



pour ceux qui ont envie d'apprendre
et ceux qui désireraient réviser...

Bruno HONGRE

L'intelligence de l'explication de texte



30 modèles
de commentaires

40 clefs
pour aller au cœur
du texte

Aragon, Balzac, Baudelaire, Flaubert,
de Gaulle, Hugo, Malraux, Marivaux,
Molière, Montesquieu, Pascal, Prévert,
Rousseau, Sartre, Stendhal, Vallès,
Vercors, Verlaine, Vigny, Voltaire...



L'intelligence de **l'explication de texte**

**30 modèles de commentaires
40 clefs pour aller au cœur du texte**

Bruno Hongre



Du même auteur

- *L'Univers poétique de Jacques Brel* (L'Harmattan, 1998), en collaboration avec Paul Lidsky.
- *Le Dictionnaire portatif du bachelier* (Hatier, 2002, pour la nouvelle édition revue et augmentée).
- *Révisez vos Références culturelles* (Ellipses, 2003), mémento pour étudiants sérieux et journalistes pressés.

et, sous la signature de François Brune,

- *Le Bonheur conforme*, essai sur la normalisation publicitaire (Gallimard, 1985 ; réimprimé en 1996).
- « *Les Médias pensent comme moi !* », essai sur le discours anonyme (L'Harmattan, 1997).
- *Sous le Soleil de Big Brother*, précis sur « 1984 » à l'usage des années 2000 (L'Harmattan, 2000)
- *De l'Idéologie aujourd'hui* (Parangon, 2004).
- *Médiatiquement correct !* 465 notes et maximes au dégoût du jour (Parangon, 2004).
- *L'Arbre migrateur*, et autres fables à contretemps (Parangon, 2005).

ISBN 2-7298-2404-9

© Ellipses Édition Marketing S.A., 2005
32, rue Bague 75740 Paris cedex 15

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L.122-5.2° et 3°a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (Art. L. 122-4). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.editions-ellipses.fr

Avant-propos

(et mode d'emploi)

L'analyse des textes demeure un exercice fondamental de l'enseignement du français. Qu'on la nomme *explication linéaire* ou *commentaire composé*, *étude suivie*, *lecture méthodique* ou encore *analytique*, elle a pour objet essentiel la formation de l'esprit critique, c'est-à-dire à la fois :

- l'esprit d'analyse : l'aptitude à discerner les enjeux des textes, à percevoir la subtilité de leurs moyens d'expression, à *interpréter* le discours en sachant déjouer les pièges du langage — toutes choses fort nécessaires aux citoyens qui fondent sur la conscience l'exercice de leur liberté ;
- la faculté d'admiration : l'art d'apprécier l'art, de s'étonner devant la puissance d'un imaginaire, de jouir de l'allégresse d'un style, de mesurer l'authenticité d'un message, de ressaisir à travers les œuvres qui nous précèdent l'héritage culturel qui nous constitue — au risque de donner l'envie d'écrire, car l'admiration mène à la création.

C'est naturellement à travers la pratique que s'acquiert « l'intelligence » de l'explication, qui ouvre à la lumière des textes eux-mêmes. Et cela ne s'improvise pas. L'étudiant de bonne volonté est souvent ballotté entre deux écueils : être appelé à exprimer « sincèrement » ce qu'il doit ressentir devant des pages qui ne lui « parlent » pas, ou se voir écrasé d'outils d'analyse dont on lui impose l'usage sans lui en expliquer « l'esprit ». Pour fuir ces écueils, cet ouvrage propose un va-et-vient continu entre l'art de sentir et l'art de comprendre, tous deux indispensables à l'amour de la littérature en général et, en particulier, à la réussite des épreuves de français aux examens et concours...

La conception et le mode d'emploi de ce livre en découlent. Pour couvrir la variété des extraits auxquels les candidats peuvent être confrontés, nous avons regroupé nos études en cinq domaines : *Textes descriptifs*, *Textes romanesques*, *Textes « dramatiques »*, *Textes dits « argumentatifs »*, *Textes poétiques*. De chaque explication, tantôt linéaire, tantôt de forme synthétique, nous dégageons des outils d'analyse susceptibles d'être réemployés par le lecteur sur d'autres textes qui, *a priori*, ne lui « disaient » rien. Ce sont des « Clefs ». Elles sont bien sûr faites *pour entrer*, pour saisir le cœur et l'*originalité* des passages étudiés, non pour enfermer l'interprétation dans des grilles préétablies.

L'emploi de cet ouvrage est aussi souple que possible. On peut le consulter dans le désordre, lire les « clefs » avant les « corrigés » qui les illustrent, ou sauter d'un texte à l'autre : le sommaire, les renvois, les récapitulatifs sont destinés à cet usage. Toutefois, c'est en suivant l'ordre de nos commentaires, qui va des textes les plus simples aux plus complexes, qu'on en tirera le plus grand profit.

C'est donc là un livre de méthode, conçu à la fois pour satisfaire aux impératifs de l'examen et disposer au plaisir de lire. Notre souhait est en effet que cette exploration méthodique, en revivifiant la richesse de textes parfois oubliés, amène le lecteur à se passionner pour le meilleur de la littérature — celle qui, selon le mot de Ionesco, « *empêche les hommes d'être indifférents aux hommes* ».

B. H.

Table des matières

1. PRINCIPES ET MÉTHODES

1. Qu'est-ce qu'expliquer un texte ?.....	11
2. Pourquoi expliquer un texte ?.....	19
3. Comment expliquer un texte ?.....	25
4. De l'intertextualité.....	37

2. TEXTES DESCRIPTIFS

<i>DÉCRIRE</i>	48
EXPLICATION n° 1. <i>L'avion blessé, La Neige en deuil</i> (Troyat).....	49
Clef n° 1. Le réalisme, sa fonction et ses limites.....	54 ✕
Clef n° 2. La personnification, sa nature et son rôle.....	56 ✕
EXPLICATION n° 2. <i>Le château de Heidelberg, Le Rhin</i> (Hugo).....	59
Clef n° 3. L'anthropomorphisme.....	65 ✕
Clef n° 4. Le « je » et l'énonciation.....	66
EXPLICATION n° 3. « <i>Printemps passé</i> », <i>La Maison de Claudine</i> (Colette).....	68
Clef n° 5. Le rôle des sensations.....	74
Clef n° 6. La question du « point de vue ».....	75
EXPLICATION n° 4. <i>Retour au pays, Le Bachelier</i> (Vallès).....	78
Clef n° 7. L'identification (sens général).....	83
Clef n° 8. La distinction Homme/Auteur/Narrateur.....	84
EXPLICATION n° 5. <i>Le pont du Gard</i> , vu par Rousseau, puis par Stendhal..	86
Clef n° 9. Le contraste.....	92 ✕
Clef n° 10. Esthétique de l'effet/Esthétique de la retenue.....	93 ✕

3. TEXTES ROMANESQUES

<i>RACONTER</i>	96
EXPLICATION n° 6. <i>Antoine a sept ans, Le Voleur d'enfants</i> (Supervielle)...	97
Clef n° 11. Le schéma de la narration.....	103
Clef n° 12. La focalisation.....	105
EXPLICATION n° 7. <i>L'adieu, Le Silence de la mer</i> (Vercors).....	107
Clef n° 13. L'hypotypose.....	114
EXPLICATION n° 8. <i>Le meurtre de Tchen, La Condition humaine</i> (Malraux).....	115
Clef n° 14. L'identification romanesque.....	122
Clef n° 15. La portée symbolique de l'acte.....	124

EXPLICATION n° 9. Frédéric et Rosanette, <i>L'Éducation sentimentale</i> (Flaubert)	126
Clef n° 16. La distanciation flaubertienne	131
EXPLICATION n° 10. Portrait de Vautrin, <i>Le Père Goriot</i> (Balzac)	134
Clef n° 17. Fonctions du portrait romanesque	139
EXPLICATION n° 11. La fin du monde ? <i>Aurélia</i> (Nerval)	142

4. TEXTES « DRAMATIQUES »

REPRÉSENTER.	148
EXPLICATION n° 12. La scène du Pauvre, <i>Dom Juan</i> (Molière)	149
Clef n° 18. Quatre dimensions d'une réplique	159
EXPLICATION n° 13. Premiers sentiments, <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> , I, 6 (Marivaux)	161
Clef n° 19. L'identification au théâtre	169
EXPLICATION n° 14. Tirade d'Inès, <i>Huis clos</i> (Sartre)	171
EXPLICATION n° 15. La marche des grognards, <i>L'Aiglon</i> (Rostand)	178
Clef n° 20. Le « morceau de bravoure », ses registres, sa rhétorique	182
Clef n° 21. Les didascalies ; de l'explication de texte à l'explication de gestes	185
EXPLICATION n° 16. « J'ai des doutes », <i>Sketches comiques</i> (Devos)	186
Clef n° 22. Pourquoi rit-on ?	192
Clef n° 23. Les niveaux de comique	197
Clef n° 24. Les procédés qui font rire	199

5. TEXTES « ARGUMENTATIFS »

CONVAINCRE, PERSUADER, ENTRAÎNER.	202
EXPLICATION n° 17. Violence et vérité, <i>Les Provinciales</i> (Pascal)	203
Clef n° 25. Fonctions de l'apostrophe	210 ✕
Clef n° 26. Une figure fondamentale, l'antithèse	211 ✕
Clef n° 27. Le « moi » et le lyrisme	213 ✕
EXPLICATION n° 18. « De l'esclavage des Nègres », <i>De l'esprit des lois</i> (Montesquieu)	214
Clef n° 28. L'ironie	223
EXPLICATION n° 19. « Prière à Dieu », <i>Traité sur la tolérance</i> (Voltaire) ...	226
Clef n° 29. Schéma de la communication et fonctions du langage	234 ✕
EXPLICATION n° 20. Une étrange entreprise, <i>Les Confessions</i> (Rousseau)	238
EXPLICATION n° 21. Allocution télévisée, Campagne présidentielle 1974 (Mitterrand)	248
Clef n° 30. L'analyse du discours, en pratique.	256 ✕

EXPLICATION n° 22. Discours radiodiffusé , 30 mai 1968 (De Gaulle).....	257
Clef n° 31. Les performatifs.....	263 ✕
Clef n° 32. Oxymores et tautologies, de l'usage aux abus... ..	264 ✕
Explication n° 23. La folle humanité , <i>Les Fleurs du Mal</i> (Baudelaire).....	266

6. TEXTES POÉTIQUES

<i>CHANTER, CRÉER, RÉVÉLER...</i>	272
EXPLICATION n° 24. « Mors », <i>Contemplations</i> (Hugo)	273
Clef n° 33. Rejet et enjambement	283
EXPLICATION n° 25. « La Maison du Berger », <i>Les Destinées</i> (Vigny)	285
Clef n° 34. La diérèse	294
EXPLICATION n° 26. « Spleen » (78), <i>Les Fleurs du Mal</i> (Baudelaire)	295
Clef n° 35. L'accentuation en poésie.....	304
EXPLICATION n° 27. « À une Passante », <i>Les Fleurs du Mal</i> (Baudelaire) ..	307
EXPLICATION n° 28. « Promenade sentimentale », <i>Poèmes saturniens</i> (Verlaine)	316
Clef n° 36. Le paysage et l'état d'âme.....	322
EXPLICATION n° 29. « Il n'aurait fallu », <i>Le Roman inachevé</i> (Aragon).....	324
Clef n° 37. Métaphore et métonymie	331 ✕
EXPLICATION n° 30. « Barbara », <i>Paroles</i> (Prévert)	334
Clef n° 38. L'horizon d'attente.....	342 ✕
Clef n° 39. Dénotation/connotations	343
BOUQUET FINAL.....	345
Clef n° 40. Petit test sur les figures de style... ..	345
Index des notions.....	349
Index des auteurs	351

Liste des « clefs »

1. Le réalisme, sa fonction et ses limites	83
2. La personnification, sa nature et son rôle	84
3. L'anthropomorphisme	84
4. Le « je » et l'énonciation	84
5. Le rôle des sensations	84
6. La question du « point de vue »	84
7. L'identification (sens général)	83
8. La distinction Homme/Auteur/Narrateur	84
9. Le contraste	84
10. Esthétique de l'effet/Esthétique de la retenue	84
11. Le schéma de la narration	103
12. La focalisation	103
13. L'hypotypose	114
14. L'identification romanesque	122
15. La portée symbolique de l'acte	124
16. La distanciation flaubertienne	131
17. Fonctions du portrait romanesque	139
18. Quatre dimensions d'une réplique	139
19. L'identification au théâtre	139
20. Le « morceau de bravoure », ses registres, sa rhétorique	139
21. Les didascalies ; de l'explication de texte à l'explication de gestes	139
22. Pourquoi rit-on ?	139
23. Les niveaux de comique	139
24. Les procédés qui font rire	139
25. Fonctions de l'apostrophe	216
26. Une figure fondamentale, l'antithèse	216
27. Le « moi » et le lyrisme	238
28. L'ironie	223
29. Schéma de la communication et fonctions du langage	238
30. L'analyse du discours, en pratique	238
31. Les performatifs	238
32. Oxymores et tautologies, de l'usage aux abus... ..	238
33. Rejet et enjambement	238
34. La diérèse	238
35. L'accentuation en poésie	304
36. Le paysage et l'état d'âme	332
37. Métaphore et métonymie	334
38. L'horizon d'attente	334
39. Dénotation/connotations	343
40. Petit test sur les figures de style... ..	345

1. ♦

Principes et méthodes

1. Qu'est-ce qu'expliquer un texte ?
2. Pourquoi expliquer un texte ?
Questions d'une bonne élève à un honorable professeur...
3. Comment expliquer un texte ?
4. De l'intertextualité, et de son bon usage.

culture ne s'hérite pas elle se conquiert

CHAPITRE 1

Qu'est-ce qu'expliquer un texte ?

Expliquer un texte, c'est expliquer *ce qu'il dit* et montrer *comment il le dit*. L'un ne va pas sans l'autre.

- **Ce qu'il dit.**

Un texte n'est jamais aussi évident qu'il en a l'air. Il ne suffit pas de dégager son sens global ou d'isoler ses thèmes principaux (ou ses champs lexicaux). Il faut préciser ses diverses significations, analyser les effets successifs qu'il produit, saisir les nuances qui le différencient des autres textes de même type.

- **Comment il le dit.**

Un texte ne se réduit pas à ses significations, à son contenu, à son « message ». Pour faire passer ce message, il a été *composé*. Pour produire tel ou tel effet sur le lecteur, il a été *travaillé*. Il faut donc étudier comment le texte fonctionne, par quels moyens il agit, par quels traits de style il se révèle efficace. Bref, montrer sa *spécificité* de texte, littéraire ou non.

- **L'un ne va pas sans l'autre.**

Les deux approches vont de pair, car *les moindres nuances de style correspondent à des nuances de la pensée*. Les choix esthétiques de l'auteur sont liés à sa volonté de signification. Ainsi, l'étude attentive du *fonctionnement* d'une page permet seule de comprendre et ressentir son sens profond (toujours multiple). Et inversement, seule la saisie complète de ses significations permet de rendre compte de sa réussite artistique.

Écrire un texte, c'est bien plus que s'exprimer : c'est l'art de signifier, de faire sentir, faire agir, faire rêver.

Expliquer un texte, c'est beaucoup plus que le « traduire » : c'est montrer comment il signifie, comment il fait sentir, agir, rêver...

■ UN EXEMPLE POUR BIEN COMPRENDRE

Plaçons-nous dans la perspective d'un écrivain qui désire, par exemple, exprimer l'effroi de l'homme devant l'espace. Il peut simplement écrire :

L'espace est effrayant.

Voilà en effet ce qu'il « veut » dire. Mais en se relisant, il ne sera pas satisfait. Sa courte phrase n'est vraiment pas assez expressive. Pour rendre l'idée plus sensible, il peut par exemple introduire un pronom personnel intégrant les hommes à son point de vue, et mettre le verbe au présent :

L'espace nous effraie.

Nous sommes « impliqués », mais c'est encore un peu terne. Le mot « espace » demeure un peu abstrait : il faut sans doute préciser que c'est sa *dimension* concrète qui nous effraie et, tant qu'à faire, multiplier l'espace en le mettant au pluriel. Ce qui donne :

Les espaces infinis nous effraient.

L'auteur peut alors penser que l'être humain est souvent seul lorsqu'il contemple l'espace ; en tout cas, il ressent davantage sa solitude. D'où cette nuance :

Les espaces infinis m'effraient.

La disproportion entre l'infinité du ciel et la solitude du moi (réduit dans la phrase à un seul « m' ») rend l'effroi plus crédible. De tout temps, le sujet humain a pu l'éprouver. De tout temps ? Voilà l'idée d'éternité qui vient à l'esprit de notre auteur, et lui permet d'enrichir encore sa formule :

L'éternité des espaces infinis m'effraie.

Le lecteur ressent déjà mieux la condition de l'être humain perdu dans une double infinité, celle de l'espace et celle du temps. L'homme interroge cet univers, mais rien — jamais — ne lui répond. C'est peut-être l'occasion d'introduire dans la phrase l'idée du silence de cet univers. L'auteur rature alors, et écrit :

Le silence éternel des espaces infinis m'effraie.

On voit bien la supériorité de cette formule sur celles qui précèdent : le silence, en effet, ce n'est pas seulement l'absence de bruit, c'est l'absence de parole, c'est l'absence de réponse. Le « *silence éternel* » implique une *question* éternelle, celle que pose l'être humain sur sa destinée dans cet univers. *Cet univers, ces espaces*, qui nous entourent de toutes parts. Pour concrétiser ce vaste environnement, l'auteur peut glisser au bon endroit un adjectif démonstratif, qui donne à la phrase sa facture définitive, que voici :

« Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. »

L'auteur peut se réjouir. Cette phrase écrite à la première personne place le lecteur dans la position idéale pour qu'il éprouve un réel vertige : il lui semble voir ces espaces infinis se multiplier sous son regard, silencieusement. Cette impression d'extension est d'ailleurs soulignée par les allitérations (sept fois la consonne S ou Z : faites les liaisons en lisant) :

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.

On peut observer que cette formule ne fait pas qu'exprimer une idée : elle la précise, elle la rend sensible à l'esprit du lecteur, elle la *met en scène*. La réduire à son sens initial l'aurait dénaturée, en ignorant tout le travail d'écriture de l'auteur pour mettre en valeur sa pensée.

Cet auteur a un nom : il s'appelle Blaise Pascal.

Qu'il ait rédigé cette phrase en s'y reprenant à plusieurs reprises, comme nous avons feint de le faire, ou en un seul jet, cela n'a pas d'importance : il a bien utilisé tous les procédés que nous avons énumérés. À partir d'un thème commun, il a bien produit un maximum d'effets et de significations. Eh bien, ce chemin que l'auteur a suivi, nous devons le prendre en sens inverse. Étant donné le « produit fini » qu'est la phrase que nous avons sous les yeux, notre travail d'explication consistera à analyser ses divers procédés d'élaboration, pour mieux la « comprendre » et en mesurer la portée. La méthode consistera en un examen systématique des moyens d'expression et des effets qu'ils produisent (choix des termes évoquant un espace-temps doublement infini ; verbe au présent ; pronom personnel réduit à « m' » ; place des mots ; rejet de l'effroi en fin de phrase ; agencement d'un bloc de termes évoquant l'univers en extension ; rôle des sonorités, etc.).

Le commentaire ne se limitera d'ailleurs pas à la phrase elle-même. La connaissance du *contexte* permettra d'en préciser encore la signification : il ne s'agit pas en effet d'un cri autobiographique de la part de Pascal. Si celui-ci a pu un jour éprouver ce vertige, sa foi en Dieu l'a définitivement rassuré. Mais il s'agit pour lui, dans ses *Pensées*, de faire éprouver par le lecteur incroyant la solitude de l'homme dans l'univers, pour l'ébranler, et l'amener à s'interroger sur l'existence de Dieu. On comprend mieux, dès lors, pourquoi Pascal a travaillé à ce point sa formule. Il veut être *efficace* et, d'ailleurs, on lui a reproché l'aspect trop calculé de sa phrase. Mais c'est là sa liberté d'auteur. Celle du lecteur sera, corollairement, de savoir déjouer les pièges de l'auteur. Telle est l'*intelligence* du texte. D'où l'utilité de son *explication*.

Mais il ne faut pas se tromper dans les objectifs et les méthodes à suivre pour « bien » expliquer...

■ CE QUE N'EST PAS « EXPLIQUER UN TEXTE »

Rappelons que la *langue*, avec son vocabulaire, sa morphologie, sa syntaxe, constitue un *code premier*, fondamental.

La *littérature*, avec ses grands genres (poésie, théâtre, roman, discours), ajoute à ce code de base une série de *codes seconds* qui sont précisément les codes littéraires.

L'art d'écrire consiste à *bien manier* ces codes. L'art d'expliquer une page consiste à *bien analyser ce maniement*. Ce que l'auteur a *encodé* avec les mots de la langue et les règles d'un genre, notre tâche va être de le *décoder*. Cela

suppose une étude aussi complète que possible des effets du texte, mais aussi des procédés qui ont permis de les produire.

Pour bien préciser ce qu'il faut faire, nous allons passer en revue les quatre principaux écueils à éviter. Expliquer un texte, donc :

Ce n'est pas le réduire à son sens. Et encore moins au thème général qu'il illustre. Qu'un poème chante la joie d'aimer, la beauté de la nature ou la douleur d'un deuil, cela ne suffit pas à le rendre émouvant. Il faut sans doute évoquer l'intensité du thème et bien saisir le sens de la page ; mais ce n'est qu'un point de départ. Le but, c'est de montrer en quoi l'auteur est original dans le *traitement* du sujet. La spécificité du texte réside rarement dans ses significations seules, elle est dans l'*articulation* entre le « fond » et la « forme ». La mauvaise explication est celle qui dit : « Une fois de plus, nous voyons développer le thème de l'amour, qui a toujours ému les poètes. » La bonne, c'est celle qui *montre comment*, sur ce thème classique de l'amour, l'auteur est parvenu à être original, à nous émouvoir donc, en procédant d'une manière qui le distingue de ce qu'ont fait les autres. On vient de le voir avec la pensée de Pascal : ce n'est pas l'angoisse de l'homme devant l'univers qui explique l'efficacité de sa phrase, c'est à l'inverse l'efficacité de sa phrase qui suscite l'angoisse de l'homme (ou la réveille chez le lecteur qui l'aurait oubliée).

Ce n'est pas réduire le texte aux intentions de l'auteur. Et encore moins à sa biographie. Sans doute l'auteur a-t-il en général des intentions précises, qui peuvent éclairer *a priori* le texte ; mais c'est *d'abord* celui-ci qu'il faut étudier. Pourquoi ?

D'une part, parce que le texte va souvent *au-delà* de ce qu'il semble « vouloir dire ». L'étude des préfaces, des déclarations de l'auteur, de ses entretiens, lorsqu'on compare avec l'œuvre elle-même, montre parfois de grands écarts. Par exemple, Zola, qui prétend faire de ses romans une étude réaliste, et même « naturaliste », se montre souvent beaucoup plus « visionnaire » qu'objectif, et c'est tant mieux pour son œuvre.

D'autre part, l'auteur n'est pas toujours conscient de *tout ce qui traverse l'acte d'écrire*. Les mots qu'il emploie, les « évidences » qu'il diffuse, ses choix esthétiques mêmes, dépendent souvent de son époque, des courants littéraires, de la vision des choses du groupe social auquel il appartient. De tout cela, il n'est pas totalement maître. Sans parler des ruses de son « inconscient », que la critique psychanalytique a su mettre au jour. *Ainsi, l'étude du texte nous en apprend plus sur l'auteur que la connaissance de l'auteur ne nous en apprend sur le texte*. C'est donc *après* l'explication qu'il est préférable d'évoquer les intentions de l'auteur, et, plutôt que de ses « intentions », c'est de sa « vision du monde » ou de son univers personnel qu'il faut parler.

N'oublions pas enfin qu'un auteur joue souvent avec son texte : il n'est pas là où nous croyons le trouver. Sa personne réelle ne coïncide pas nécessairement avec sa fonction d'auteur ; et sa fonction d'auteur, dans le roman par exemple, se distingue souvent du rôle du « narrateur » qui est censé raconter. Et ceci, même lorsqu'il s'agit d'une œuvre autobiographique, comme *L'Enfant* de Jules Vallès : dans ce livre, par exemple, où l'auteur fait dire « je » à son narrateur (nommé Jacques Vingtras), on pourrait croire que tout est témoignage ; et cependant, alors que Vallès avait une sœur, son personnage qui raconte son enfance, n'en a pas ! Inversement, un écrivain peut choisir de raconter *son* histoire personnelle à la troisième personne pour ne pas se sentir confondu avec un personnage qui ne le représente que partiellement. Ainsi, ce n'est pas le « je » de la biographie qui doit servir à expliquer un texte, c'est le « je » du texte qui doit permettre de comprendre comment l'auteur *construit sa personnalité par l'écriture* — qu'il s'agisse de Chateaubriand ou de Vallès, de Baudelaire ou de Brel...

Ce n'est pas réduire le texte aux impressions du lecteur. Certes, chacun doit apprendre à capter en lui-même ses impressions profondes : c'est par elles que nous reconnaissons souvent les *effets* d'un texte (on en reparlera). Mais on voit trop de candidats énumérer des « on a le sentiment que », « on éprouve une impression de », sans jamais analyser ce qui, *dans le texte*, est à l'origine de ces réactions ou émotions. Ou pire : en attribuant au seul thème du texte l'impression éprouvée. Or, répétons-le, ce n'est pas parce qu'un texte raconte (par exemple) les malheurs d'un personnage qu'il cherche nécessairement à apitoyer. Dans tel chapitre de *Madame Bovary*, donné à expliquer à un examen, certaines candidates, qui projetaient leur compassion sur Emma Bovary, n'ont pas su déceler l'attitude ironique de Flaubert à l'égard de son héroïne. Ainsi, *on peut se tromper d'impression sur un texte* : voir des effets qui n'y sont pas, ne pas voir des effets qui y sont, ou encore se limiter à un seul niveau d'interprétation lorsqu'il y en a plusieurs. Le remède à ce défaut, ce sera le regard *objectif* sur le texte, sur sa nature et sur ses moyens d'expression, lesquels devront être ensuite *articulés* avec ce que nous croyons ressentir.

Ce n'est pas réduire le texte à une série de remarques formelles, même si elles sont exactes. Il s'agit là du défaut inverse de celui que nous venons d'incriminer. L'étudiant, cette fois, manque d'impressions sur la page qu'on lui demande de commenter : il ne voit pas son intérêt, il ne « sent » pas son originalité. Alors, pour meubler son explication, pour faire plaisir à son examinateur, il *cherche quelque chose à dire* en glanant, au fil du texte, une figure de style ici, une remarque de syntaxe là, un effet de rythme ou de sonorité plus loin, etc. Et comme il fait ce recensement sans rapport avec les significations dominantes du texte, au petit bonheur, il n'explique rien, et

passer « à côté » de l'essentiel. Aucune remarque formelle ne doit être faite sans être mise en relation avec le ou les effets produits par une phrase, par une strophe, ou par une page. Ajoutons qu'aucune remarque isolée n'est suffisante pour mettre en valeur un aspect du texte : il en faut plusieurs pour que cela fasse sens ou produise un effet. Nous reviendrons, dans le Chapitre 3, sur ce *principe de convergence*, qu'il s'agisse de rassembler des *impressions* ou des *expressions*.

Notons pour finir que ce défaut peut très bien se cumuler avec le précédent. On trouve ainsi des copies qui énumèrent successivement des réactions éprouvées devant un texte et, par ailleurs, des remarques sur sa « forme », *sans jamais faire le lien entre elles*. Elles séparent ainsi le contenu du texte et son style, ce qui méconnaît sa réalité, et font un commentaire à la fois laborieux et inutile. Non pas qu'il faille s'interdire d'étudier *et* le contenu *et* les moyens stylistiques : mais *il ne faut distinguer le fond et la forme que pour montrer comment ils sont unis*. Car en définitive, seule cette union fait la beauté ou la puissance de signification d'une page.

■ UN AUTRE EXEMPLE POUR CONCLURE

Pour illustrer les principes précédents, nous allons nous contenter d'observer les trois dernières phrases d'un roman de Maurice Leblanc, *L'Éclat d'obus*.

L'histoire se déroule durant la Première Guerre mondiale. Les deux héros du livre, qui viennent de réussir leur entreprise (qui est sans rapport avec la guerre), plaisantent, sont heureux. On s'attend à une conclusion de type « happy end ». Or, regagnant en voiture leur lieu de résidence, les personnages sont amenés à traverser un village récemment détruit par l'armée ennemie. Et voici ce qu'ils découvrent :

« Ils aperçurent assis parmi les décombres un homme en haillons, un vieillard. Il les regarda stupidement avec des yeux de fou.

À côté, un enfant leur tendit les bras, de pauvres petits bras qui n'avaient plus de mains... »

Le récit s'achève sur ces mots. On ne s'attendait pas à une conclusion aussi grave de la part de l'auteur des aventures d'Arsène Lupin.

En quoi va pouvoir consister l'explication de ces simples phrases ? Cette fin est saisissante, cruelle, et semble se passer de commentaire. Pourtant, faire état de notre émotion devant la souffrance infligée aux victimes ne suffit pas : nous risquons d'oublier le texte en ne commentant que notre compassion (ou notre révolte). Nous pouvons sans doute souligner qu'il y a là une intention bien précise de l'auteur : il est intéressant de voir un romancier, habile à embarquer son lecteur dans des aventures imaginaires,

plonger tout à coup dans la « réalité » et dénoncer l'horreur de la guerre. Mais cette remarque reste extérieure au texte : c'est l'efficacité de la dénonciation qu'il faut expliquer. Nous pouvons encore invoquer la cruauté du contenu, et dire que notre émotion vient de ce que les faits rapportés sont par eux-mêmes émouvants, et probablement « vrais » : aucun lecteur ne peut en effet rester indifférent devant un vieillard hébété de douleur, accompagné d'un enfant aux mains coupées. Et il est vrai qu'un texte ne pourrait pas émouvoir si les réalités auxquelles il renvoie n'étaient pas elles-mêmes poignantes (c'est une condition nécessaire ; mais non suffisante...).

Pourtant, aucune de ces « explications » n'est satisfaisante. Nous risquons de *banaliser* le passage en le réduisant à son contenu : car il est traditionnel, pour dénoncer la guerre, de décrire les victimes, et, parmi celles-ci, de choisir les plus vulnérables : les femmes, les vieillards, les enfants. Si l'auteur manifeste de l'originalité, ce n'est donc pas dans son invention thématique, c'est par *la façon dont il met en scène son sujet* pour susciter notre émotion.

Conduits à examiner le texte à la loupe, nous pouvons alors faire les remarques suivantes :

- Le premier procédé de mise en valeur est celui du contraste : en opposition avec le dénouement heureux de l'histoire, le spectacle de la douleur ressort d'autant plus cruellement. Or, l'auteur a fait *exprès* de placer à *cet endroit*, sous les yeux de jeunes gens joyeux (et d'un lecteur qui lit pour se divertir), cette vision saisissante. C'est là le choix d'un artiste qui organise lucidement l'effet qu'il veut produire.
- Les deux victimes mises en scène ne sont pas inanimées. L'auteur a choisi d'en faire des acteurs. L'un *regarde*, l'autre *tend les bras*. Notre pitié est appelée par leur demande d'aide, leur supplication silencieuse. Ceci n'apparaîtrait pas, par exemple, si on lisait seulement : « Ils traversèrent un village détruit où il n'y avait qu'un vieillard hagard et un enfant aux mains coupées. »
- Cette demande d'aide est d'autant plus émouvante qu'elle est dérisoire. Le romancier focalise notre attention sur l'impuissance des malheureux : le vieillard regarde, mais « stupidement », trop abêti pour savoir ce qu'il désire ; quant à l'enfant, il n'a plus de mains pour saisir, ce qui rend cruel de le montrer tendant les bras.
- Le déroulement de cette dernière séquence est lui-même étudié pour faire croître, par degrés, la compassion du lecteur :
 - « *un enfant leur tendit les bras* » : image traditionnelle, appel codé à l'attendrissement ;

- « *de pauvres petits bras* » : focalisation sur le dénuement de l'enfant ; par l'énonciation, en exprimant sa pitié (« pauvres »), le romancier attire la nôtre ;
- « *qui n'avaient plus de mains* » : gros plan sur les mains absentes, terrible effet de surprise : car au bout des bras, normalement, il y a des mains. Le regard du lecteur a donc été intentionnellement guidé vers la découverte de cette mutilation, pour rendre le plus tragique possible le geste de l'enfant.

De ces quelques remarques, on peut conclure que, si le fait brut est cruel, c'est surtout sa mise en scène qui réussit à nous « bouleverser », provoquant notre douleur et notre colère. Le romancier a été à la hauteur de son sujet. Mais il fallait commenter les procédés d'expression pour bien le montrer.

Bien sûr, ce modeste examen fait naître la question : « L'auteur a-t-il pensé à tout cela ? » Nous y répondons dans le chapitre qui suit, en reprenant les objections d'une excellente élève...

CHAPITRE 2

Pourquoi expliquer un texte ?

■ QUESTIONS D'UNE BONNE ÉLÈVE... À UN HONORABLE PROFESSEUR

« Mais Monsieur, franchement, l'auteur a-t-il pensé à tout cela ? »

On peut dire... que oui. En tout cas, beaucoup plus qu'on ne l'imagine. Il faut bien se rendre compte de tout le *travail* que suppose une œuvre. Ce qu'on appelle l'inspiration n'est qu'une première étape. Elle se réduit souvent à l'idée d'un sujet (c'est encore une nébuleuse), à l'élan vers un thème (tout à coup ressenti comme personnel), ou parfois même à la nécessité de faire « une œuvre de circonstance ». Une fois saisi par cette idée de départ, l'écrivain passe beaucoup de temps à *concevoir* l'œuvre, à ordonner les thèmes, à agencer une intrigue, à équilibrer les parties, à découper en chapitres, en paragraphes, en faisant des sauts en avant ou en arrière ; puis il accumule les notes, observe, classe, reproduit, rédige, rature, récrit, calcule l'effet de ses phrases en renforçant ou en allégeant l'expression (et tout cela, il peut le faire dans l'ordre ou dans le désordre, qu'il écrive manuellement ou qu'il saisisse sur traitement de textes). Si l'on ajoute à ce labeur les règles à respecter, les contraintes de tel ou tel genre littéraire, on comprend qu'écrire exige au moins autant de transpiration que d'inspiration ! L'auteur doit penser à tout.

Les préfaces, les carnets d'écrivains, les variantes ou les versions diverses d'un manuscrit, l'étude de la versification ou des figures de style, tout le prouve. Pour écrire le vers le plus émouvant, il a bien fallu compter les syllabes et respecter les rimes...

N'oubliez jamais que l'auteur ne veut pas seulement écrire pour lui-même : il veut aller au public, il veut que son œuvre soit lue, reçue, comprise, aimée. Il craint — cela vous étonne ? — l'ennui du lecteur. Il recherche donc *l'efficacité*, qu'il s'agisse pour lui de faire réfléchir, faire rire ou faire pleurer.

Il recherche aussi *l'originalité*, car s'il avait le sentiment de ne faire que répéter ce que tout le monde sait ou ce que d'autres ont déjà si bien dit, il n'oserait plus écrire. Pour manifester sa marque, son style, l'inspiration ne

suffit pas. Pour que son cri paraisse spontané, il doit le moduler. Et même lorsqu'une jolie tournure, une expression heureuse lui vient à l'esprit par hasard, ce n'est jamais par hasard qu'il la conserve : il faut que cela obéisse à ses choix esthétiques, que cela entre dans la cohérence de son livre, que cela corresponde à ce qu'il veut *vraiment* dire. Naturellement, dans tout ceci, je parle des bons écrivains.

« Mais alors, si je comprends bien, tout est affaire de calcul, et non de sincérité ? »

L'émotion est une chose, son expression en est une autre, même si parfois les deux jaillissent en même temps. Souvent, le premier mot, le « cri » spontané, sonnent faux. Et c'est au contraire en cherchant en soi ce qu'on éprouve *précisément* qu'on affine sa sincérité. « *La poésie est un cri, mais c'est un cri habillé* », dit Max Jacob.

Prenez l'exemple d'un peintre. Il ne veut pas mentir : il veut représenter aussi exactement que possible le sujet qu'il a en face de lui. Regardez-le faire : il est bien obligé de calculer. Il est d'autant plus obligé de calculer qu'il doit donner l'illusion, sur la *surface plane* du tableau, d'un monde réel en *trois dimensions*. Il lui faut jouer avec les lois de la perspective, les contrastes de tons, les mélanges de couleurs, pour produire aux yeux du spectateur une *impression* de réalité. Et même, pour retrouver sa propre *impression* devant cette réalité. Aussi profond que soit son sentiment de la nature, ou sa fascination pour un visage, il travaille, il corrige, il recule pour juger de l'effet des formes, il retouche sans arrêt. Bref, il est *un artiste*, et pas seulement un homme ému.

Il en est de même pour l'écrivain, le dramaturge ou le poète. *Il ne suffit pas qu'il soit ému, il faut qu'il soit émouvant*. Pour écrire *juste*, comme un musicien ou un acteur qui « joue juste », il doit maîtriser la langue et le style. Il doit *composer* son tableau, lui aussi, pour *rendre sensible* le thème auquel il est sensible. Ce n'est pas là de l'insincérité (même si évidemment les techniques artistiques permettent aussi de tricher). À la limite, *c'est contre la spontanéité que se conquiert la sincérité*.

Ce calcul de l'artiste n'est pas forcément « froid ». Il est souvent *intuitif*. Après bien des années passées à maîtriser son art, l'écrivain — comme le peintre avec son pinceau —, peut réussir du premier coup son trait de style. Il y a bien « calcul », car toute maîtrise est le fruit d'un savoir-faire ; mais ce calcul est devenu *comme instinctif*. Guidé par son désir expressif, fidèle à cette forme de sincérité que l'on appelle souvent la « nécessité intérieure », l'auteur corrige, ajoute, retranche, modifie ; mais c'est devenu chez lui une seconde nature, et non pas une attitude froide, cynique, délibérée, issue d'un calcul abstrait.

« Par exemple ? »

Un bon exemple nous est donné par Victor Hugo, lorsqu'il écrit, pour célébrer l'anniversaire de la mort de sa fille, le poème « Demain, dès l'aube... » Dans ce texte, le poète affiche sa peine : il fait de beaux vers émouvants ; il se montre si triste qu'il dit : « *je ne verrai ni l'or du soir qui tombe, ni les voiles au loin descendant vers Harfleur* » (non sans rappeler, en peignant ce tableau, sa palette et sa technique de bon versificateur !) ; bref, il *travaille* son cri de douleur, tout en l'exprimant, pour nous *communiquer* sa souffrance. Ainsi, dans un même mouvement, il est ému *et* il calcule l'expression de son émotion. Cela signifie-t-il qu'il n'est pas sincère ? Non : il veut seulement *faire partager* sa souffrance. Quant à nous, si nous « expliquons » son poème, nous n'aurons pas honte de relever les procédés dont il se sert ; nous allons ainsi *mieux comprendre* sa souffrance, et peut-être mieux la ressentir ; ou même, inversement, la relativiser en décelant un peu trop de narcissisme dans l'exhibition de cette douleur. Tout cela est très instructif, quoi qu'il en soit.

Il n'y a pas que l'exemple des « grands » auteurs. Chacun de nous travaille son expression orale ou écrite. Roland Barthes cite le cas très banal d'une lettre de condoléances. Supposez que votre meilleur ami perde un être cher. Vous êtes sensible à son chagrin. Vous voulez l'assurer que vous êtes en communion de cœur avec lui. Vous songez donc à lui écrire : « Sincères condoléances. » Disant cela, vous exprimez très exactement votre sentiment, puisque les trois mots « condoléances », « sympathie » et « compassion » signifient tous, d'après leur étymologie : « souffrance avec », communion dans la douleur. Cependant, en lisant simplement les mots « sincères condoléances » dans votre lettre, votre ami croira que vous êtes insensible à sa peine, car l'expression est usée. Alors, vous allez prendre votre plus belle plume et, pendant une heure ou deux, vous allez écrire, raturer, travailler vos phrases, mettre au point une lettre originale, adroite ou non, mais qui *touchera* votre ami. Eh bien, ce faisant, vous vous livrez à *un travail d'écrivain qui est en même temps un effort de sincérité*.

Ainsi, l'écrivain authentique est quelqu'un qui ne se satisfait pas des expressions passe-partout, banales, stéréotypées. Il désire mettre en forme claire la nébuleuse intérieure qu'il porte en lui-même, pour la transmettre le plus fidèlement possible au lecteur ; s'il ne faisait pas cet effort, il aurait le sentiment de se trahir lui-même, en ne traduisant pas exactement ce qu'il éprouve. Nous autres, en allant à la rencontre de son œuvre, c'est son originalité d'homme et d'artiste, indistinctement, que nous recherchons et tentons de mettre en valeur. Bien expliquer un texte, c'est ne pas manquer cette rencontre.

« Vous pensez donc que les auteurs arrivent toujours à exprimer à 100 % ce qu'ils veulent dire ? »

La question est complexe. On peut répondre « oui » dans le sens où l'auteur véritable parvient toujours à dire ce qu'il *veut* dire : il en a les moyens littéraires. Mais il en dit parfois davantage qu'il ne l'imagine... le problème étant de savoir exactement en quoi consiste ce que l'on « veut dire » !

Je m'explique. En vérité, le « vouloir dire » de l'écrivain ne se limite pas à ce qu'il a totalement conscience d'exprimer. Si l'auteur dit bien tout ce qu'il croit dire, il ne sait pas totalement ce qu'il dit. Pourquoi ? Parce qu'il est traversé, comme on l'a vu :

- par les données de son *inconscient personnel*, que les critiques littéraires, en s'appuyant sur toute l'œuvre, arrivent souvent à mieux connaître que l'auteur lui-même ;
- par les données de son *époque*, dont les conceptions dominantes le marquent sans qu'il le sache toujours (c'est sa part d'*inconscient collectif*, si l'on veut), même si le génie des grands écrivains est justement de *dépasser* leur époque ;
- par de multiples influences esthétiques, plus ou moins reconnues, qui viennent d'autres œuvres, des mouvements culturels divers, des modes littéraires, des genres codés qui lui préexistent, etc.

De là vient que, sans en connaître l'auteur, on peut attribuer une œuvre à telle ou telle période de la littérature. De là vient qu'un écrivain qui, durant toute sa vie, s'est opposé à son époque, un siècle après, sera considéré comme représentatif de cette époque (Flaubert, par exemple). Il serait bien étonné s'il pouvait lire par anticipation les futurs manuels de Littérature ou d'Histoire...

Ces remarques ne dispensent naturellement pas d'étudier ce que dit et ce que fait consciemment l'auteur en écrivant son texte. Elles complètent simplement les objectifs de l'explication. *Ainsi, expliquer un texte, ce n'est pas seulement expliquer ce qu'a voulu dire l'auteur, c'est aussi montrer ce qu'il a pu dire sans le vouloir.*

« Dans ce cas, on peut faire dire n'importe quoi à n'importe quel écrivain ! »

Erreur !!! Car le texte est là, dans sa matérialité. Il faut être très prudent. Examiner tout le texte, rien que le texte, et ne rien projeter sur le texte qui soit en contradiction objective avec des éléments du texte... Concrètement, on peut distinguer ce qui est absolument sûr de ce qui reste du domaine de l'interprétation, de l'hypothèse. Et, quelles que soient nos intuitions, tout contrôler par un regard rigoureux sur le texte :

- soit à l'échelon de l'œuvre entière, en mettant en rapport de multiples passages, en étudiant les *cohérences internes* de l'œuvre ;

– soit à l'échelon des extraits limités qu'on étudie en cours ou à l'examen, en appuyant la moindre hypothèse de lecture sur tous les aspects objectifs du texte, comme on le précisera dans le chapitre suivant (choix des mots, réseau lexical, figures de style, syntaxe, rythme et sonorités, etc.).

Le texte est roi. C'est toujours à lui qu'il faut se soumettre en dernier ressort, même si, pour faire « parler » l'œuvre, on peut partir d'un certain nombre de lieux qui lui sont extérieurs (la connaissance de l'époque, le savoir psychanalytique, l'intertextualité, etc.).

« Tout ce travail, à quoi ça nous mène, finalement ? »

Vous me demandez, en somme, à quoi sert l'explication de texte ?

Je dirai, en vrac : à mieux comprendre, à mieux sentir, à mieux juger, à mieux écrire, à mieux vivre !

À MIEUX COMPRENDRE. Le sens global, bien sûr. Mais surtout les *nuances* de sens. On croit parfois qu'étudier les moyens d'expression, c'est couper les cheveux en quatre : pas du tout ! Les significations sont indissociables des *processus* de signification. Comprendre un texte, ce n'est pas le réduire au thème général qu'il illustre, c'est entrer dans la vision particulière d'un auteur, c'est déceler les cohérences profondes de son univers personnel.

À MIEUX SENTIR. L'attention aux phrases, à leur agencement, aux vers, etc., conduit à mieux percevoir ce qu'ils évoquent, à mieux « écouter » leur mélodie, à mieux *rêver* avec un écrivain, à devenir poète ou visionnaire avec lui. L'habitude de fréquenter les textes affine ainsi la vie intérieure, développe notre sensibilité aux langages et à leurs nuances, et nous mène, en fin de compte, à mieux nous connaître en saisissant la nature de nos émotions.

À MIEUX JUGER. Mieux apprécier les textes, c'est à la fois :

– *savoir critiquer*. Ne pas gober n'importe quoi. Connaître les feintes du langage, déjouer les pièges de la rhétorique. Reconnaître les « ficelles » de l'illusion réaliste. Détecter les idéologies suspectes qui se camouflent dans l'argumentation ou les sophismes de certains discours ou textes dits « argumentatifs »... Savoir comment, et en quels endroits, certains auteurs peuvent nous tromper (ou se tromper !). En un mot, ne pas se laisser convaincre par n'importe quel texte, si entraînant soit-il ;

– *savoir admirer*. Oser admirer ! Mesurer les difficultés que l'écrivain a su vaincre pour composer une œuvre, une page, une phrase. S'étonner devant la puissance d'un imaginaire, l'allégresse d'un style, la hardiesse d'une dénonciation. Ne pas s'extasier devant des ouvrages trop faciles, et apprendre à reconnaître les chefs-d'œuvre, même s'ils ne nous semblent pas tels au premier abord.

À MIEUX ÉCRIRE. À travers les textes, jusque dans leurs moindres détails, nous recevons une perpétuelle leçon d'écriture. Cela ne vous tente-t-il pas ? Admirer un chef-d'œuvre, c'est souvent *ipso facto* avoir envie de l'imiter (beaucoup de vocations d'écrivains sont nées ainsi). Sans aller jusque-là, on peut au moins enrichir sa langue, adopter des tournures plus aisées, étendre ses moyens d'expression personnels. La langue courante, que nous employons, a été forgée par tous ceux qui la parlent, mais aussi par tous ceux qui l'écrivent, dans un va-et-vient continué auquel vous participez sans le savoir.

À MIEUX VIVRE. Cela vous étonne ? Mais à quoi bon s'intéresserait-on aux œuvres, en dernier ressort, si celles-ci n'avaient rien à dire à notre vie ? Avec leurs émotions, leurs drames, leurs rêves, leurs doutes, leurs intuitions, et toute la force de leur génie, les écrivains composent le Grand Livre de l'Humanité. Mais nous, de notre côté, avec nos émotions, nos rêves, nos questions, nos expériences, nous *vivons* le grand livre de notre vie. Eh bien, ces deux « grands livres » ne sont pas sans rapport l'un avec l'autre. La parole des auteurs est souvent *la nôtre*. Ils *nous* expriment en s'exprimant eux-mêmes. Ils nous aident à énoncer nos angoisses, à rêver nos rêves, à porter nos interrogations. Ainsi, mieux comprendre les textes c'est mieux comprendre notre propre existence.

« Mais alors, monsieur, pour bien comprendre et ressentir un texte, il faudrait y entrer avec tout soi-même ? »

Sans doute. Idéalement, oui. C'est ce que fait un vrai lecteur. Même si, en cours, un professeur ne livre pas trop sa réaction personnelle devant les livres, même s'il l'atténue ou la feutre sous un commentaire savant, c'est tout de même en raison de cet amour *existentiel* de la littérature qu'il a choisi de l'enseigner. On ne lit à fond un texte qu'en le lisant avec « tout » soi-même. Bien entendu, on n'en demande pas tant dans l'exercice scolaire de l'explication. Je connais d'ailleurs plus d'un adolescent qui, devant certains sujets proposés à l'examen, ricaneraient si on leur disait que ces textes ont un rapport quelconque avec leur existence passée, présente, ou à venir. Mais c'est peut-être parce qu'ils n'ont pas encore pris conscience de ce « grand livre de la vie », fait de mots et d'expérience, qui est *déjà* inscrit dans leur tête, et qui leur permettrait, s'ils le connaissaient mieux, d'entrer — au moins partiellement — en résonance avec les textes.

Bien entendu, pour entrer ainsi dans le texte, pour y retentir, il y a quelques pistes à suivre. Des méthodes pour apprendre à voir, et aussi des méthodes pour apprendre à sentir. Après le « pourquoi », abordons le « comment ».

CHAPITRE 3

Comment expliquer un texte ?

■ L'IMPRESSION D'ÉVIDENCE : COMMENT Y ÉCHAPPER ?

Nous voici devant une page inconnue, une phrase complexe, un simple beau vers. Notre première réaction est souvent un *sentiment d'évidence* : eh bien quoi, cette phrase dit bien ce qu'elle veut dire ! Ce vers est magnifique, il suffit de le prononcer ! Qu'ajouter, puisque ça coule de source ? Pourquoi analyser ? Comment faire ? Par quel bout prendre le texte ? Comment *entrer* dans son tissu ?

Ce sentiment d'évidence nous bloque souvent à la première lecture. Les choses paraissent tellement aller de soi que le candidat se demande ce qu'il doit expliquer. Il est conduit alors à répéter l'idée du texte, à en délayer la formulation : il fait ce qu'on appelle de la *paraphrase*. Pour sortir de ce blocage, il nous faut reprendre et approfondir la distinction faite au Chapitre 1 entre *ce que dit le texte* et *la façon dont il le dit*.

Prenons l'exemple d'un vers de Racine qui, plus qu'aucun autre, donne ce sentiment d'évidence :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

(*Phèdre*, IV, 2)

C'est à son père Thésée, qui l'accuse d'un amour coupable, que le jeune Hippolyte affirme par ces mots son innocence.

Ce que nous dit cette phrase est facile à saisir : elle exprime bien la clarté d'un cœur. Les termes employés « *jour/pur/cœur* » retentissent en nous pour nous donner cette impression de pureté, de transparence. Le « *jour* » surtout est riche de connotations : il renvoie à une expérience fondamentale de l'homme, celle de la lumière naturelle, des grandes belles journées qui effacent les ombres et clarifient toute chose. Bien prêter attention à ce qu'évoque *en nous* le vers nous permet de mieux mesurer sa portée.

Mais à ce premier regard, tourné vers notre *impression*, doit succéder un second, centré sur l'*expression*. L'habitude d'expliquer les textes nous permet de recenser les quelques éléments suivants :

- la mise en valeur du mot « jour » en début de vers : il sert de point de comparaison, il inscrit d'emblée le thème de la clarté dans l'esprit de l'auditeur (le terme étant saisi dans toute sa force symbolique) ;
- l'ordre dans lequel est établie la comparaison : il ne s'agit pas de poser la simple équation « mon cœur est pur comme le jour », mais — nuance essentielle — d'opérer le mouvement inverse : c'est le « jour » qui ne parvient pas à être plus « pur » que le « cœur ». En inversant le comparant et le comparé, l'auteur établit que le jour est d'une pureté inaltérable, première, si essentielle que le plus pur des jours ne saurait l'égaliser. Vous me suivez ?
- la succession des mots est d'ailleurs remarquable : elle nous conduit du monde extérieur (pureté du jour) vers le monde intérieur (fond du cœur). Habituellement, ce qui est apparent est clair, ce qui est profond l'est beaucoup moins. Ici, c'est le *fond* même du cœur qui a plus de clarté que l'air du jour... Le personnage est donc bien d'une parfaite *transparence* ;
- la *simplicité* même du vers contribue à cette limpidité de son sens : d'une part, tous les mots sont des monosyllabes ; d'autre part, leur déroulement régulier est marqué par quatre accents toniques (soulignés ci-dessous) qui mettent en valeur les mots essentiels :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

- enfin, l'écho des voyelles longues que prolongent les « r », -our, -ur, -œur, semble étudié pour mieux fondre ensemble les sens des trois mots clefs : jour/pur/cœur.

Le personnage à qui Racine prête ce vers est donc toute transparence dans ce qu'il dit comme dans la façon dont il le dit. Si l'on connaît cette tragédie, on sait que le personnage d'Hippolyte est l'antithèse vivante de Phèdre qui, elle, se débat dans une passion sombre et coupable. Ce vers prend ainsi une dimension nouvelle, par le contraste qu'il opère entre la pureté de l'innocence du jeune homme et la noirceur du « crime » de l'héroïne. L'explication s'achève sur cette remarque. L'essentiel est dit.

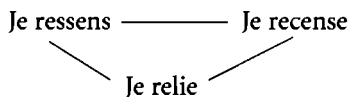
Au cours de ce bref commentaire, nous venons d'explorer méthodiquement deux voies :

- une recherche sur nos impressions, en principe subjectives, pour mieux saisir ce que nous éprouvons ;
- une recherche sur les moyens d'expression employés dans ce vers, pour mieux comprendre ses effets ;

Mais, dans chacune de ces voies, nous ne pouvions oublier complètement l'autre...

C'est qu'il fallait bien, en analysant notre impression, avoir à l'esprit les mots clefs du vers et une certaine connaissance de leurs connotations ; corollairement, en recensant les moyens d'expression, nous devions tenir

compte des effets que nous avons perçus en nous-mêmes. Ainsi se dessine une méthode en trois temps, véritable triangle d'or de l'explication de texte :



Il faut **ressentir**, préciser et analyser *en soi* la gamme des impressions que produit le texte.

Il faut **recenser**, observer *dans le texte* la gamme des moyens d'expression qu'il recèle.

Il faut **relier** ce que l'on a ressenti à ce que l'on a recensé, et réciproquement, dans un va-et-vient maîtrisé.

■ JE RESSENS : des impressions globales aux sensations particulières

Nos réactions aux textes sont souvent vagues. Aussi faut-il *apprendre à ressentir*.

Ressentir, bien sûr, c'est d'abord recevoir le sens global d'une page. C'est « comprendre », entrer en compréhension profonde (exactement comme l'on essaie de « comprendre » quelqu'un), et non pas simplement saisir des idées abstraites. C'est entrer en résonance avec le corps du texte.

En effet, à la signification précise des mots se mêlent toujours des évocations secondes, des « connotations », des représentations intérieures qui ne nous touchent pas au seul niveau cérébral. On peut palpiter, rire, transpirer d'effroi, pleurer, être réconforté ou désespéré à l'évocation de certaines pages. Nos souvenirs, notre culture, notre émotivité, tout participe à la lecture. Il faut donc apprendre à observer méthodiquement tout ce qui se passe dans notre conscience face au texte.

Nous avons parlé dans le chapitre précédent du « grand livre de la vie » que nous avons tous dans notre esprit. Ce dictionnaire vivant nous habite, avec son immense réservoir de mots et d'images, d'expériences et de rêves, de significations et d'interrogations. Il est structuré dans notre mémoire par le biais du langage. C'est grâce à lui que nous pouvons « lire », c'est-à-dire trouver un sens et une « réalité » à ce que nous lisons. Avant toute lecture, il nous faut donc savoir reconnaître ce réseau intérieur qui va entrer en résonance avec le texte, en fonction de la nature de celui-ci.

Dans un premier temps, nous allons fouiller dans notre mémoire et nous interroger sur les impressions préliminaires, *déjà installées* en nous par nos expériences ou nos lectures, qui sont réactivées à l'occasion du thème ou des réalités dont traite une page littéraire. Cela s'appelle reconnaître en soi

l'horizon d'attente (cf. Clef n° 38). Par exemple, si j'ai à commenter le poème « Les Aveugles » de Baudelaire, je puis d'abord me demander : « Qu'est-ce qu'un aveugle pour moi ? Comment ai-je réagi, enfant, quand j'ai pris conscience que des gens ne voient pas ? Ai-je eu peur ? Ai-je eu pitié ? Ai-je eu le sentiment que ces gens-là ont un mystère ? Qu'ils ont la vision d'un autre monde ? etc. » Une telle mise au point me permettra de mieux recevoir les effets du poème, de mieux situer son originalité par rapport aux stéréotypes de la conversation courante, ou par rapport à d'autres textes que je connais sur le même sujet.

Puis, *en cours de lecture*, je noterai l'évolution de mes impressions. Une page produit rarement une atmosphère unique, globale et uniforme. Il y a des intensifications, des modifications, des contrastes, des convergences. Il faut être attentif à *tout ce qui varie* dans notre impression, et surtout, prendre garde à ce qu'une impression (marquante *pour nous* en raison de notre sensibilité) n'efface pas les autres, tout aussi importantes. On peut d'ailleurs changer d'impression sur tel ou tel passage, en le relisant...

En *fin de lecture*, évidemment, le bilan de nos impressions successives pourra être comparé à ce que nous avons déjà observé dans la vie ou dans d'autres lectures. La règle est de ne jamais banaliser, de *ne jamais réduire l'effet d'un texte à l'effet produit par d'autres textes*, mais au contraire, de *différencier* les impressions que peuvent nous faire des pages portant sur des thèmes ou des situation similaires. Bien entendu, cela suppose qu'on affine ses réactions premières, et qu'on entre dans le détail.

C'est ce que vont nous permettre, justement, les **impressions particulières**. Là encore, il va falloir observer en soi. Au fil des phrases, ligne après ligne, vers après vers, on va préciser la « représentation » que les mots tissent en nous-mêmes. Leur déroulement est comme un petit film projeté sur l'écran de notre conscience. Significations, perceptions (visuelles, sonores), connotations, inflexions rythmiques, tout cela forme une chaîne, un flux qui conduit notre imaginaire. Suivez bien votre film intérieur : le moindre détail d'un texte *impressionne* votre cerveau comme une pellicule... Il faut alors, aussi lentement que possible :

- **Retenir aux mots**, aux groupes de mots. Pour l'écrivain, ceux-ci ne sont pas des signes abstraits : ils renvoient toujours à des réalités sensibles, à ses souvenirs, ses expériences, ses rêves. Les « espaces » pour Pascal, la « douleur » pour Baudelaire, « l'absurde » pour Camus, ne sont pas de vains mots. Ils sont chargés de connotations. Pour bien recevoir le texte, il faut examiner le halo particulier, le petit éclat intérieur que chaque mot, lentement prononcé, peut faire naître en nous. Il faut chercher quelle expérience, quel souvenir personnel, nous font entrer en « sympathie » avec les images de l'auteur. Il faut tenter de *rejoindre* la sensibilité de l'écrivain à

partir de nos émotions personnelles, qu'il soit question du vent, de l'automne, d'un deuil, de la joie d'aimer, ou de l'indignation devant l'horreur.

- **Voir en soi.** Que percevons-nous exactement, comment notre imaginaire est-il *visuellement* touché ? Si par exemple Nerval nous parle du « soleil noir de la Mélancolie », avant de reconnaître telle ou telle figure de style, cherchons l'image que l'expression fait jaillir dans notre esprit. *Fermes les yeux pour mieux voir* : voici un soleil négatif, dardant des rayons noirs ; l'opposition avec notre perception habituelle de l'astre éblouissant nous plonge dans un autre monde ; nous pénétrons alors dans la vision d'un poète dominé par la puissance mortifère de la Mélancolie. Nous pourrions ensuite identifier le rôle de l'oxymore et la force de la métaphore : mais nommer ces figures de style n'aurait pas suffi si nous n'en avions pas ressenti *d'abord* les effets singuliers.

- **Savoir écouter.** Les textes agissent doublement sur notre oreille : par les sons et les bruits du monde auxquels ils renvoient ; par les sonorités et les rythmes dont ils se constituent eux-mêmes. Dans l'un et l'autre cas, il faut être conscient des éléments auditifs qui nous impressionnent. Considérons par exemple la célèbre strophe, si mélodique, de Verlaine :

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.*

(« Chanson d'automne », *Poèmes saturniens*)

On ne peut bien ressentir cette phrase que si l'on se remémore le son caractéristique du violon : il faut se souvenir *en soi* de sa vibration prolongée (qui justifie que les « *sanglots* » soient qualifiés de « *longs* »). Mais il faut aussi écouter, simultanément, le déroulement lent de la phrase sur les six vers de la strophe (par exemple, en la disant à haute voix). Nous y retrouvons justement, dans les échos sonores, dans la modulation rythmique des vers, cette « vibration » du violon qu'ils sont chargés d'évoquer. Sans cette double perception préalable, on ne pourra pas « expliquer » un texte dont on n'a pas *écouté* la poésie musicale. Viendra ensuite l'étude des effets objectifs du texte (diérèse, assonances, accents rythmiques, allitérations). Mais l'un ne peut aller sans l'autre.

Le lecteur qui veut bien nous suivre fera sans doute une objection de taille : *et si l'on ne ressent rien* ? Si l'on est « sec » devant une page qui semble archaïque, ou écrite dans une autre langue que celle qu'on a l'habitude

d'entendre ? Si l'on n'a *pas du tout* d'impression ? Que faire ? Faudra-t-il *faire semblant* ?!

On pourrait être tenté de répondre : pourquoi pas ?

En réalité, il est rare qu'on soit totalement dénué d'impression, surtout si l'on veut bien relire le texte une ou deux fois en suivant la méthode que je viens d'indiquer. Quoi qu'il en soit, le fait que certains lecteurs ne ressentent rien au premier abord montre bien qu'il faut *apprendre à ressentir*, surtout à la lecture des textes classiques.

Mais il y a tout de même quelques recours devant une page qui ne nous « inspire » rien. C'est de se servir de son bon sens et de se demander : « Compte tenu du thème de ce texte et de son déroulement, que *devrais-je* ressentir ? Qu'est-ce que l'auteur — si je compare à d'autres extraits que je connais sur le même sujet — peut bien vouloir produire comme *effets* ? » Ces questions renvoient le lecteur à l'observation objective du texte. Faute d'émotion immédiate qui pourrait le guider, il doit regarder les mécanismes mis en œuvre dans la page, chercher la loi de son fonctionnement : bref, il va partir de la seconde voie d'accès au texte, le recensement. Et peut-être parviendra-t-il, en étudiant le texte avec sa seule intelligence, à y trouver des aspects, des processus, un climat qui vont, peu à peu, *éveiller* sa sensibilité. Les deux voies sont en effet complémentaires.

■ JE RECENSE : de la nature du texte à ses moindres procédés

Il s'agit d'observer le texte à tous les niveaux, de façon méthodique, *en allant toujours du général au particulier*.

• La nature du texte

Un coup d'œil global, qui doit devenir spontané, nous permet d'abord de discerner à quel type de texte nous avons affaire : descriptif, narratif, argumentatif, théâtral, lyrique, poétique. Non seulement en reconnaissant que nous sommes en face d'une page de roman, d'une scène tragique ou comique, ou d'une poésie ; mais encore parce que très vite nous identifierons la *tonalité* (ou le registre) qui domine tel ou tel passage (didactique ? réaliste ? polémique ? ironique ? dramatique ? épique ? romanesque ? etc.). Nous pressentons déjà, par ce simple coup d'œil, quels seront les centres d'intérêt que mettra en valeur le commentaire, et même deviner « le message » probable de l'auteur.

• Le mouvement du texte

Les détails, les parties d'un passage, ne prennent vraiment tout leur sens, toute leur portée, qu'en fonction de l'ensemble où l'auteur les a ordonnés. Il faut donc observer la page comme on observe un tableau : à bonne distance.

Voir ainsi les grands masses qui le composent, les éclairages dominants, les progressions ou les contrastes étudiés, bref, le plan ou le rythme du texte. À ce stade de l'examen, on va repérer (même sans rien « ressentir ») le *travail* de composition de l'artiste. Les débuts et les fins de passages méritent une attention particulière : l'auteur y laisse voir comment il veut nous prendre ou nous surprendre, où il veut nous emmener, dans quelle atmosphère il désire nous entraîner. Les dernières phrases d'un paragraphe, les « chutes » de certains poèmes, nous renseignent la plupart du temps sur l'effet dominant, sur *ce à quoi le texte voulait en venir...*

• Le texte lui-même

Sans recenser les innombrables aspects d'un texte (car sa nature et son mouvement peuvent déjà limiter nos axes de recherche), on pourra pour l'examiner puiser dans la gamme des éléments suivants :

– **L'énonciation.** Pour un écrivain, l'énonciation, c'est l'*acte* d'écrire. Les éléments constitutifs de cet acte transparaissent dans l'énoncé : ce sont les indications relatives au lieu et au temps où l'énoncé est produit (ou encore, où il *affecte* d'être produit), à la personne qui est censée s'exprimer, à celle à qui l'énoncé s'adresse. Devant un texte, il est donc essentiel de se poser les questions : **Qui parle ? À qui ? Où ? Quand ? Comment ?** L'auteur choisit-il d'intervenir *explicitement* dans ce qu'il énonce ? Préfère-t-il mettre en scène un narrateur ? Pourquoi rapporte-t-il un récit à la première, à la troisième ou à la seconde personne ? De quel point de vue (sans toujours l'avouer) décrit-il un lieu, une scène ? Où se place-t-il par rapport à ses personnages, quelle « focalisation » adopte-t-il ? Comment est conduit le regard du lecteur dans une description ? Celui-ci est-il mis à distance ? Ou placé à côté du héros, voire *dans* le for intérieur du héros, pour faciliter l'identification ? Autant de questions qui dépassent la seule étude du style au sens strict, mais sont inhérentes à tout regard objectif sur un passage.

– **La nature du vocabulaire.** Le choix des mots est décisif, qu'il s'agisse de textes entiers ou de simples tournures. Le vocabulaire est-il concret, figuré ? Se rapporte-t-il à l'action, à la description, à l'analyse psychologique ? Quels sont les temps utilisés ? Les pronoms les plus fréquents ? À quelles sensations dominantes obéit le choix des mots (vue/ouïe/toucher/odorat) ? Quels éléments de la nature (ou du monde social) fait-il intervenir ? Y a-t-il des **champs lexicaux** particulièrement révélateurs ? Comment se répartissent (se mêlent ou s'opposent) les divers registres du vocabulaire (animal/végétal/humain) ? Le style est-il globalement soutenu, recherché, simple, familier, prosaïque ? Les termes veulent-ils nous plonger dans un univers réaliste, dramatique, métaphysique, surréaliste ? Les adverbes et les adjectifs, à la base de la *modalisation*, révèlent-ils les sentiments, les préjugés du locuteur, etc. ?

– **La phrase et son expressivité.** La place des mots est également déterminante. La phrase elle-même peut être concise, hachée, ample, périodique, selon les réalités évoquées ou selon le « souffle » de l'auteur. Ce repérage sera ensuite à relier aux significations : pour l'instant, il faut le conduire sans *a priori*. L'un des éléments essentiels de l'expressivité sera naturellement la présence de *figures de style*. Il faut les repérer tout de suite. Il peut s'agir de figures portant surtout sur la construction de la phrase (apostrophe, ellipse, anaphore, antithèse, chiasme), ou surtout sur l'expression de la pensée (figures d'insistance ou d'atténuation : métaphore, hyperbole, métonymie, litote, euphémisme), mais les unes et les autres sont liées dans le tissu du texte.

– **La versification.** Les aspects propres aux poèmes, versification, effets sonores (allitération, accents toniques, assonances, rimes), phénomènes d'enjambement et de rejet, doivent être reconnus et maîtrisés dans l'étude de la poésie. À ce sujet, deux écueils sont à éviter :

- Faire des remarques formelles inutiles : dire qu'un sonnet a quatorze vers ou qu'un alexandrin a douze syllabes n'explique rien, puisque c'est la norme.
- Inversement, expliquer un texte poétique sans tenir compte de son expressivité rythmique et musicale, comme s'il ne s'agissait que d'un texte en prose, conduit à en manquer la vraie dimension.

Dans tout ce travail de recensement, il faut s'attacher aux effets volontaires, manifestes, ceux qui traduisent un effort d'expression *notable* de la part de l'auteur. Comment les isoler les uns des autres ? C'est justement en opérant un va-et-vient continu entre les deux approches du texte qu'on y parviendra.

■ JE RELIE : le va-et-vient entre l'impression et l'expression

Il s'agit maintenant de mettre en relation les deux relevés.

D'un côté, nous avons observé des *pressions* ressenties au-dedans de nous-mêmes : ce sont les *im*-pressions.

De l'autre, nous avons repéré les *pressions* que la forme du texte essaie d'opérer à l'extérieur d'elle-même, sous la poussée du « vouloir dire » de l'auteur : ce sont les *ex*-pressions.

Lorsque les unes et les autres se correspondent, nous pouvons alors faire état *objectivement* des effets du texte. Effet de réel, effet de sens, effet d'atmosphère, effet d'émotion, etc.

Expliquer le texte, ce sera établir ces effets et en commenter la portée, en partant tantôt des impressions, tantôt de l'expression. C'est leur correspondance qui sera décisive. D'où ce schéma :

Du côté de l'impression
(ce que je ressens, comprends,
ce que je reçois du texte ; ce qui
se passe en moi)

Du côté de l'expression
(ce que je recense, ce que je
regroupe : tout ce qui se passe
dans le texte)

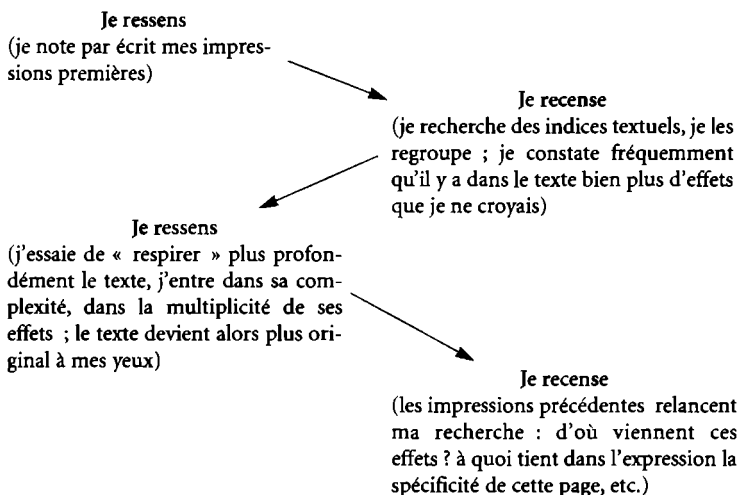
Les effets du texte

(se déduisent du parallèle précédent : contenu émotif, climat
original, portée imaginaire, efficacité esthétique, sens du texte,
« message » de l'auteur, etc.)

Quelle que soit la forme de l'explication (écrite ou orale, linéaire ou méthodique), la règle sera donc :

- de ne faire état d'aucune impression qui ne soit appuyée sur des indices textuels ;
- de ne relever aucun moyen d'expression sans préciser son effet sur le lecteur.

Dans la pratique, le plus simple est d'opérer (au brouillon) par recherches successives, alternant le « *je ressens* » et le « *je recense* », pour chaque aspect ou chaque partie du texte à étudier. Chaque aller-retour que je fais entre mon impression et les expressions me permet un *contrôle immédiat* des effets du texte : le « *je relie* » est toujours présent à mon esprit. De plus, je puis ainsi entrer dans le texte progressivement, affinant aussi bien mes réactions successives que mes repérages. Enfin, cette méthode m'aide à élaborer peu à peu des *hypothèses de lecture* que je vérifie aussitôt, processus qui est à la base même de cette forme d'explication de texte qu'on appelle lecture méthodique ou analytique. Cela donne l'alternance suivante :



Et ainsi de suite. Lorsqu'on s'entraîne à l'explication, qu'il s'agisse de paragraphes ou de simples phrases, ce processus devient vite *automatique*. Bien sûr, après ce travail de recherche, il faudra ordonner les résultats, classer les effets du texte par centres d'intérêt, faire un plan de commentaire, etc. Ainsi progressera l'analyse vers la spécificité de la page et de son art.

■ APPLICATION SUR UN EXEMPLE

Prenons l'exemple d'une longue phrase extraite du roman de Barjavel, *La Nuit des temps* (1968). Il y est question d'un personnage et d'un groupe d'hommes qui se trouvent près du pôle sud, aux prises avec les éléments hostiles de l'Antarctique, le vent et la glace. Voici l'évocation de leur lutte :

Il n'en pouvait plus de toute cette glace et de ce vent, et de ce vent, et de ce vent qui ne cessait jamais de s'appuyer sur lui, sur eux, sur tous les hommes de l'Antarctique, toujours du même côté, avec ses mains trempées dans le froid de l'enfer, de les pousser tous sans arrêt, eux et leurs baraques et leurs antennes et leurs camions, pour qu'il s'en aillent, qu'ils débarrassent le continent, qu'ils les laissent seuls, lui et la glace mortelle, consommer éternellement dans la solitude leurs monstrueuses noces surglacées...

(René Barjavel, *La Nuit des temps*, Presses Pocket)

Commençons par « ressentir ». Il n'est pas inutile d'abord de nous remémorer nos souvenirs de saisons froides, nos premières expériences de la neige, du vent et de la glace, mais aussi les images que divers documentaires sur les pôles ont « archivées » dans notre esprit. Nous voici dans l'ambiance. À la lecture du texte, notre première sensation peut être une sensation d'excès, d'impuissance et de saturation devant l'acharnement du froid et du vent, — sensation commandée par l'attaque du paragraphe : « *Il n'en pouvait plus* ».

Observons le texte. Notre impression première vient d'une part de ce début du paragraphe, qui nous associe à ce qu'éprouve le héros, mais surtout des procédés d'insistance répartis au fil du texte : l'expression de l'absolu et de la totalité par exemple (« *Toute* cette glace » ; « qui ne cessait *jamais* » ; « les pousser *tous sans arrêt* » ; « *toujours* du même côté » ; « *éternellement* »).

Approfondissons. Que nous nous tournions vers notre film intérieur ou vers le texte objectif, nous allons observer qu'à cette impression de *permanence dans le temps* se joint une impression d'*omniprésence dans l'espace*. C'est d'ailleurs un double effet que l'on retrouve souvent : dans les textes descriptifs, l'une des clefs de l'explication consiste à étudier en parallèle tout ce qui est de l'ordre du *temps* et tout ce qui est de l'ordre de l'*espace* (cf. la phrase de Pascal commentée dans notre premier chapitre).

Ici, l'omniprésence du vent est soulignée par de nombreuses répétitions : « *et de ce vent, et de ce vent, et de ce vent* » ; « *sur lui, sur eux, sur tous les hommes* » ; « *les pousser tous [...], eux et leurs baraques et leurs antennes et leurs camions* » ; « *pour qu'ils s'en aillent, qu'ils débarrassent le continent, qu'il les laissent, [...]* ».

Notre impression se précise alors : il n'y a pas simple excès, mais sentiment de *suffocation* devant ce souffle ininterrompu, omniprésent, irrésistible.

Retournons au texte : nous pouvons affiner notre observation. Les répétitions qui nous sont apparues sont des *anaphores* : l'anaphore est un procédé classique de renforcement, de gradation, par la mise en série de mêmes débuts de phrases, ou de membres de phrase. Ces gradations caractéristiques (« *sur lui, sur eux, sur tous les hommes* » ; « *qu'ils s'en aillent, qu'ils débarrassent le continent, qu'ils les laissent* ») correspondent littéralement à l'effet de *progression* du vent, en mettant en valeur les seuls obstacles (les seuls « reliefs ») sur lesquels s'acharne le vent : les humains et leur matériel.

Nous « voyons » de mieux en mieux l'action du vent. Il est le grand *acteur* de ce texte, qui se fonde sur le procédé de l'*hypotypose* (cf. Clef n° 13).

Et en effet, la syntaxe est ici révélatrice. Alors que cette phrase a pour sujet grammatical un homme (« il », au départ du texte), la longue subordonnée qui suit, et qui s'étage sur huit lignes, fait place à un autre sujet bien réel, le vent omniprésent :

ce vent qui ne cessait
de s'appuyer
de les pousser tous pour qu'ils
[pour] qu'ils
[pour] qu'ils les laissent seuls,
lui et la glace,
consommer [...]

Cette syntaxe n'est pas à observer du seul point de vue visuel. Plaçons-nous du point de vue auditif. *Écoutons* notre impression : elle consiste en un déroulement rythmique, qui apparaît assez bien dans le schéma ci-dessus. Les virgules y jouent un peu le rôle de pauses du vent, alors que les gradations miment la reprise incessante des rafales. On constate qu'il est quasi impossible de prononcer cette phrase, avec ses répétitions anaphoriques, sans éprouver vocalement une sensation d'essoufflement. Au contraire, les deux dernières lignes, prolongées par les points de suspension, semblent couler sans difficulté : c'est que le vent est victorieux, et que rien ne s'oppose plus à ses « *monstrueuses noces* » avec la glace.

Tout n'est pas dit. Alors que cette évocation, jusqu'alors, nous donnait une impression de réalisme, l'irruption soudaine du thème des noces, en plein Antarctique, ne manque pas de nous surprendre. Devant nous s'ouvre

le spectacle inhumain et paradoxal d'amours glaciales, entre le vent et la terre gelée. Le vent a été *personnifié*.

Relisons le texte : cela apparaissait déjà lorsque l'auteur évoquait les « *maines* » du vent, « *ses mains trempées dans le froid de l'enfer* ». La personification des éléments les rend souvent plus proches de nous, plus « humains » ; mais elle peut aussi, à l'inverse, les rendre d'autant plus inquiétants qu'ils semblent avoir des *intentions* : ils *savent* ce qu'ils font. C'est bien le cas ici : le vent est un être bizarre, qui se plaît dans l'enfer du froid, qui vit des nocces glaciales, ce qui est effectivement monstrueux, aux antipodes de l'expérience normale des hommes (qui associent l'amour à la chaleur). La personification, les oxymores (« *froid de l'enfer* », « *nocces surglacées* »), ont ainsi tiré le texte du côté du fantastique (en accord d'ailleurs avec le thème général du roman), là où un lecteur pressé n'aurait reçu qu'une fugace impression réaliste.

Ce va-et-vient entre la saisie des impressions et le regard sur le texte nous permet ainsi à la fois de mieux le comprendre et de mieux le ressentir. Nous cernons mieux le texte comme *système à produire des effets*. Cela suppose bien sûr une bonne connaissance de la plupart des moyens d'expression dont use un écrivain. Mais cela suppose aussi une *habitude de lire* les textes, et de les confronter avec le grand livre intérieur (d'expériences et de lectures) qui, peu à peu, s'édifie en nous-mêmes. Car une page ne prend son sens, sa portée, son originalité que *par comparaison* avec tous les autres textes qui constituent une culture. Aussi parle-t-on d'ailleurs de plus en plus d'*intertextualité* — notion qui mérite à elle seule un dernier chapitre de méthode.

CHAPITRE 4

De l'intertextualité

Constat ; complexité de la notion ; du bon usage de la lecture intertextuelle.

■ LE CONSTAT

Un texte n'existe jamais tout seul.

D'une part, il fait le plus souvent partie d'un livre (recueil, discours, roman, pièce de théâtre, etc.), c'est-à-dire d'un ensemble d'autres textes qui entrent en résonance avec lui, et contribuent à lui donner son sens. Par exemple, un poème de Victor Hugo, d'abord écrit pour lui-même, puis placé selon un certain ordre dans *Les Contemplations*, prendra de ce fait même une signification qui n'apparaissait pas dans le texte pris isolément.

D'autre part, un texte est souvent pétri de références culturelles plus ou moins conscientes (citations, imitations ou transpositions, pastiches, parodies, allusions, réminiscences) qui sont autant de *traces plus ou moins littérales* issues d'autres livres ou d'autres époques. Ainsi, les écrivains dits classiques imitaient délibérément les « Anciens », c'est-à-dire les auteurs de l'Antiquité grecque et latine : ils leur empruntaient la matière de leurs œuvres, des thèmes poétiques ou dramatiques, des fables, des mythes, des réflexions, etc., jusqu'à reprendre leurs formules mêmes (ainsi, la fameuse réplique de Phèdre, « *C'est toi qui l'as nommé* », au vers 264, est déjà chez Euripide¹). L'étude savante des « sources » d'une œuvre montre à quel point la part d'éléments empruntés est la règle et la part de création originale l'exception. Mais ce que les classiques faisaient délibérément, la plupart des écrivains le font spontanément, influencés qu'ils sont par leurs lectures, par le contexte culturel auquel ils appartiennent, par les codes littéraires venus de leurs prédécesseurs. Bien entendu, dans cette place que prennent, au sein de telle ou telle page, les éléments textuels ou thématiques (formulations, motifs, mythes, symboles, archétypes, etc.) venus d'ailleurs, les grandes

-
1. Racine dit clairement dans la préface de *Phèdre* qu'il a pris son sujet chez Euripide et qu'il a dû lui apporter quelques modifications, mais il précise : « *Je n'ai pas manqué d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru éclatant dans la sienne*. » Ainsi, nos auteurs classiques se glorifient de leurs emprunts et s'excusent de leur invention !

traditions culturelles de notre civilisation se taillent la part du lion : l'héritage gréco-romain et l'héritage judéo-chrétien en particulier. Par exemple, on ne peut comprendre le titre du récit de Camus *La Chute*, sans se référer à la Genèse, pas plus d'ailleurs qu'une simple phrase comme celle de Proust : « *Les vrais paradis sont ceux qu'on a perdus.* »

D'où une première définition : au sens strict, l'intertextualité recouvre l'ensemble des traces laissées dans un texte donné par un ou plusieurs textes antérieurs (parfois contemporains), et l'étude des relations qu'on peut observer entre ce texte et ceux auxquels il fait écho (citation, imitation consciente, réminiscence ; reprise plus moins transformée ; référence critique ; opposition radicale, etc.). Car il ne suffit pas de découvrir ce que reprend un auteur : l'intérêt, c'est de montrer *ce qu'il fait* des éléments qu'il reprend.

■ COMPLEXITÉ DE LA NOTION

Si l'on considère un texte à ces trois niveaux que représentent son écriture, sa structure (selon son genre, les formes qu'il se choisit, etc.) et sa thématique, on peut trouver à la notion d'intertextualité une extension quasi sans limites :

– Du côté du style et de l'écriture, les tournures (souvent académiques), les expressions choisies (parmi toutes celles dont la littérature a enrichi notre langue), les références littérales ou proverbiales sont extrêmement nombreuses¹. C'est à celles-ci, le plus souvent explicites, que l'on pense d'abord lorsqu'on parle d'intertextualité. Mais les mots eux-mêmes dont use innocemment le moindre écrivain sont *déjà* chargés des connotations que d'autres ont pu y mettre, ses contemporains ou ses prédécesseurs². Par exemple, il m'est impossible d'employer après Pascal le terme « divertissement », ou après Baudelaire le mot « spleen », sans que mon texte personnel soit imprégné de la « marque » qu'ont ajoutée ces deux auteurs à chacun de ces termes. Même si je n'ai pas lu Pascal, même si j'ignore Baudelaire ! Un lecteur plus cultivé que moi, en lisant mon énoncé, redonnera à celui-ci la

1. À ce sujet, je me permets de renvoyer aux quelque 1 200 expressions et citations que j'ai rassemblées dans le livre : *Réviser vos Références culturelles* (Ellipses, Paris, 2003). Ce sont pour ainsi dire 1 200 exemples d'intertextualité !

2. En ce qui concerne le simple usage des mots, bien entendu, il ne suffit pas que deux auteurs à peu près contemporains emploient de nombreux termes identiques pour en conclure que l'un a influencé l'autre. Car au niveau du pur vocabulaire, les écrivains puisent le plus souvent dans le même corpus, qu'il s'agisse du langage de leur époque (l'âge classique), d'une mode provisoire (le courant précieux) ou d'un genre codé (par exemple, la langue soutenue de la tragédie). C'est en faisant cette confusion que de récents chercheurs ont voulu attribuer à Corneille les œuvres de Molière !!!

richesse originelle dont sont chargés ces mots. Et, très généralement, chaque fois que nous lisons un texte du passé, nous le « transformons » en prêtant à ses expressions des significations ou des nuances qu'ils ont acquises depuis, et auxquelles l'auteur ne pouvait pas songer : son texte se trouve alors modifié, enrichi (voire trahi) — *rétroactivement* — par l'effet des textes postérieurs qui ont fait évoluer le vocabulaire... Le résultat, c'est qu'en lisant le plus naturellement du monde, *nous faisons de l'intertextualité sans le savoir !*

– Du côté des structures d'un texte, il en est de même. Si je me sers du *code romanesque* élaboré par tous les auteurs qui ont raconté quelque chose depuis que la littérature existe, si j'utilise les *ressources de la rhétorique* développées par tous les orateurs dont les discours sont parvenus jusqu'à nous, je vais imiter des formes ou retrouver des procédés mis au point avant moi et qui vont rendre ma page efficace. Les textes que j'ai en mémoire, et qui ont en quelque sorte « formaté » mon esprit, sont donc au travail en moi au moment même où j'écris. De même, en ce qui concerne les différents genres ou codes poétiques. L'usage du sonnet ou la pratique de l'alexandrin, par exemple, contribuent largement à générer ma poésie, à prédéterminer ses effets, etc. Ainsi, au niveau des structures, l'intertextualité est reine : tout texte est secrètement influencé, que l'auteur le veuille ou non, par la forme historique dans laquelle il se coule. Et, comme précédemment, le lecteur nourri des ouvrages contemporains va nécessairement lire les œuvres du passé en fonction de sa nouvelle culture, s'étonner que des livres anciens soient, par leur forme, « étonnamment modernes », etc. C'est ainsi qu'on relira les « utopies » du passé à la lumière des livres de science-fiction, ce qui leur redonnera un intérêt inattendu.

– Enfin, concernant la thématique d'un texte, du moindre extrait à l'œuvre globale, elle est elle-même en relation avec l'ensemble des thèmes plus ou moins proches (ou même parfaitement opposés) qui ont déjà été traités dans la littérature qui précède. Par exemple, si j'écris un texte pacifiste, je puis être influencé par tel article de l'*Encyclopédie* sur la guerre ; si je n'ai pas lu cet article, je peux être influencé par d'autres auteurs qui l'ont lu ; plus généralement, je peux être imprégné de la culture diffuse que les écrivains des *Lumières* ont répandue sur ce sujet, et mon discours s'en ressentira que je le veuille ou non. Il ne sera donc pas illégitime, pour un lecteur qui veut commenter ce texte, de faire référence aux idées qu'il a trouvées dans l'*Encyclopédie*, et qui ne sont pas sans rapport avec ce que j'ai écrit moi-même, quoique n'ayant jamais lu le fameux article. On voit donc que la notion d'intertextualité va permettre à un lecteur ou à un critique de *mettre en rapport des textes qui n'ont jamais été objectivement en relation directe*. Et même, pour éclairer ou commenter une page produite à un date précise, de procéder à des comparaisons avec des textes écrits *ultérieurement* !

Mais au cours de ces quelques remarques, nous sommes passés insensiblement de la *genèse* du texte (ses rapports avec les textes précédents ou contemporains qui l'ont nourri) à la question de sa *lecture* (ce que la connaissance *d'autres textes*, publiés plus tard, permet d'y lire, d'y projeter, d'y comprendre, — indépendamment bien sûr de ce qu'a voulu faire l'auteur). Cela va nous permettre de compléter notre définition de l'intertextualité. En nous plaçant à ce second point de vue, nous pourrions donc ajouter cette précision de taille : *l'intertextualité, c'est aussi l'ensemble des relations — et leur étude éventuelle — que peut entretenir un texte donné avec toutes sortes d'autres textes (y compris postérieurs) dont on le rapproche pour mieux le comprendre, le ressentir ou l'interpréter* (ce qui suppose, bien sûr, que l'on justifie les rapprochements que l'on opère). Notons que si l'on voulait distinguer les deux significations du mot, on pourrait choisir de nommer la première « contextualité », et préférer pour la seconde l'expression « lecture intertextuelle ». Mais globalement, il s'agit bien d'un seul et même concept. Et c'est le lieu ici de citer l'excellente définition qu'en donne le « Petit Larousse » (éd. 2001), qui couvre justement les deux aspects que nous venons d'explorer : « Intertextualité : *Ensemble des relations qu'un texte, et notamment un texte littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc.), qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère le lecteur.* »

Ainsi, l'intertextualité, ce n'est pas seulement le fait pour l'auteur d'inscrire des éléments issus de sa culture dans ce qu'il écrit ; c'est aussi le fait, pour le lecteur, d'introduire ou projeter dans le texte même qu'il croit seulement décrypter, des éléments inscrits en lui par ses autres lectures. Chacun, dans sa relation au texte, investit en quelque sorte son « capital textuel » et sa capacité d'analyse. D'où au moins deux conséquences :

1. Personne ne lit jamais exactement le même texte : chacun projette et interprète, découvrant donc et décodant à sa manière — singulière et unique — les significations que l'auteur a « encodées » dans son « message ». Un contemporain de Pascal ou de Racine ne pouvait pas percevoir les *Pensées* ou *Phèdre* comme nous recevons nous-mêmes ces textes, et réciproquement. Lors même que nous relisons un *même* texte, ce n'est déjà plus la même lecture que nous en faisons. Non pas seulement parce qu'a changé notre expérience des choses auxquelles renvoient les mots. Mais parce que, au fil du temps, avec l'évolution conjointe de notre culture et de la langue qui la traduit, notre mode de lecture s'est déjà modifié. L'auteur lui-même qui se relit, quelques années après (et parfois plus tôt), ne perçoit plus son texte exactement comme il avait eu conscience de l'écrire : il y repère des intuitions dont il n'avait pas conscience en

écrivain, il y observe des logiques nouvelles, il y constate les retentissements que l'époque a pu avoir sur lui à son insu... Il découvre qu'il n'a été que partiellement « l'auteur » de ce qu'il a écrit. *On est traversé par l'écriture, on la colore peut-être, mais on n'en est pas la source.*

2. L'acte de lire n'est jamais l'absorption naïve — au premier degré — d'un contenu donné, dans un récipient vide que serait l'esprit du lecteur. Il y a toujours une interaction entre ce que nous propose le texte et ce que notre « capital textuel » va nous permettre d'en retirer (en le triant, en l'interprétant, en le « recréant » à l'aide de notre imaginaire, bref en le faisant « exister » originalement dans notre conscience). Bien loin d'absorber passivement, le lecteur filtre, réagit, examine, joue avec le texte : dès sa première lecture, il lit « au second degré ». Compte tenu de la somme de savoirs qui est en nous, à la suite de tout ce que nous avons appris et lu par ailleurs (sans parler de ce que nous avons vécu), la lecture la plus spontanée d'un texte nouveau est toujours intertextuelle, toujours plus ou moins « critique ». Or, ces savoirs qui sont en nous ne se limitent pas à la littérature : ils recouvrent tout ce qu'on nomme « culture », tout ce qui forme l'imaginaire humain, tout ce qui nourrit nos capacités d'examen critique (connaissances historiques, sciences humaines, etc.). Ainsi, sur un texte donné, la lecture intertextuelle peut consister en une lecture informée par la psychanalyse, la sociologie, etc. L'exemple du mythe d'Œdipe est éloquent à ce sujet. On sait que Freud en a tiré le concept n° 1 de sa théorie, le « complexe d'Œdipe ». Si on connaît un peu la psychanalyse, on va donc pouvoir lire la pièce de Sophocle *Œdipe-roi* de façon totalement nouvelle par rapport à la lecture qui a pu en être faite jusqu'au XX^e siècle. Idem pour *Électre*, idem pour le *Hamlet* de Shakespeare, idem pour bien d'autres œuvres, dont la cohérence interne se trouve considérablement enrichie par une « lecture œdipienne », si l'on parvient bien sûr à trouver dans les textes suffisamment d'indices autorisant cette « lecture ».

Ces perspectives ne signifient pas qu'on puisse lire et faire dire à un livre ou à un extrait n'importe quoi. Quels que soient notre abord du texte, notre « horizon d'attente » et nos hypothèses de lecture, il faut bien sûr que ce que nous croyons y reconnaître y soit présent, c'est à dire « lisible », (même si l'auteur n'en a pas eu conscience), et puisse être étayé par des faits ou par des repérages précis ; il faut surtout qu'aucun élément factuel du texte (structures, langue, thèmes, etc.) ne vienne contredire l'interprétation proposée. En règle générale, on constate que les grands textes de la littérature sont particulièrement concernés par la notion d'intertextualité : d'abord parce qu'ils ne naissent pas de génération spontanée (ils sont l'aboutissement de sources nombreuses qui ont fécondé le « génie » de l'auteur), et ensuite, parce qu'ils fécondent eux-mêmes de multiples œuvres

qui vont s'y référer plus ou moins explicitement... si bien que les plus grands « textes fondateurs » sont aussi ceux qu'il nous est impossible de lire tels qu'ils ont été publiés, car on ne peut les aborder que l'esprit déjà façonné (voire encombré !) par tout ce qu'ils ont engendré comme imitations, références ou commentaires. Par exemple, le *Don Quichotte* de Cervantès, né lui-même d'une nostalgie distanciée et d'une réflexion critique sur les romans de chevalerie qu'il parodie, a eu une telle influence sur la littérature postérieure (on le qualifie souvent de « premier roman moderne ») qu'il se présente vraiment comme un carrefour d'intertextualité¹. De même pour un ouvrage comme les *Pensées*, dont nous parlions ci-dessus, qu'il est impossible d'apprécier sans se référer aux grands auteurs dont Pascal s'est inspiré (Montaigne, saint Augustin par exemple) ni aux écrivains qui, après lui, ont reconnu leur dette envers lui, qu'ils aient subi sa marque (comme Chateaubriand) ou se soient opposés à sa vision des choses (comme Voltaire)...

■ DU BON USAGE DE L'INTERTEXTUALITÉ (DANS UN COMMENTAIRE DE TEXTE)

Les considérations auxquelles conduit la notion d'intertextualité peuvent donner le vertige sur ce qu'est profondément la littérature vivante. On comprend qu'il serait hasardeux, dans les exercices d'explication scolaire, de pratiquer la « lecture intertextuelle » sans une grande maîtrise de l'histoire littéraire et des savoirs critiques. Quelques conseils sur la méthode à suivre s'avèrent donc nécessaires.

1. Avant tout, notamment à l'examen, il faut se pénétrer du texte. Tout le texte, rien que le texte, dans tout ce qu'il a d'objectif et d'explicite, concernant ce qu'il dit et la façon dont il le dit : voilà le premier travail à conduire méthodiquement, à l'aide des outils traditionnels d'explication que nous avons rappelés dans les articles précédents, en suggérant de mettre en relation le « je ressens » et le « je recense » (composition, nature du vocabulaire, champs lexicaux, figures de style, prosodie, effets visuels ou rythmiques, etc.). Il est vrai que dans cette première opération, des éléments intertextuels accompagnent inmanquablement notre approche : ce que l'on « recense » nous renvoie forcément à des textes de même nature ou d'un même genre ; ce que l'on « ressent » nous rappelle des impressions similaires (examiner notre « horizon d'attente », c'est recenser des émotions que l'on croit spontanées alors qu'elles sont déjà préconstruites en nous par l'expérience de lectures antérieures !). Il faut simplement être conscient de ce que l'on fait, et s'abstenir d'interprétations hâtives.

1. Voir à ce sujet la façon dont Jacques Brel s'est emparé du mythe de *Don Quijote*...

2. La seconde opération consiste à faire usage très consciemment de l'intertextualité *au sens premier du terme*, c'est-à-dire au sens strict, que nous avons aussi nommé « contextualité ». L'examen du passage à commenter ayant été bien conduit, on peut alors sortir de sa « textualité » et tenir compte de connaissances externes, chercher en quoi elles éclairent le texte, ou du moins ajoutent des éléments d'explication. Deux niveaux de contextualité peuvent alors être définis :

- celui qui relève de l'œuvre de l'auteur lui-même ;
- celui qui relève des autres textes, contemporains ou antérieurs, qui ont influencé littéralement ou globalement l'œuvre en question.

Le premier niveau consiste à *situer* l'extrait qu'on étudie (quelle est sa place, dans quel ouvrage, que peut-on en conclure) et à le mettre en relation avec d'autres passages de cet auteur (observés dans d'autres ouvrages le cas échéant). Ce principe, qui revient à expliquer l'auteur par lui-même, se justifie dans la mesure où un véritable écrivain n'élabore pas des textes isolés et partiels, mais construit d'ouvrage en ouvrage un univers dont toutes les parties s'éclairent mutuellement.

Le second niveau consiste classiquement à repérer dans un texte les influences dont il est en partie le produit, qu'il s'agisse d'emprunts conscients (imitations, allusions, parodies) ou inconscients (réminiscences, reprises de motifs ou de formes, etc.). Recherche qui s'élargit très vite au contexte historique et culturel dans lequel l'œuvre a été écrite ou représentée (conditions d'élaboration, mouvement esthétique, avec ses ruptures et ses fidélités, etc.) : c'est ce contexte que les éditions universitaires retracent souvent de façon tout à fait satisfaisante.

3. La « lecture intertextuelle » au sens large peut alors être tentée, en se donnant très clairement quelques hypothèses de recherche : rapprochements thématiques d'ouvrages ou de passages d'époques très diverses (l'amour, la mort, la cité, l'exil, etc.), analyse des grands archétypes de l'humanité (notamment des scènes fondamentales comme la scène de la Tentation, des mythes qui se répètent sous diverses formes comme le mythe de Prométhée ou le mythe de Faust), schémas d'interprétation empruntés aux sciences humaines (psychanalyse, histoire, ethnologie, structuralisme, épistémologie). Le texte peut alors être mis en correspondance avec d'innombrables autres textes qui semblaient sans rapport apparent avec lui, laissant soudain apparaître en lui des logiques imprévues, des résonances nouvelles, des significations surprenantes.

La règle des règles, que l'intertextualité soit envisagée au sens strict ou au sens large, c'est d'éviter de ne voir dans un texte que la répétition de ce qu'on a trouvé dans d'autres. Que la « structure œdipienne », souvent présente dans une œuvre, ajoute une cohérence à un récit ou à une scène est

une chose intéressante ; mais le risque demeure de réduire l'œuvre à ce schéma, au lieu de montrer quelle forme originale il prend dans celle-ci par rapport à telle ou telle autre¹. Il faut éviter de *banaliser*, en faisant d'un extrait un doublet d'autres textes dont on le rapproche. Il y a toujours danger de *remplacer* une explication par une énumération de références qui montrent la culture du commentateur, mais ne rendent pas compte de la valeur spécifique du texte à commenter. S'il est bon de reconnaître ce qui est répétitif d'un texte à l'autre, dans les idées ou dans la forme, il faut très vite éliminer le banal pour mettre en relief l'original. Ne repérer des traits communs que pour faire ressortir des combinaisons spécifiques. En un mot : ne *re-connaître* que pour *connaître du nouveau*.

De cette problématique de l'intertextualité, on trouvera un magnifique exemple — un vrai cas d'école — dans l'étude comparée des descriptions du « Pont du Gard » faites respectivement par Rousseau et Stendhal (pp. 86 à 92). Mais auparavant, voici deux exemples pris chez Baudelaire et concernant des poèmes qui seront expliqués intégralement dans la dernière partie de cet ouvrage.

■ DEUX EXEMPLES PRIS DANS BAUDELAIRE

1. L'intertextualité au sens strict (ou « contextualité »)

Soit le poème « À une Passante », extrait de la seconde partie des *Fleurs du Mal* (édition de 1861). Ce texte, qui fait l'objet de l'Explication n° 27, se trouve à la page 307. Nous invitons notre lecteur à le lire d'abord. Supposons maintenant que le commentaire de ce texte, qui a été donné sans autre précision à l'examen, soit achevé par le candidat. Celui-ci a rendu sa copie. Il veut en savoir plus, en examinant la « contextualité » de ce poème. Comment procéder ?

• Pour commencer, il va chercher en quoi Baudelaire explique Baudelaire. Voici les quelques informations qu'il peut trouver :

1. Ce texte figure dans la partie des *Fleurs du Mal* intitulée « Tableaux parisiens », ce qui peut être une piste de lecture (le texte comme croquis parisien).
2. Il y a des variantes, comme celle du dixième vers : le poète, avant d'écrire « *m'a fait soudainement renaître* », avait écrit « *m'a fait souvenir et renaître* » (ce qui rattache le texte au thème de la vie antérieure).

1. On peut faire la même remarque à propos du « schéma actanciel », en narratologie : il permet d'éclairer toute forme de narration, mais il ne suffit pas à montrer l'originalité de tel ou tel récit. Il ne faut donc pas en faire un outil « passe-partout » (cf. la Clef n° 11).

3. Dans le poème en prose « Les veuves », on trouve une évocation proche : *« C'était une femme grande, majestueuse, et si noble dans tout son air [...] Son visage triste et amaigri, était en parfaite concordance avec le grand deuil dont elle était revêtue. »* Mêmes traces textuelles dans le poème en prose « Le désir de peindre » : *« Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite [...]. En elle, le noir abonde [...], et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres. »*
 4. Bien entendu, le thème de l'idéalisation de la femme, dans l'ensemble des poèmes de Baudelaire, ne manque pas d'éclairer ce texte particulier et d'en être enrichi à son tour.
- L'observation du contexte culturel — les œuvres contemporaines ou antérieures — pourra être aussi une précieuse source. Ainsi, dans l'un de ses contes recueillis sous le titre *Champavert* (1832), Petrus Borel écrit à propos d'une femme qui vous apparaît comme une illumination : *« Pour moi, cette pensée qu'on ne reverra jamais cet éclair qui nous a éblouis, [...], que deux existences faites l'une pour l'autre, pour être adorées, pour être heureuses ensemble en cette vie et dans l'éternité, sont à jamais écartées, [...] — pour moi, cette pensée est profondément douloureuse. »* Plus étrangement encore, Gérard de Nerval publie la même année un recueil d'*Odelettes*, dont l'une, intitulée « Une allée du Luxembourg », traite le même sujet dans une tonalité assez différente mais avec des expressions fort proches ; la voici :

Elle a passé, la jeune fille,
 Vive et preste comme un oiseau :
 À la main une fleur qui brille,
 À la bouche un refrain nouveau.
 C'est peut-être la seule au monde
 Dont le cœur au mien répondrait,
 Qui, venant dans ma nuit profonde,
 D'un seul regard l'éclaircirait !
 Mais non, — ma jeunesse est finie...
 Adieu, doux rayon qui m'a lui, —
 Parfum, jeune fille, harmonie...
 Le bonheur passait, — il a fui !

S'il est à peu près sûr que Baudelaire connaissait ces deux textes, n'allons pas crier au plagiat. Il s'agit avant tout d'une même source d'inspiration romantique (et humaine). Ce que permet le recours à l'intertextualité, c'est — en rapprochant ces textes — de montrer l'originalité de chacun. Sur un même thème, une page ou une poésie réussie n'influence pas seulement en suscitant l'envie de l'imiter, mais aussi en donnant le désir de s'en différencier.

• Après avoir examiné ces sources, le commentateur peut naturellement passer à la lecture intertextuelle au sens large, et comparer les scènes de rencontres, les récits d'illuminations ou de coups de foudre, aussi bien dans la littérature postérieure, romantique ou non (par exemple la « première apparition » de Madame Arnoux aux yeux de Frédéric, dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert), que dans le cinéma, etc.

2. L'intertextualité au sens large (ou lecture intertextuelle)

Prenons maintenant, toujours dans *Les Fleurs du Mal*, le poème « Spleen » n° 78, qui fait l'objet de l'Explication n° 26, p. 295.

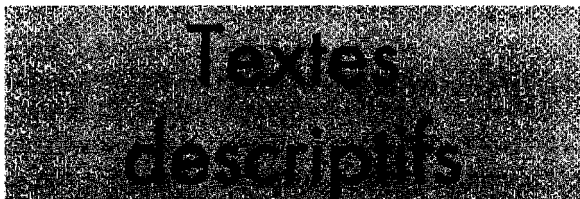
Sur le premier niveau d'intertextualité, celui qui permet de comprendre Baudelaire par Baudelaire, on notera que plusieurs poèmes ont ce même titre (la notion de « spleen » est donc dès le début intertextuelle !), que ces poèmes dans la première partie du recueil succèdent à ceux qui illustrent « l'Idéal » (et donc, le spleen doit s'expliquer comme une désillusion qui suit nécessairement tout mouvement vers l'Idéal), que l'auteur a intitulé son recueil de poèmes en prose *Le Spleen de Paris*, ce qui autorise le commentaire (savant) à de multiples rapprochements intertextuels...

Mais la lecture intertextuelle va vite nous conduire à élargir la question du « spleen » au traitement général de l'ennui et du mal-être chez d'autres écrivains du XIX^e siècle : en particulier, on peut étudier le « spleen » comme une sorte de nouveau « mal du siècle ». De là, opérant une recherche sur l'expression du « vague à l'âme » dans la littérature antérieure, il sera fructueux de trouver des précurseurs à Baudelaire au début du XVII^e siècle, voire au XVI^e. Mais les auteurs classiques s'étant eux-mêmes inspirés des poètes de l'antiquité (les latins avaient l'expression « *tædium vitae* » pour désigner le dégoût de vivre), nous voici renvoyés à la poésie du chagrin dans la littérature occidentale (qui comprend aussi des textes religieux, comme la parole du Christ : « *Mon âme est triste à en mourir.* »)... Tout cela n'est pas indispensable pour comprendre le poème de Baudelaire, bien sûr, mais permet de lui donner un éclairage complémentaire, de circonscrire son originalité propre, et aussi de cerner les constantes du « mal de vivre » chez les hommes.

Rien ne nous empêche alors de parcourir les siècles dans l'autre sens, vers l'aval, et de chercher dans notre modernité des échos du « spleen » baudelairien, en le mettant par exemple en rapport avec la « nausée » sartrienne ou « le sentiment de l'absurde » chez Camus, sans parler des multiples expressions du désespoir dans la littérature du XX^e siècle.

Ces considérations sont sans limites. C'est la richesse de l'intertextualité. Cette richesse, cependant, ne doit pas faire oublier les dérives possibles que nous avons signalées plus haut — le principal danger étant de remplacer l'étude du texte (qui doit demeurer première) par l'exploration de tout ce qui peut s'en rapprocher, autour, avant, ou après.

2. ♦



DÉCRIRE...

Explication n° 1 : L'avion blessé, *La Neige en deuil* (Troyat)

Explication n° 2 : Le château de Heidelberg, *Le Rhin* (Hugo)

Explication n° 3 : « Printemps passé », *La Maison de Claudine* (Colette)

Explication n° 4 : Retour au pays, *Le Bachelier* (Vallès)

Explication n° 5 : Le pont du Gard, vu par Rousseau
et par Stendhal

CLEFS

1/ Le réalisme. 2/ La personnification. 3/ L'anthropomorphisme. 4/ Le « je » et l'énonciation. 5/ Le rôle des sensations. 6/ La question du « point de vue ». 7/ L'identification (sens général). 8/ La distinction Homme/Auteur/Narrateur. 9/ Le contraste. 10/ Esthétique de l'effet/ Esthétique de la retenue.

DÉCRIRE...

Écrire, c'est d'abord décrire. L'écrivain en herbe, frappé par la beauté d'un paysage, l'intensité d'un moment, l'horreur d'une situation, éprouve soudain le désir de retenir tout cela, de le fixer sur le papier avec des mots. Il peut opérer immédiatement cette saisie, par exemple en écrivant à des amis ou à des correspondants. Mais c'est souvent *après coup*, pour s'en ressouvenir ou pour en témoigner, qu'il reproduit par la plume le spectacle qui l'a ému.

Ainsi, qu'il soit « inspiré » par le chant sublime d'un oiseau ou par le tragique d'un accident, l'écrivain est d'abord un homme qui *décrit*, à la fois pour revivre par la pensée et pour transmettre à des lecteurs ce qui lui semble ne devoir jamais être oublié.

Ces quelques remarques nous suggèrent les divers traits qui vont nécessairement constituer *l'acte de décrire* :

- il faut d'abord un minimum de réalisme. Pour soi comme pour les autres, le descripteur veut saisir l'image *précise* de ce qu'il a vu ou entendu, la plus fidèle à la réalité qu'il veut sauver de l'oubli ;
- il faut faire le choix d'un *point de vue*, opérer une sélection des éléments les plus significatifs, si bien que *décrire*, ce sera déjà *interpréter* ;
- il est impossible qu'une évocation ne trahisse pas un certain retentissement que ce paysage, cet objet, ce moment ont pu produire sur celui qui les a contemplés. Directement ou indirectement, la présence de l'écrivain se traduit dans son tableau, y compris quand il veut affecter la plus grande impassibilité ;
- enfin, une page descriptive n'existe pas toute seule dans son rapport avec la réalité décrite : elle fait partie de la littérature, elle entre en résonance avec la sensibilité d'une époque, elle peut révéler des tendances projectives profondes de l'être humain, et déboucher sur un symbolisme qui la dépasse (cf. la notion d'*intertextualité*).

Naturellement, ces dimensions demeurent, et sont même plus que jamais présentes lorsque la description est *inventée* pour faire croire à la réalité supposée d'un lieu romanesque, ou pour créer une atmosphère évocatrice capable d'entraîner l'imagination du lecteur, comme nous le verrons en abordant les textes plus spécifiquement romanesques ou poétiques.

[L'avion blessé]¹

(Les héros de ce récit sont partis, en plein hiver, à la recherche d'un avion accidenté sur le sommet d'une haute montagne. Après avoir vaincu de nombreuses difficultés, ils aperçoivent l'appareil.)

Déchiqueté, rompu, il gisait sur le ventre, dans la neige, telle une bête blessée à mort. Le nez de l'appareil s'était aplati contre un butoir rocheux. L'une des ailes, arrachée, avait dû glisser le long de la pente. L'autre n'était plus qu'un moignon absurde, dressé sans force, vers le ciel. La queue s'était détachée du corps, comme celle d'un poisson pourri. Deux larges trous béants, ouverts dans le fuselage, livraient à l'air des entrailles de tôles disloquées, de cuirs lacérés et de fers tordus. Une housse de poudre blanche coiffait les parties supérieures de l'épave. Par contraste, les flancs nus et gris, labourés, souillés de traînées d'huile, paraissaient encore plus sales. La neige avait bu l'essence des réservoirs crevés. Des traces d'hémorragie entouraient la carcasse. Le gel tirait la peau des plaques noires. Même mort, l'avion n'était pas chez lui dans la montagne. Tombé du ciel dans une contrée de solitude vierge, il choquait la pensée comme une erreur de calcul des siècles. Au lieu d'avancer dans l'espace, il avait reculé dans le temps. Construit pour aller de Calcutta à Londres, il s'était éloigné du monde d'aujourd'hui pour aboutir à un coin de planète qui vivait selon une règle vieille de cent mille ans.

Henri TROYAT, *La Neige en deuil* (1952)

© Éditions FLAMMARION

■ LE SUJET

Voici un texte qui apparaît comme purement descriptif. Le sujet est très simple : l'évocation d'un avion qui s'est écrasé au sommet d'une montagne. Un auteur pressé pourrait faire l'économie de cette description, qui risque d'être banale, et narrer tout de suite les actions des personnages. Mais deux raisons s'y opposent : d'une part, l'avion est l'objet recherché par les héros, il a donc une importance qui exige un traitement privilégié ; d'autre part, pour entrer dans l'atmosphère du récit et croire à sa « réalité », le lecteur a besoin d'une description en bonne et due forme (cf. Clef n° 1 sur le réalisme).

1. Nous titrons nos extraits pour la commodité des références, en mettant ce titre *entre crochets*, sauf quand il a été donné par l'auteur lui-même au texte que nous expliquons.

■ PREMIÈRE APPROCHE : IMPRESSIONS DOMINANTES

Ce qu'éprouve d'abord le lecteur qui se laisse conduire par cette description est bien sûr l'impression de réalité. C'est ce qu'il attend, et s'il s'interroge hâtivement en cours de lecture, il aura le sentiment de « bien voir la scène », et pourra même dire : « On a l'impression d'y être. » La première recherche de notre explication portera donc sur les effets de réalisme dans ce texte. Mais on ne pourra pas se limiter à cet aspect.

En effet, nous sentons bien en lisant que cet avion est plus qu'un simple objet mécanique détruit. L'auteur tente de nous émouvoir par ce qu'il appelle sa « mort », comme s'il s'agissait d'un être vivant. Ainsi, la **personnification** de l'appareil et l'évocation de son agonie sont des aspects qui apparaissent majeurs, dès la seconde lecture sinon la première : il suffit pour cela de reconnaître certains termes clefs, ou encore de saisir en nous-mêmes une vague « pitié » pour le sort de cet avion (sans doute lié à celui de ses passagers).

Mais est-ce là tout ? L'auteur entend-il se limiter à ces deux sortes d'effets ? Pour nous en assurer, nous devons nous rappeler que la fin des textes indique souvent *explicitement* la signification dominante qu'ils ont instillée dans le for intérieur du lecteur. Ici, l'auteur livre lui-même une certaine interprétation de son tableau, en écrivant que l'avion « *choquait la pensée comme une erreur de calcul des siècles* ». De qui est cette « pensée » ? Des héros qui aperçoivent l'appareil ? De l'auteur lui-même ? Du lecteur ? En vérité, nous saisissons là une manifestation de ce que l'on appelle l'**énonciation** (cf. Clef n° 4) : l'intervention plus ou moins indirecte de l'auteur dans le cours même de son énoncé, qui influence secrètement l'attitude du lecteur. Cette intervention nous révèle que la description devait peu à peu montrer l'avion *en contraste* avec un environnement qui lui est totalement étranger. Ce troisième effet, qui culmine à la fin, était ainsi visé dès le début du texte. L'explication méthodique devra naturellement s'en souvenir.

■ SECONDE APPROCHE : L'EXAMEN MÉTHODIQUE

Si l'évocation de Troyat n'a qu'un seul véritable centre d'intérêt, l'avion, nous voyons donc qu'elle produit ses effets à trois niveaux différents. Explorons-les minutieusement, en recensant tous les éléments textuels qui convergent pour mettre en valeur chacun d'eux.

La description réaliste

Le premier effet réaliste consiste, pour l'auteur, à donner l'impression qu'il procède à une observation complète de l'appareil. Le texte semble faire le tour du tableau : vue globale sur l'avion, examen de ses différentes

parties : le nez, les ailes, la queue, le fuselage, le corps. Puis, notations sur l'environnement immédiat : les traînées d'huile, les flaques, la neige. Enfin, prise de distance (« zoom arrière » dirait-on en langage cinématographique), pour situer l'appareil en opposition avec le « *coin de planète* » dans lequel il vient de s'échouer. Le lecteur tire de cette description le sentiment que rien ne lui a été caché, il a tout vu, le « réel » lui est donné tout entier.

Second effet réaliste : l'emploi de termes techniques. Même s'ils sont peu nombreux, leur présence nous ancre dans la réalité mécanique de l'objet, tout en préparant l'opposition finale entre cet appareil, fruit du monde industriel, et le lieu ancestral, intemporel, où il gît. « *Fuselage* », « *tôles disloquées* », « *cuirs lacérés* », « *fers tordus* », « *réservoirs* », « *huile* », « *essence* », « *appareil* », et aussi « *nez* », « *ailes* », « *queue* »... Ces trois derniers termes, devenus techniques, étaient au départ des métaphores animales (le mot « avion » vient du latin *avis*, « oiseau »), et l'on verra que la personnification de l'appareil va en quelque sorte leur redonner cette valeur métaphorique ; mais pour l'instant, leur rôle est de souligner le caractère technique de la description.

Un troisième effet réaliste tient à l'acuité visuelle de l'évocation. Il découle du choix de termes crus, forts, en rapport avec l'intensité de la catastrophe : « *déchiqueté, rompu* », « *aplati* », « *arrachée* », « *larges trous béants* », « *tôles disloquées, cuirs lacérés* », « *fers tordus* », « *nus, gris, labourés, souillés* », « *poudre blanche* », « *flaques noires* ». Tous ces qualificatifs, accumulés en quelques lignes, produisent un tableau tourmenté qui nous fait « voir » la violence du choc subi par l'appareil.

Comme nous l'avions pressenti, ce réalisme n'est déjà plus « objectif ». Si chacun des termes, pris isolément, ne semble que traduire la réalité évoquée, l'insistance avec laquelle ils sont rassemblés devient un effet *expressif* : on est passé du simple mot au *champ* lexical, du simple constat de l'accident à une *peinture* de la destruction. On peut même déceler, ici ou là, des effets sonores dans l'écriture : effet allitératif de cette fin de phrase « *dressé, sans force, vers le ciel* » (qui souligne l'élan brisé de l'aile réduite à un moignon) ; extension syllabique de cette autre expression « *deux larges trous béants* » (qui « élargit » encore l'idée exprimée) ; ou encore rythme ternaire dont l'accumulation mime le chaos de la vision : « *entrailles de tôles disloquées, de cuirs lacérés et de fers tordus* ».

La personnification de l'avion

Le réalisme expressif servait le premier objectif du texte : faire croire à la réalité décrite. À partir de là seulement peuvent être produits les autres effets, dont le principal est naturellement la personnification de l'appareil. En lui prêtant un corps, en en parlant comme d'un animal qui vient de

mourir, l'auteur nous rend sensibles au « drame » de l'avion. Voici la liste des expressions qui contribuent à cette personnification :

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------|
| – il gisait | – comme celle d'un poisson |
| – sur le ventre | – des entrailles |
| – telle une bête blessée à mort | – les flancs nus |
| – le nez | – des traces d'hémorragie |
| – l'une des ailes | – la carcasse |
| – un moignon | – la peau |
| – la queue s'était détachée du corps | – même mort |

Deux remarques peuvent être faites sur ce champ lexical :

• Certaines images sont des comparaisons classiques : « *telle une bête blessée à mort* », « *comme celle d'un poisson pourri* » ; d'autres sont des métaphores (comparaisons implicites) : « *il gisait sur le ventre* », « *un moignon absurde* », « *des entrailles* », « *des traces d'hémorragie* », « *la carcasse* », « *même mort* » : l'avion est bien un animal... Mais cette distinction, au plan de l'expressivité, ne joue pas vraiment ; l'ensemble de ces images concourt au même but : traiter l'appareil comme un être vivant qui vient de mourir.

• La personnification est surtout ici une animalisation. Quelques termes sont également applicables à l'être humain (le nez, le ventre, un moignon, les entrailles, l'hémorragie, la mort) ; les autres obligent à penser à un animal (la queue, les ailes, les flancs, la carcasse). Mais là encore, cette distinction n'est pas déterminante : dans le grand jeu des métaphores, le va-et-vient entre le vocabulaire humain appliqué aux animaux (ou aux choses) et le vocabulaire animal appliqué aux êtres humains, est incessant. Ce qui compte, c'est la qualité d'être vivant conférée à l'avion : elle suffit à éveiller la sympathie, la compassion (supposée naturelle) du bipède humain pour tout ce qui semble appartenir, comme lui, au règne animal.

Or, dans ce texte, paradoxalement, la réalité « vivante » de l'avion nous touche surtout parce qu'il vient de mourir. L'appareil n'est *animé* que pour être montré inanimé. La personnification ne sert pas à lui donner une âme ou une volonté, mais seulement *un corps*, et un corps mort. La plupart des termes que nous avons relevés appartiennent d'ailleurs au réseau lexical de la blessure et de la mort. On note même une progression : l'animal décrit comme « *blessé à mort* » au début du texte (avec l'emploi de termes évoquant la violence de la catastrophe, ce qui rappelle la vie) apparaît de plus en plus pétrifié, gelé, au fil de l'évocation. La neige qui recouvre les parties supérieures de l'épave, assimilée à « *une housse de poudre blanche* », semble ainsi faire office de linceul naturel. C'est comme pour avoir l'air *pleinement* mort que l'avion a été comparé à un être vivant.

On peut ajouter à cela que, si évidemment Troyat veut émouvoir le lecteur, il veut aussi montrer l'appareil *du point de vue des protagonistes du roman* qui, les premiers, sont supposés découvrir, dans la stupéfaction, l'état

de cette carcasse. Ce qui arrive à l'avion leur annonce ce qui a dû arriver à ses occupants : s'il est donc personnifié, c'est aussi en ce qu'il symbolise le sort des humains qu'il transportait.

La fin du texte, qui nous montre l'appareil en parfaite opposition à la montagne environnante, nous suggère que la personnification obéit aussi à un effet esthétique : nous offrir un beau contraste qui va valoriser, l'un par l'autre, l'appareil déchu et la contrée insensible où celui-ci vient d'échouer.

Un contraste calculé

Dès le début, l'avion est situé *dans* la montagne (« *dans la neige* », « *butoir rocheux* », « *le long de la pente* »). Mais au lieu d'être décrit en harmonie avec les choses (la montagne pourrait l'avoir assimilé en l'enneigeant), il *détonne* dans son environnement. C'est là un choix volontaire de l'auteur.

Ce contraste est *explicitement* signifié par Troyat lorsqu'il oppose les flancs gris et sales de l'appareil à la housse de neige qui le coiffe (« *Par contraste* »). La couche neigeuse, blanche, caractérise la « *solitude vierge* » de la montagne ; l'avion détruit, sanglant, vient maculer ce tableau, avec ses matériels disloqués et ses traînées d'huile. Ce spectacle illustre déjà le titre du livre (même si ce dernier a une plus ample signification) : *La Neige en deuil*, qui est un oxymore (alliance de deux mots s'opposant fortement : ici, le blanc immaculé de la neige est uni à son contraire, le noir du deuil).

La nature a sans doute tenté d'effacer cette tache : la neige « *a bu* » l'essence et le gel a pétrifié « *la peau des flaques noires* » ; mais l'assimilation s'est avérée impossible : « *Même mort, l'avion n'était pas chez lui dans la montagne.* » à la fois comme être vivant et comme symbole du monde moderne, l'appareil est « de trop » dans ce cadre grandiose. Pour souligner cette impression, Troyat use de deux antithèses :

– Première antithèse : « *Au lieu d'avancer dans l'espace, il avait reculé dans le temps.* » Opposition double, terme à terme : *avancer/reculer* ; *espace/temps*. L'avion s'est déplacé à rebours, contre sa mission même : il se retrouve ainsi projeté hors de son espace-temps naturel. C'est bien là une « erreur » dans la succession habituelle des siècles, qui est de progresser du passé vers l'avenir.

– Deuxième antithèse, renforçant la première : le « *monde d'aujourd'hui* » (Calcutta, Londres) contraste absolument avec ce coin de planète qui vit « *selon une règle vieille de cent mille ans.* » à cette opposition entre les temps, l'auteur en ajoute une autre entre les durées : celle de l'avion (être mortel, symbolisant notre « aujourd'hui ») et celle de la montagne, dotée d'une existence immuable (elle « *vivait* »). Le paradoxe de ce contraste, c'est que l'avion, présenté comme un être animé, est mort, alors que la montagne solitaire, en principe lieu de l'inanimé, est décrite comme éternellement vivante.

Le tableau est achevé. Le peintre a bien mis en contraste, l'un par l'autre, l'appareil personnifié qui meurt et la montagne impersonnelle qui vit. Poétiquement, c'est même la montagne intemporelle, symbole du destin, qui prend toute la place dans notre vision.

■ CONCLUSION (sur la méthode)

Nous venons d'étudier, en liant la forme et le fond, les trois aspects dominants du texte. Cet examen a permis d'approfondir ce que nous avons perçu au premier abord. Mais dans quel ordre faut-il exposer les éléments d'une telle explication ? Faut-il « tout » dire ? Faut-il procéder de façon linéaire (explication *au fil du texte*) ou de façon synthétique (analyse méthodique, par balayages successifs, des traits essentiels du passage) ?

C'est la nature du texte qui doit guider l'ordre du commentaire. Ici, par exemple, le réalisme n'est pas ce qu'il y a de plus original : cependant, il faut en recenser les effets, car c'est à partir du descriptif pur que la personification de l'avion prend tout son relief. On ne peut pas non plus passer sous silence l'organisation des contrastes qui donne son sens final au texte. Ainsi, nos trois petites études s'imposent, que l'on fasse un commentaire composé (à l'écrit) ou une lecture méthodique (à l'oral) : le commentaire écrit sera, certes, plus détaillé que l'explication orale (qui va forcément à l'essentiel), mais les trois aspects demeurent.

Nous aurions pu procéder à une étude linéaire phrase après phrase, selon la méthode classique de l'explication littéraire, en précisant dès le début que toutes les remarques seraient centrées sur la mise en valeur de l'avion. Mais nous avons préféré mêler ici la méthode linéaire (suivie dans la troisième partie) et la méthode synthétique (en faisant deux balayages successifs, l'un pour le réalisme, l'autre pour la personification), notre but étant toujours de faire converger les observations partielles vers l'interprétation finale.

En règle générale, l'explication linéaire convient souvent mieux aux textes classiques, très organisés, très denses, la méthode synthétique s'adaptant mieux aux scènes romanesques ou théâtrales. Mais on peut toujours varier les types d'approche, à condition d'en justifier le choix.

Clef n° 1.

Le réalisme, sa fonction et ses limites

Le réalisme, en art, en littérature, consiste à « décrire les choses telles qu'elles sont ». Du moins, à tenter de « reproduire » aux yeux des spectateurs ou des lecteurs la réalité telle qu'elle est. Ou telle qu'elle apparaît...

Ce réalisme peut être **visuel**, il décrit le monde dans ses manifestations naturelles (couleurs, formes). Il peut être **fonctionnel** : il insiste sur les aspects techniques des

objets, des machines, méticuleusement observés. Il peut être **social** : il essaie de « photographier » les mœurs de tel milieu, de faire parler les personnages « comme dans la vie » (c'était le cas de Zola, qui désirait que son roman *L'Assommoir* ait « l'odeur du peuple »). En définitive, il y a autant de réalistes qu'il y a d'aspects dans le monde des choses ou dans la vie des hommes.

Le but du réalisme est en principe l'**objectivité** (parfois même l'objectivité scientifique). L'auteur veut être transparent, ne rien ajouter au réel, ne pas mentir : en particulier, il évite « le mensonge de l'art » qui cherche toujours plus ou moins à idéaliser la réalité.

Mais ce louable objectif ne peut pas être totalement innocent. Un écrivain, en effet, s'adresse à un public qui ne désire pas nécessairement assister à une froide observation du monde. Si l'auteur veut lui décrire la réalité telle qu'elle est, et même parfois, comme Maupassant, lui donner de la vie une vision « *plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même* » (Préface de *Pierre et Jean*, 1888), c'est sans doute pour l'informer, pour l'instruire, mais surtout pour le faire réagir. Car le réalisme n'est que très rarement le *seul* but d'un texte. Si l'auteur veut donner une **impression de réalité** pour faire croire à ce qu'il décrit, c'est aussi, à partir de là, pour mieux communiquer d'*autres effets* (émotions, évocation symbolique, messages précis, etc.).

En vérité, le réalisme pur est impossible. Voici pourquoi :

- Vouloir être objectif, ce serait vouloir être exhaustif. Or, l'auteur ne peut jamais « tout dire » sur une réalité, aussi simple soit-elle. Ne serait-ce que pour le décor d'une chambre, il risquerait d'assommer son lecteur par une description minutieuse et sans fin (cf. les reproches faits à certaines pages descriptives de Balzac). Il doit donc *sélectionner* des traits parmi d'autres.
- Vouloir être objectif, ce serait devoir montrer les choses sous tous les points de vue possibles. Or, une phrase, un texte, ne peuvent pas multiplier les points de vue : il faut privilégier un ou deux points de vue dominants, rarement davantage. **La réalité la plus concrète n'existe que dans le regard qu'on jette sur elle** : l'auteur doit là encore faire des choix, mettre en valeur certains aspects, en atténuer d'autres, faire jouer la subjectivité des personnages (ou la sienne propre) dans la perception de ce qu'il décrit.
- Pour ne pas « idéaliser » la réalité, les auteurs dits réalistes sont souvent tentés de montrer le quotidien, le banal, le prosaïque. Insensiblement, ils en viennent à privilégier la matérialité des choses, la vulgarité ou l'animalité des gens, la saleté du monde, ce qui devient une sorte d'idéalisme à l'envers, qu'on a souvent reproché aux écrivains « naturalistes ».
- Pour bien « faire croire » au réel, et en imprégner le lecteur, l'écrivain réaliste travaille son style : il **accumule** les termes concrets (adjectifs saisissants, crus, ou pittoresques), il use de figures de rhétorique (métaphores appuyées, jeu de contrastes, harmonie imitative, hypotypose), etc. Il se situe dès lors beaucoup plus du côté de l'*expressivité* que de l'objectivité, son « réalisme » n'étant qu'un effet parmi d'autres, plus ou moins conventionnel. Ce qui faisait dire à Maupassant : « *Les Réalistes de talent devraient plutôt s'appeler des Illusionnistes.* » (Préface de *Pierre et Jean*).

Que devons-nous en conclure ? Essentiellement qu'il ne faut pas être dupe d'un auteur lorsque nous étudions le « réalisme » de son texte. À chaque fois, ce qu'il faudra recenser, ce sont des « **effets de réel** » :

- soit qu'ils correspondent à une réalité préexistante (dans un reportage journalistique, par exemple, ou un livre documentaire) ;
- soit qu'ils tentent de faire croire à la réalité de choses qui n'existent pas en tant que telles (cas d'un roman dont l'auteur aide le lecteur à se représenter une scène comme si elle avait lieu « pour de vrai », ou d'un faux document destiné à tromper le public).

Et dans cette analyse, on n'oubliera jamais que les « effets de réel » d'un texte sont en général au service de ses *autres* effets. On montrera donc comment la page entraîne le lecteur progressivement à « voir », puis « croire », puis « ressentir », « rêver » ou « penser ». C'est pour cela que, dans l'analyse d'œuvres littéraires ou cinématographiques, on entend souvent parler – selon les buts que se fixent les artistes – de **réalisme expressif**, de **réalisme poétique**, ou encore de **réalisme fantastique**.

Clef n° 2.

La personnification, sa nature et son rôle

Le point de départ de la personnification est l'**anthropomorphisme**, c'est-à-dire cette tendance de notre esprit à projeter des formes humaines ou des sentiments humains sur les choses, sur la nature extérieure, sur les animaux (cf. **Clef n° 3**). L'enfant, ou le poète, va ainsi prêter un visage au nuage, de la tristesse à un lac, une volonté hostile à un vieil édifice, une âme à une flamme, de l'orgueil à une machine, une pensée à un arbre, etc. Le plus souvent, la personnification s'opère par des **métaphores** et des comparaisons. Elle se manifeste aussi dans le procédé de l'**allégorie** (voir le poème *Mors*, explication n° 24), chaque fois qu'il est question de conférer à une idée le statut d'un être vivant (« Marianne » symbolisant, par exemple, la République française).

Que l'on se trouve en présence de métaphores humaines ou animales, on dira qu'il y a personnification lorsqu'une réalité naturelle (végétale, minérale) ou un objet matériel sont indûment traités comme des êtres vivants. Il suffira parfois d'une seule figure de style. Mais souvent, *la métaphore sera filée*, c'est-à-dire développée selon sa logique d'image, tout au long d'une page, ou d'un livre même, comme *La Bête humaine* de Zola, qui est une... locomotive ! C'est alors un vaste réseau lexical qui sert à personnifier la réalité évoquée par l'auteur.

Quel est l'effet de la personnification ? D'abord d'hominiser le monde, de rendre la nature proche de celui qui la contemple, de rendre les objets ou les animaux semblables aux êtres humains, de faire sentir le cas échéant la présence d'esprits familiers dont a besoin l'affectivité humaine... Le poète peut se sentir compris par une nature dont les états d'âme reflètent les siens. Le lecteur éprouve de la sympathie pour des éléments extérieurs qui semblent vivre de la même vie que lui, alors qu'il s'agit de réalités avant tout matérielles qui obéissent uniquement aux lois de la physico-chimie.

Mais il peut ressentir aussi parfois de l'effroi, car... Car la personnification ne sert pas seulement à créer cette communion entre l'être humain et les choses de la nature. En personnifiant un élément, une idée ou une machine, on lui confère une autonomie, une sorte de conscience (même s'il s'agit d'un simple psychisme animal) et donc *des intentions qui peuvent être hostiles*. Dès lors, les écrivains usent de la personnification pour mieux faire ressortir la lutte entre l'homme et les éléments, l'homme et la machine, l'homme et les réalités biologiques du monde, l'homme et les entités invisibles qui hantent ses fantasmes. On en a vu un exemple dans le texte de Barjavel cité au chapitre 3. On en rencontrera d'autres.

Signalons à ce propos qu'il ne faut pas confondre la personnification avec la « personnalisation ». Chacun peut personnaliser sa voiture en y ajoutant des gadgets, mais ce n'est pas là produire une figure de style !

■ TEXTE D'ENTRAÎNEMENT

Voici un texte descriptif qui montre assez bien de quelle utilité peuvent être les deux clefs que nous venons d'isoler. Il s'agit d'une évocation de la gare Montparnasse, un soir d'été 1879, décrite depuis la fenêtre d'un appartement :

Deux locomotives manœuvraient, mugissant, sifflant, demandant leur route. L'une se promenait lentement, éructant par son tuyau des gerbes de flammèches, pissant à petits coups, laissant tomber, de son bas-ventre ouvert, des braises, gouttes à gouttes. Puis une vapeur rouge l'enveloppa du faite aux roues, sa bouche béante flambait et, se redressant et se recourbant, une ombre noire passait devant l'éblouissement de la fournaise, bourrant la gueule de la bête de pelletées de tourbe.

Elle rugissait, et grondait soufflant plus fort, la panse arrondie et suante, et dans le grommèlement de ses flancs, le cliquetis de la pelle sur le fer de sa bouche sonnait plus clair. L'autre machine courait dans un tourbillon de fumée et de flammes, appelant l'aiguilleur pour qu'il la dirigeât sur une voie de garage, signalée au loin par le feu jaune d'un disque, et elle ralentissait sa marche, dardant des jets de vapeur blanche, faisant onduler sur le zigzag d'un rail qui reliait deux voies, la jupe de son tender, piquée d'un rubis saignant.

Sur le côté, une luciole verte scintillait, indiquant une bifurcation, et des sifflets, tantôt aigus et comme impatientés, tantôt étouffés et comme importants, se croisaient.

Un son de trompe courut, se répercuta, s'affaiblit et de nouveau brama, d'intervalles en intervalles. Les gardiens fermaient les barrières du passage à niveau, — un train de grande ligne s'avancait au loin. — Un renâchement farouche, un cri strident, trois fois répété, déchira la nuit, puis deux fanaux, semblables à d'énormes yeux, coururent sur le rail qui miroita, à mesure que le train roulait. La terre trembla, et, dans une buée blanche, tisonnée d'éclairs, dans une rafale de poussière et de cendre, dans un éclaboussement d'étincelles, le convoi jaillit avec un épouvantable fracas de ferrailles secouées, de chaudières hurlantes, de pistons en branle ; il fila sous la fenêtre, son grondement de tonnerre s'éteignit, l'on n'aperçut

bientôt plus que les trois lanternes rouges du dernier wagon, et alors retentit le bruit saccadé des voitures sautant sur les plaques tournantes.

J.-K. Huysmans, *Les Sœurs Vatard* (1879)

Une première recherche sur le réalisme de cette page (précisions techniques, jeux et contrastes des couleurs, usage des verbes d'action, effets de sonorités), puis une étude des indices de personnification des locomotives (vocabulaire animal, métaphores et comparaisons, autonomie prêtée aux machines) permettront de montrer assez facilement comment un texte, au départ simplement descriptif, aboutit dans le dernier paragraphe à une véritable transfiguration du réel, frisant le fantastique.

Dans le même genre, plus de dix ans après ce récit, Zola fera paraître son roman *La Bête humaine* (1890), dont le titre — révélateur — désigne une locomotive.

[Le château de Heidelberg]

(Victor Hugo visite Heidelberg¹ durant l'automne 1840.)

Le chemin qui mène à Heidelberg passe devant les ruines. Au moment où j'y arrivais, la lune, voilée par des nuages diffus et entourée d'un immense halo, jetait une clarté lugubre sur ce magnifique amas d'écroulements. Au-delà du fossé, à trente pas de moi, au milieu d'une vaste broussaille, la Tour Fendue, dont je voyais l'intérieur, m'apparaissait comme une énorme tête de mort. Je distinguais les fosses nasales, la voûte du palais, la double arcade sourcilière, le creux profond et terrible des yeux éteints. Le gros pilier central avec son chapiteau était la racine du nez. Des cloisons déchirées faisaient les cartilages. En bas, sur la pente du ravin, les saillies du pan de mur tombé figuraient affreusement la mâchoire. Je n'ai de ma vie rien vu de plus mélancolique que cette grande tête de mort posée sur ce grand néant qui s'appelle le Château des Palatins.

La ruine, toujours ouverte, est déserte à cette heure. L'idée m'a pris d'y entrer. Les deux géants de pierre qui gardent la Tour Carrée m'ont laissé passer. J'ai franchi le porche noir sous lequel pend encore la vieille herse de fer et j'ai pénétré dans la cour. La lune avait presque disparu sous les nuées. Il ne venait du ciel qu'une clarté blême.

Louis², rien n'est plus grand que ce qui est tombé. Cette ruine, éclairée de cette façon, vue à cette heure, avait une tristesse, une douceur et une majesté inexprimables. Je croyais sentir dans le frissonnement à peine distinct des arbres et des ronces je ne sais quoi de grave et de respectueux. Je n'entendais aucun pas, aucune voix, aucun souffle. Il n'y avait dans la cour ni ombres, ni lumières ; une sorte de demi-jour rêveur modelait tout, éclairait tout et voilait tout. L'enchevêtrement des brèches et des crevasses laissait arriver jusqu'aux recoins les plus obscurs de faibles rayons de lune ; et dans les profondeurs noires, sous des voûtes et des corridors inaccessibles, je voyais des blancheurs se mouvoir lentement.

C'était l'heure où les façades des vieux édifices abandonnés ne sont plus des façades, mais des visages.

Victor HUGO, *Le Rhin, lettres à un ami*,
Lettre XVIII (1842)

-
1. Heidelberg : ville allemande dominée par un château en grande partie détruit.
 2. Louis : les lettres qui composent *Le Rhin* sont (fictivement) adressées à un ami, « Louis B. » (Louis Boulanger).

■ CENTRES D'INTÉRÊT DU TEXTE

Victor Hugo décrit un château en ruines. C'est un thème banal (et même stéréotypé) à l'époque romantique. Le but de l'explication sera donc de montrer comment l'auteur parvient à être original dans cet exercice.

En nous souvenant des leçons de l'étude précédente, nous pouvons faire plusieurs remarques préliminaires :

- s'il y a nécessairement dans cette description des indications réalistes (traits classiques d'un château, effets d'atmosphère nocturne), on ne peut pas vraiment parler d'un « texte réaliste ». Ce tableau vise à **impressionner** plutôt qu'à informer. Pour bien en sentir la mise en scène, nous pouvons même *faire comme si tout était inventé* par l'auteur : la visite du vieux monument, l'heure choisie pour l'évoquer, le reportage-prétexte (la lettre est *fictivement* adressée à Louis B.) ;
- dès le premier paragraphe, l'effet de **personnification** saute aux yeux : le château en ruines est comparé à « *une grande tête de mort* », et cela méritera toute notre attention jusqu'à la fin du texte, puisque l'auteur assimile alors explicitement « *les façades* » à « *des visages* » ; cela nous conduira à développer le thème de l'anthropomorphisme, clef essentielle de l'imaginaire poétique (cf. Clef n° 3) ;
- par rapport au texte de Troyat, précédemment étudié, on note une différence de taille : c'est la **présence du narrateur**, qui se manifeste à la fois comme acteur et témoin dans l'évocation du château qu'il décrit. Hugo ne se contente pas de voir, il se montre en train de voir. Pourquoi ?

Ces remarques nous conduisent à opérer sur cette page un triple recensement pour saisir où se situe son originalité, c'est-à-dire pour montrer en quoi ce texte « descriptif » va bien au-delà de la description.

■ LES ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS : LE CHÂTEAU ET SON CADRE

Relevons d'abord les aspects les plus objectifs de cet amas de ruines.

Ce château n'est pas une invention : il existe, il a un nom (Château des Palatins), il se situe sur les hauteurs de Heidelberg, il est composé notamment d'une « Tour Fendue » et d'une « Tour Carrée ». Ce qu'il en reste est identifiable : le porche, la herse, des géants de pierre, des voûtes, des corridors, une cour intérieure, etc.

Le cadre aussi nous est donné comme le fruit d'une observation réaliste. Cet édifice en ruines est entouré d'une vaste broussaille, de part et d'autre d'un fossé. Il y a ici et là « *des arbres et des ronces* ». Comme on peut s'y attendre, s'agissant d'un château abandonné, tout se mêle : ravin, écroulements, broussailles, enchevêtrement de « *brèches* » et de « *crevasses* ».

L'heure, l'atmosphère nocturne, renvoient aussi au monde de la réalité : la lune existe ; son halo, les nuages diffus qui la voilent et ne laissent passer

par moments qu'une « *clarté blême* », les clairs-obscurs qui en résultent, tout cela appartient à l'observation courante des spectacles de la nature.

La qualification même du spectacle peut être considérée comme relativement objective. Il est ordinaire qu'un grand château écroulé produise une impression de grandeur. On comprend donc la fréquence des termes évoquant l'ampleur des choses : « *immense halo* », « *magnifique amas d'écroulements* », « *vaste broussaille* », « *creux profond* », « *gros pilier* », « *grande tête* », « *grand néant* », « *géants de pierre* », « *majesté inexprimable* », « *enchevêtrement de brèches et de crevasses* », « *corridors inaccessibles* ».

Mais si tous ces traits, considérés *isolément*, apparaissent comme banalement « réalistes », leur rassemblement ne l'est pas. Une volonté artistique est à l'œuvre. C'est volontairement que Victor Hugo choisit de nous montrer « *cette ruine [...] éclairée de cette façon* », « *vue à cette heure* ». S'il a effectivement visité le château par une nuit de lune voilée, ce ne pouvait être qu'intentionnel. Le choix d'une « *clarté lugubre* » s'imposait sans doute pour mettre en valeur ces ruines et leur conférer une « *majesté* » et une « *tristesse* » inséparables. Ainsi, ce que le narrateur conclut du spectacle — « *rien n'est grand que ce qui est tombé* » — était déjà prévisible dans le choix de son sujet et l'heure de sa mise en scène.

Un bref rappel de nos connaissances littéraires, dans le sillage de la notion d'intertextualité (cf. p. 37), nous le confirme. Car le thème des ruines, la poésie des ruines, sont bien antérieurs à Hugo. Déjà en 1767, commentant un tableau de maître, Diderot s'exclamait : « *Ô les belles, les sublimes ruines ! Quelle fermeté, et en même temps, quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! Quel effet, quelle grandeur, quelle noblesse ! [...] Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe.* » Ainsi, les ruines font ressentir la fragilité de toute chose ; corollairement, le spectacle de « *ce qui est tombé* » renvoie l'imagination à la grandeur passée d'un édifice. C'est bien l'effet recherché par l'auteur.

De là à dire « *rien n'est plus grand que ce qui est tombé* », il y a cependant un glissement significatif, une évidente volonté d'exagérer. Hugo désire faire revivre ce qui est mort, comme il veut redonner de la majesté à ce qui est détruit. Pour nous rendre sensible au « drame » si *humain* d'un château édifié par les hommes, il lui prête donc le visage d'une personne : la clarté lugubre de la lune voilée s'avère alors essentielle pour nous présenter une vision aussi *subjective* de ce qui n'est qu'un amas de pierres.

■ LA GRANDE MÉTAPHORE DU VISAGE

Victor Hugo a donc choisi son heure, celle où précisément les « façades » ressemblent à des « visages », comme il l'indique en fin de texte. Ce qui frappe, dès le premier paragraphe, c'est l'aspect systématique de la

démonstration. À peine la Tour Fendue est-elle comparée (« *m'apparaissait comme* ») à une « *tête de mort* » que la comparaison devient assimilation : les divers aspects de cette première ruine sont décrits, quasi anatomiquement, comme de véritables éléments d'un crâne sans vie : fosses nasales, voûte de palais, double arcade sourcilière, orbite des yeux éteints, racine du nez, cartilages, mâchoire affreuse. Implicites ou non, les outils de comparaison servent une vaste métaphore filée (« *était* », « *faisaient* », « *figuraient* »). Cette humanisation de la tour à demi écroulée a deux effets :

- en associant le destin de l'édifice au destin mortel de tout homme, elle suscite la mélancolie du lecteur-spectateur, son vertige devant le symbole de sa condition. Il a en quelque sorte pitié de lui-même : « *Je n'ai de ma vie rien vu de plus mélancolique* », souligne le narrateur pour appeler notre émotion ;
- en développant l'évocation macabre de cette « *grande tête de mort* », l'auteur cherche également à produire un certain effet de peur. L'effroi devant les vieilles demeures détruites est souvent lié au pressentiment d'entités invisibles et menaçantes ; la mort guette peut-être le voyageur imprudent qui s'aventure en ces lieux...

Le second et le troisième paragraphe vont confirmer ces impressions. Le château détruit, comme un prince déchu, mêle la tristesse à la majesté, il inspire gravité et respect autour de lui. En même temps, il semble habité encore de présences pouvant se révéler hostiles : deux géants de pierre « *gardent* » la Tour Carrée ; il y a un « *frissonnement* » inexplicable des arbres et des ronces ; au fond des corridors, « *dans les profondeurs noires* », le narrateur voit « *des blancheurs se mouvoir lentement* »... Bref, dans le grand silence de la nuit (« *je n'entendais aucun pas, aucune voix, aucun souffle* » : cela aurait donc pu se produire ?), à travers la luminosité vague de la lune, des êtres fantomatiques hantent peut-être encore le grandiose château en ruines.

Ainsi, le « *visage* » de ces ruines annonce d'autres visages moins apparents, puisqu'ils sont morts, mais dont la réalité semble attestée par le témoignage du narrateur. Du moins nous le suggère-t-il. Le fait qu'il se présente en voyageur de passage, dans ces lieux, « *à cette heure* », authentifie le caractère mystérieux de l'édifice visité, lui conférant une dimension de réalisme fantastique.

■ LA PRÉSENCE DU « MOI » : UNE DOUBLE MISE EN VALEUR

Il est notable en effet que l'auteur de cette « *lettre* », fictivement adressée à un ami, se mette à ce point en scène au fil de son évocation. Il emploie explicitement le pronom personnel une quinzaine de fois : « *j'y arrivais / à trente pas de moi / dont je voyais / m'apparaissait comme / je distinguais / je*

n'ai de ma vie rien vu / l'idée m'a pris / m'ont laissé passer / j'ai franchi / j'ai pénétré / je croyais sentir / je ne sais quoi / je n'entendais / je voyais des blancheurs ». À cette présence directe du narrateur témoin s'ajoutent tous les passages du texte où il manifeste indirectement sa personne par les appréciations qu'il porte sur ce qu'il observe, depuis la clarté *lugubre* de la nuit jusqu'à la *tristesse* et la *majesté* inexprimables des ruines, en passant par ce *pan de mur* qui ressemble *affreusement* à une mâchoire. Nous sommes là au cœur de ce qu'on nomme l'énonciation (cf. Clef n° 4). La simple phrase *adressée* à Louis, l'ami qu'il prend à témoin de son émotion (« *Rien n'est plus grand que ce qui est tombé* ») est encore une façon pour le narrateur d'affirmer sa présence émue face à son interlocuteur supposé (dès qu'il dit « tu », il manifeste sa présence, celle d'un « je » qui parle...).

Bien entendu, tout écrivain décrivant un spectacle fait sentir plus ou moins ses réactions personnelles au vu de ce qu'il décrit. Parfois, on le verra, certains n'effacent les marques de leur subjectivité que pour mieux imposer leur vision, en lui donnant l'apparence de l'objectivité. Ici, Hugo se projette à fond dans ce qu'il rapporte, comme visionnaire et comme acteur, pour deux raisons complémentaires.

- D'abord, pour valoriser son tableau. Il était là, il a vu, il a senti, il a franchi le porche (cela n'allait pas de soi !), il a perçu l'âme de ces pierres sans conteste possible. Sa vision est donc celle d'un témoin. Enlevons tous les « je » du texte : il y perdra le ton de l'authenticité. Que cette promenade ait été inventée, que l'auteur ait seulement imaginé cet épisode nocturne devant une simple gravure, cela n'importe pas : la présence du « moi » suffit à nous faire croire à la scène en adhérant à l'émotion du narrateur.

- Ensuite, pour valoriser... l'auteur ! Si la présence du « moi » sert l'évocation du château en ruines, la grandeur et la majesté de celui-ci ne manquent pas de rejaillir sur l'acteur qui les contemple, en pleine nuit, dans un face-à-face audacieux. Plusieurs indices du texte soulignent en effet son courage : malgré la clarté *lugubre*, la vaste broussaille, l'impressionnante tête de mort au centre d'une ruine « *déserte à cette heure* », l'idée d'entrer le saisit ; les « *géants de pierre* » ne l'arrêtent pas : il ose, et ceux-ci le « *laissent passer* » ! L'atmosphère fantomatique (clarté blême, silence étrange) dans laquelle il « *croit sentir* » des choses, l'enchevêtrement dangereux de brèches et de crevasses qui conduisent « *aux recoins les plus obscurs* », l'ampleur des voûtes et des corridors « *inaccessibles* », et pour finir, les « *blancheurs* » qui se meuvent « *lentement* » dans les « *profondeurs noires* », tous ces éléments fantastiques en dépit desquels Hugo ose s'aventurer font de lui le « héros » de son récit.

En un mot, le narrateur se montre à la *hauteur* de ce qu'il évoque. En se mettant en scène, il ne fait pas qu'observer : il se mesure à ce qu'il décrit, il se *grandit* à travers son évocation *grandiose*.

On voit que la contemplation romantique est rarement exempte de narcissisme, notamment chez Hugo.

■ COMPLÉMENTS ET QUESTIONS DE MÉTHODE

Dans ce type d'explication, surtout à l'oral, on ne peut pas tout dire. Il faut faire des choix, parmi les multiples aspects d'un texte.

Par exemple, sur cette page de Victor Hugo, nous n'avons pas tout recensé. Il est encore possible de relever certains moyens stylistiques qu'emploie l'auteur pour nous donner le sentiment d'une expérience exceptionnelle, notamment *l'expression de l'absolu et le travail du rythme*.

L'expression de l'absolu consiste à toujours porter à son plus haut point ce qu'énonce le texte. Qu'il s'agisse de la totalité (« *modelait tout, éclairait tout, voilait tout* ») ou de son contraire (« *aucun pas, aucune voix, aucun souffle* »), du plus petit (« *jusqu'aux recoins les plus obscurs* ») ou du plus grand (« *rien n'est plus grand que* »), Hugo recherche le superlatif, va à l'extrême (« *inexprimables* », « *inaccessibles* », « *je n'ai rien vu de ma vie de plus mélancolique* »).

Le travail du rythme nous rappelle le virtuose de la poésie qu'est l'auteur. Dans le troisième paragraphe, par exemple, on peut noter une certaine fréquence du rythme ternaire, qui est souvent lié à des effets d'amplitude, d'achèvement ou de perfection du tableau évoqué, ce qui rejoint d'ailleurs l'expression de l'absolu que nous venons de signaler (aux citations précédentes, on peut ajouter celle-ci : « *avait une tristesse, une douceur et une majesté inexprimables* »). C'est parfois la phrase entière qui se déroule en trois temps, comme suit :

et dans les profondeurs noires,
sous des voûtes et des corridors inaccessibles,
je voyais des blancheurs se mouvoir lentement.

À noter que cette dernière ligne, qui se détache, est un véritable alexandrin.

Le problème est bien sûr de relier ce type de remarques aux divers centres d'intérêt du passage qu'on étudie, faute de quoi il vaut mieux les oublier. À l'inverse, l'avantage d'une explication qui suit l'ordre du texte est de montrer la convergence des effets produits ; mais son inconvénient est le risque de se perdre dans des détails oubliant l'essentiel. Rien n'est parfait !

Quoi qu'il en soit, lorsqu'on se trouve à l'oral, l'étude méthodique est nécessairement sélective puisque limitée dans le temps. Il faut alors clairement annoncer ce qu'on va dire (l'analyse des principaux centres d'intérêt du texte), et s'il le faut, préciser aussi ce qu'on choisit de laisser de côté. Dans le cas du texte de Hugo, par exemple, on pouvait passer plus vite sur la première partie (le nécessaire recensement des traits réalistes) pour s'étendre sur les deux autres aspects de l'évocation.

Clef n° 3. L'anthropomorphisme

L'**anthropomorphisme** est cette tendance naturelle chez l'être humain à voir le monde à son image, et donc, à projeter sur toute chose des formes humaines, des sentiments, des « esprits ». Il est à la base de la « pensée magique » qui caractérise les civilisations primitives. Il est spontané chez l'enfant qui dessine le soleil avec deux yeux, un nez et des cheveux en forme de rayons. Il est fréquent chez les poètes et écrivains qui y ont recours consciemment chaque fois qu'ils usent de la personnification, dont nous avons déjà vu les effets (cf. **Clef n° 2**).

Ce qu'il faut préciser ici, c'est que l'anthropomorphisme est très fréquent sans qu'il y ait nécessairement personnification. Il suffit ainsi de dire qu'un paysage est mélancolique pour faire de l'anthropomorphisme, en prêtant au monde extérieur le sentiment même qu'il nous inspire. De multiples **métaphores**, ou parfois de simples locutions (« une eau *dormante* »), sont à base d'anthropomorphisme : le volcan *crache* le feu, la nature est une *mère*, etc. Bien des mots concrets, issus de l'expérience humaine, ont pris un sens figuré qui permet de les appliquer par analogie à toutes sortes de réalités extérieures. Les animaux, bien sûr, mais la plupart des objets de l'industrie humaine peuvent être l'objet de métaphores anthropomorphiques (cf. l'usage qu'en fait le dessin animé ou la publicité) : une voiture, un balai, une tartine beurrée, un écran de télévision, un flacon, un parfum, une locomotive, – le procédé est sans limite.

Pour être complet sur le sujet, il faut ajouter que ces métaphores sont réversibles. Si tous les paysages peuvent être décrits comme des « états d'âme », comme cela a été dit, inversement, tous les aspects de la vie humaine (le corps comme le cœur) peuvent être l'objet de comparaisons empruntées au monde extérieur : un cœur de glace, un esprit tordu, un visage crevassé, une face de terre cuite. On peut alors parler de « cosmomorphisme » qu'on trouvera dans des locutions figées ou réinventées par le style d'un écrivain. De loin, une montagne peut avoir un visage ; de près, en très gros plan, un visage peut paraître ridé comme une chaîne montagneuse.

Dans ce jeu de métaphores réversibles, on peut faire une place à part aux comparaisons animales appliquées à l'être humain, puisqu'elles sont innombrables : il faudrait presque parler, cette fois, de « zoomorphisme ». Dans les portraits de personnages de roman, on ne compte plus les nez recourbés en bec d'oiseau, les mâchoires carnassières, les visages placides de bœufs et, plus généralement, tous les caractères animaux (physiques) que l'opinion commune associe à tel ou tel trait moral. Ces associations n'étant jamais gratuites, il faut les repérer et les commenter.

Pour illustrer cette clef, voici un texte descriptif où l'on peut aisément recenser six ou sept indices d'anthropomorphisme :

Sous un petit soleil d'hiver, qui était pâle et tondue comme un moine, nous retrouvâmes le chemin des vacances. Il était grandement élargi : Décembre, cantonnier nocturne, avait brûlé les herbes folles, et dégagé le pied des murs. La molle poussière de l'été, cette farine minérale dont un seul coup de pied bien placé pouvait soulever de si beaux nuages, était maintenant pétrifiée, et le haut-relief des ornières durcies se brisait en mottes sous nos pas. À la crête des murs, les figuiers amaigris dressaient les branches de leurs squelettes, et les

clématites pendaient comme de noirs bouts de ficelle. Ni cigales, ni sauterelles. Pas un son, pas un mouvement. Seuls, les oliviers des vacances avaient gardé toutes leurs feuilles, mais je vis bien qu'ils frissonnaient, et qu'ils n'avaient pas envie de parler.

Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*,
Éditions B. de Fallois

Clef n° 4. Le « je » et l'énonciation

Au sens strict, l'énoncé, c'est **ce qui est dit**. L'énonciation, c'est l'acte de produire cet énoncé. Pourquoi cette distinction ?

Parce que les **conditions** dans lesquelles un énoncé est formulé sont au moins aussi significatives que le contenu de l'énoncé lui-même. Il est essentiel de savoir *qui parle ? à qui ? où ? quand ? sur quel ton ?* Quand on lit une lettre, par exemple (c'est le cas dans les romans épistolaires), il est indispensable de connaître les conditions dans lesquelles elle est supposée avoir été écrite pour en mesurer la teneur ; et justement, une lettre abonde le plus souvent en marques *explicites* de cette énonciation : le lieu et la date de la rédaction (l'heure même parfois), la signature (y compris lorsqu'elle se dit « Anonyme » !), l'emploi des pronoms de la première et de la seconde personne qui donnent tout son poids à l'énoncé en nous signifiant quelle relation se tisse entre l'émetteur et son destinataire. La phrase la plus banale qui soit – *il fait beau* – n'a pas le même effet, ni la même signification, selon la personne qui la prononce (un enfant, un peintre, un paysan), selon la personne à qui elle est destinée (un ami, un public), selon le contexte dans lequel elle est proférée (l'hiver, l'été, sous le soleil ou en pleine tempête), selon le ton de l'énonciateur (objectif, distrait, volontariste, ironique).

Les **marques** de l'énonciation se lisent ou se devinent dans l'énoncé. Il importe de les décrypter car elles sont parfois *implicites*. Souvent nombreuses, dans un texte circonstancié et très personnel (journal intime, confession), elles peuvent aussi être rares, apparemment absentes, dans d'autres types de discours (déclaration ministérielle), mais cela est encore révélateur : celui qui n'écrit que sous une forme impersonnelle, comme dans les proverbes ou maximes, manifeste par son type d'énonciation une volonté d'objectivité ou d'universalité qui finit par caractériser sa personne. Un simple adverbe, un adjectif, l'emploi d'un temps manifestent la façon dont un locuteur glisse son point de vue personnel dans un énoncé apparemment neutre (« *Sans doute* peut-on affirmer que », « les Français, appelés à faire les efforts *nécessaires* », « des sondages *pronostiqueraient* une victoire du non ») : on appelle cela la **modalisation**. Quoi qu'il écrive, un écrivain se trahit autant par l'usage de l'implicite que par l'abus de l'explicite. On se révèle toujours, y compris par la façon dont on se cache.

Ainsi, **dire « je » ou ne pas dire « je »**, dans un texte, est souvent un choix significatif. Il s'agit là de l'usage de la « **fonction expressive** » du langage, à propos de laquelle nous reviendrons dans la **Clef n° 29**. Le recensement des pronoms personnels, dans un discours, un poème, un récit, est toujours instructif. Mais il ne suffit pas d'opérer un simple bilan quantitatif : il faut observer comment le « je » se situe par rapport à son propre énoncé, quelle distance il crée entre sa personne et son propos

(le « je » qui existe et le « je » qui parle), ou encore entre sa personne et la personne à qui l'énoncé s'adresse (cf. l'étude du texte de Hugo, ou les descriptions du pont du Gard, dans l'**Explication n° 5**). Il faut se souvenir qu'un simple énoncé comme « *je suis heureux* » implique toujours deux niveaux d'expression du « moi », le « **je** » qui **parle** et le « **je** » qui **est**. Le « je qui parle » porte un jugement de valeur sur le « je qui est », soit pour traduire cet état, soit pour le créer (cf. l'**Explication n° 20** sur le préambule aux *Confessions* de Rousseau). Cela se complique si la phrase devient : « *Je crois que je fus un enfant heureux* ». Le contenu de l'énoncé (bonheur de l'enfant ancien) devient alors beaucoup plus complexe : l'énonciation implique en effet trois niveaux d'expression du « moi », le moi qui *parle* aujourd'hui, le moi qui *croit* aujourd'hui, et le moi *qui fut*. Quel vertige soudain ! « Je » ne suis peut-être que celui qui *veut croire et faire croire* qu'il a été un enfant heureux, et que cet enfant est encore là, présent en filigrane, partie intégrante de mon « moi d'aujourd'hui »...

À cela s'ajoute le fait que, dans un énoncé, le moi est toujours plus ou moins *implicitement* présent. Sans user des pronoms ou adjectifs de la première personne, l'écrivain ou l'orateur peut se manifester par des exclamations qui impliquent toujours des jugements de valeur subjectifs, ou par le choix d'adjectifs ou d'adverbes dont les connotations modulent son énoncé : si par exemple le descripteur emploie l'adverbe « *affreusement* » pour évoquer une mâchoire déformée, il nous transmet son émotion et veut nous la faire partager. Le narrateur le plus « objectif », dans un roman, ne manque pas d'être toujours présent à travers ses évocations, par la façon dont il présente les choses et les êtres. Les manifestations les plus indirectes de ses *intentions*, c'est-à-dire les moins apparentes, sont en même temps les plus révélatrices. À commencer par les simples choix qui président à son écriture : « *Le style est l'homme même* », disait Buffon.



Printemps passé

Le bec d'un sécateur claque au long des allées de rosiers. Un autre lui répond dans le verger. Il y aura tout à l'heure sous la roseraie une jonchée de surgeons tendres, rouges d'aurore au sommet, verts et juteux à la base. Dans le verger, les raides baguettes d'abricotier, sacrifiées, brûleront, une heure encore, leur petite flamme de fleur avant de mourir, et les abeilles n'en laisseront rien perdre...

La colline fume de pruniers blancs, chacun d'eux immatériel et pommelée comme une nue ronde. À cinq heures et demie du matin, sous le rayon horizontal et la rosée, le blé jeune est d'un bleu incontestable, et rouge la terre ferrugineuse, et rose de cuivre les pruniers blancs. Ce n'est qu'un moment, un féérique mensonge de lumière, qui passe en même temps que la première heure du jour. Tout croît avec une hâte divine. La moindre créature végétale darde son plus grand effort vertical. La pivoine, sanguine en son premier mois, pousse d'un tel jet que ses hampes, ses feuilles à peine dépliées traversent, emportent et suspendent dans l'air leur suprême croûte de terre comme un toit crevé.

Colette, *La Maison de Claudine* (1922)

© LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD, 2004

■ APPROCHE DU SUJET

Voici une description apparemment sans mystère : quoi de plus simple (et de plus banal) que d'évoquer une matinée de printemps ? Pourtant, une lecture attentive du texte (une relecture, donc !) ne manque pas de nous intriguer. S'agit-il d'une évocation « en direct », comme le ton — au présent — semble le suggérer ? Ou la peinture d'un printemps du souvenir, comme le titre étrange le laisse entendre ? D'où (de quel endroit, de quelle époque) nous décrit-on précisément ce moment printanier ?

Question d'autant plus délicate que l'auteur n'apparaît nulle part en disant « je » ou en explicitant ses « impressions ». Nous sommes devant une peinture dénuée de ces projections personnelles qu'on trouve dans tant d'autres tableaux où « *le paysage est un état d'âme* ». Il faudra donc se demander, en première analyse, si cette description procède d'un réalisme purement objectif, ou s'il y a davantage, dans la manière dont le texte touche nos sens et met en scène le spectacle du matin.

La seconde piste nous est donnée par le titre, « *printemps passé* », qui nous oblige à étudier l'énonciation (cf. *Clef* n° 4) : c'est-à-dire à nous interroger sur le lieu et le temps d'où le narrateur « observe » ce qu'il décrit,

sur les raisons pour lesquelles il choisit les éléments qui constituent son tableau, et l'ordre dans lequel il les expose.

Ces deux approches nous obligeront à dépasser la saisie du texte comme simple évocation réaliste. Nous nous demanderons si le « réalisme sensoriel », justement, ne tend pas vers une forme de « merveilleux » célébrant le printemps dans ce qu'il peut avoir d'intemporel. Ce qui exigera une troisième axe de lecture de cet extrait, pour en saisir pas à pas la « poésie ».

■ L'ÉVOCATION RÉALISTE : SENSATIONS ET MOUVEMENT

Dès le premier paragraphe, nous constatons que le printemps n'est pas l'objet d'une rêverie, mais d'une observation attentive de ce qui se passe, de ce qui s'anime. Les termes concrets abondent : *sécateur*, *roseraie*, *surgeons*, *baguettes d'abricotier*, *fleur*, *abeille*. Et surtout, Colette ne projette pas de vagues sentiments sur la nature : elle saisit la réalité par des perceptions précises, comme pour savourer à fond la substance des choses.

Sensations *auditives* : c'est le dialogue des sécateurs, que l'auteur essaie de traduire par un effet d'harmonie imitative (*bec/séc/claque*). Sensations *visuelles* : c'est le gros plan sur la « *jonchée de surgeons tendres* », dont l'œil tente de palper la substance et l'apparence, grâce à la profusion des qualificatifs (*tendres*, *juteux*, *rouges d'aurore*, *verts*) et grâce à la place de ces adjectifs, toujours mis en valeur. Suivant l'exemple des abeilles, le regard du descripteur semble vouloir « ne rien laisser perdre » : nous suivons de près le destin des « *raides baguettes d'abricotier* », nous voyons leur « *petite flamme de fleur* » s'éteindre et mourir, nous observons l'action des abeilles en gros plan.

Classiquement, le substantif désigne, l'adjectif qualifie. L'abondance des adjectifs traduit ainsi la vision d'un auteur beaucoup plus sensible aux qualités concrètes des choses, à leur saveur, qu'à leur nature propre. On ne s'étonne donc pas de voir le second paragraphe privilégier à nouveau les adjectifs de couleurs. Après le « *rouge d'aurore* » (l'aurore, dans cette expression est ramenée à une qualité sensorielle), puis le vers *juteux*, nous observons le blanc des pruniers, le bleu du blé jeune, le rouge ferrugineux de la terre, le « *rose de cuivre* » des pruniers *blancs* (!), et enfin la pivoine « *sanguine* » (le substantif « *pivoine* » suffit en général à évoquer la couleur rouge, mais l'auteur qui collecte les saveurs ne peut résister à l'envie de dire « *sanguine* »). Uniquement des couleurs vives, contrastées. Cette acuité des perceptions visuelles ne dénote pas seulement le goût propre de la personne de Colette ; l'écrivain en elle choisit de les mettre en valeur pour mieux frapper son lecteur : la position initiale des adjectifs traduit justement la surprise de l'œil, dans les membres de phrase « *et rouge la terre ferrugineuse, et rose de cuivre les pruniers blanc* ». Si l'on peut en effet rester indifférent aux

impressions vagues d'un auteur, on n'échappe pas à la précision de sensations vivres, qui appellent nos souvenirs, notre mémoire *corporelle*.

Un second niveau de réalisme tient au mouvement incessant qui agite ce printemps. Aux activités du premier paragraphe (taille des plantes, et ce qui s'ensuit) fait place l'animation du second. Tout se meut : la colline « *fume* », le premier moment de l'aube « *passse* » très vite, chaque élément naturel pousse son effort vers le haut, « *Tout croît avec une hâte divine* ». L'exemple de la pivoine est le plus significatif. D'une part, les termes exprimant son ascension s'accumulent : « *pousse / un tel jet / dépliées / traversent / emportent / suspendent dans l'air / suprême / toit* ». D'autre part, ce résumé en une seule phrase d'une croissance qui dure plus d'un mois donne une impression d'*accélération*. La coupe de la phrase elle-même traduit l'élan de la pivoine, par paliers successifs :

La pivoine, en son premier mois,	(palier)
pousse d'un tel jet	(ascension)
que ses hampes, ses feuilles à peine dépliées	(palier)
traversent, emportent et suspendent dans l'air	(ascension)
leur suprême croûte de terre comme un toit crevé	(plafond)

Il faut noter que les impressions visuelles et cette évocation du mouvement se renforcent mutuellement. C'est ainsi par le jeu des couleurs changeantes, à l'aube, que la nature manifeste le rapide passage de la première heure du jour — à partir de laquelle toutes les créatures végétales entrent en action. De même, c'est grâce au gros plan sur la pivoine (on assiste à une sorte de « zoom » sur ses hampes, ses feuilles, etc.) que nous mesurons mieux la puissance irrésistible de son élan. Les indications temporelles contribuent également à l'effet de mouvement (« *une heure encore* », « *ce n'est qu'un moment* », « *première heure du jour* »). La question qu'elles posent d'ailleurs est de savoir précisément où et quand ce spectacle printanier est supposé observé (cf. Clef n° 6 sur la notion de « point de vue »).

■ PRINTEMPS PASSÉ / PRINTEMPS PRÉSENT ?

Cette succession d'épisodes descriptifs, en ce beau printemps, nous donne en effet l'impression que le narrateur *se déplace* dans la nature au cours de la matinée. Or, l'observation précise va nous montrer qu'en réalité, s'il y a « déplacement », c'est plutôt l'*esprit* du narrateur qui se déplace, dans l'espace et dans le temps.

Examinons d'abord les lieux : d'où le descripteur est-il censé percevoir ce qui se passe ? Il peut se trouver, au départ, non loin des allées de rosiers (car il y en a plusieurs) ; il entend le claquement d'un sécateur, assez précisément pour le situer dans la roseraie, mais trop peu pour qu'il puisse l'observer (il dit « *au long des* »). Il entend un autre sécateur, dans le verger. Il ne peut pas

être à la fois dans le verger et dans la roseraie, à moins qu'il ne coure d'un lieu à l'autre. Selon toute probabilité, il est à distance des deux (au seuil de la maison ? sur une terrasse ? on ne sait).

Immédiatement à la suite de ces perceptions, nous assistons à deux spectacles, la jonchée de surgeons sous la roseraie (montrée en gros plan) et la flambée des baguettes d'abricotier dans le verger. Or, ces deux évocations nous sont données au futur : « *Il y aura... brûleront...* » Ainsi, le narrateur ne voit pas, il imagine (il se déplace mentalement vers le futur). Ceci confirme qu'il ne se trouve dans aucun des lieux qu'il décrit, il ne s'y trouve qu'en esprit.

Au début du second paragraphe, la position change : la vision panoramique sur l'ensemble de la colline suppose un point de vue lointain, depuis une hauteur (l'étage supérieur de la maison ?). Dès la phrase suivante, la vision et le « point de vue » changent à nouveau, puisqu'on voit successivement le blé jeune, la terre rouge et les pruniers blancs. Une généralisation suit, concernant « *la moindre créature végétale* », qui provient d'un savoir plutôt que d'une observation en direct. C'est enfin le gros plan sur la pivoine, qui résume *un mois de croissance*, et qui vient du souvenir beaucoup plus que d'une observation actuelle (imagine-t-on le narrateur à quatre pattes, les yeux rivés sur la plante qui se déploie ?).

Ces remarques sur la variation des lieux de l'observation sont confirmées par l'étude de la variation des temps. Il n'y a pas plus de continuité temporelle, dans cette description, qu'il n'y a d'unité spatiale, même si tout est raconté au présent. On peut penser que l'auteur part du moment où il entend le sécateur, en milieu de matinée. Mais, on l'a vu, il fait aussitôt un bond dans le futur. Puis, évoquant la colline qui « *fume* », il donne l'impression qu'il parle d'un effet de la chaleur du jour mais, dès la phrase qui suit, on comprend qu'il s'agit de l'effet des pruniers blancs qui baignent comme des nuages dans les brumes « *à cinq heures et demie du matin* ». Il y a donc eu un saut en arrière. Vient alors la croissance générale qui suit la première heure du jour, mais la description en accéléré de la pivoine nous fait quitter le présent immédiat pour l'évocation d'un mois résumé en trois lignes ! En réalité, Colette raconte là ce qui se passe à chaque printemps, elle se situe dans un *présent intemporel*.

Ainsi, dans ce tableau pourtant si concret, ce n'est pas le matin réel d'un jour précis qui nous est peint au fil des heures. C'est le printemps en soi, tel qu'il se reproduit toujours, dont l'élan éternel nous est reconstitué à l'aide de perceptions diverses, prises de différents lieux, en différents moments. Le titre, dès lors, s'éclaire. Si l'auteur a intitulé « *printemps passé* » un texte dont toutes les données sont écrites au présent, c'est qu'il procède à une actualisation de ses souvenirs. Il est notable que le titre soit sans article : ce n'est

pas un printemps particulier, ce n'est pas un matin bien défini qui nous est conté. À partir d'une sensation auditive peut-être actuelle — le claquement des sécateurs —, Colette reconstitue le printemps intemporel inscrit dans sa mémoire. Dans cette évocation, le savoir l'emporte sur le voir. C'est du passé que viennent des éléments descriptifs aussi précis que la vision des abeilles butinant les fleurs d'abricotier, dont elle sait qu'ils vont se produire : c'est par le souvenir qu'elle connaît le futur, puisque chaque printemps se reproduit tel qu'en lui-même, et tel qu'elle désire qu'il se reproduise...

Que la description passe par la grille du souvenir offre un autre avantage : c'est de permettre au narrateur de célébrer, à travers des évocations choisies, le printemps éternel dont a besoin son émotion. Au-delà des traits concrets, le tableau du printemps peut devenir une célébration de la vie, du « merveilleux » de la nature.

■ LE MERVEILLEUX ET SA CÉLÉBRATION

La nature est un règne végétal. Partout elle travaille, partout elle s'élance, irrésistiblement. Le dieu de la vie pousse toute chose à s'élever comme de soi-même. C'est ce merveilleux naturel que manifestent un certain nombre d'effets du texte.

Les sécateurs. Ils semblent agir seuls. La main de l'homme est oubliée. Il y aura « *une jonchée de surgeons* » : le tour est impersonnel, on ne voit personne les rassembler. C'est la nature qui agit, l'homme n'est qu'un outil invisible à son service. En prêtant un « bec » à chaque sécateur, l'auteur les assimile à des oiseaux. Pas d'idée de mutilation : la nature travaille pour la nature, les deux oiseaux-sécateurs se répondent, et ce chant alterné souligne l'harmonie de l'ouvrage.

Le sacrifice des baguettes d'abricotier. Lui aussi se fait tout seul. Pas de destruction, mais un « *sacrifice* », car cela va servir la vie. Les baguettes sont-elles brûlées par un jardinier (interprétation réaliste) ou le mot n'a-t-il qu'un sens métaphorique (la fleur ayant la forme d'une *petite flamme*, le fait de se flétrir est assimilé à une auto-combustion) ? Cela n'importe pas : l'auteur laisse sans doute l'interprète hésiter ; mais ce qui compte, c'est que le sacrifice est ici un rite *positif* (à l'image des jeunes vierges immolées aux dieux). On ne coupe certaines branches que pour favoriser la croissance des autres. Les abeilles récupèrent tout ce qui peut l'être. La nature est un système économe. Tout y a sa finalité. L'harmonie règne.

La lumière. Au fil du second paragraphe, on a le sentiment que la lumière *transcende* la matière. La colline fumante de blancheur semble appartenir au ciel, nuage parmi les nuages, en raison de sa blancheur même : chaque prunier est devenu « *immatériel* ». Puis le rayon horizontal du soleil levant déclenche une étonnante métamorphose, en faisant des réalités matérielles (la terre, le blé, les arbres), un « *féerique mensonge de lumière* ». Chaque

plante qui s'élève est assimilée à un jet lumineux : elle « *darde* » son « *effort vertical* ».

Cette magie du matin est accentuée par sa rapidité, on l'a vu : la première heure passe vite, tout croît avec « *hâte* », la pivoine est décrite en accéléré. De même que le printemps est (étymologiquement) la *première* saison (le prime temps), de même Colette choisit de n'y montrer que des premiers élans. Elle cherche à faire sentir le miracle de la croissance : tout surgit de presque rien ; de presque rien tout peut surgir. Cette mutation donne lieu à une belle antithèse : « *La moindre créature végétale darde son plus grand effort vertical* ». Le passage du plus petit au plus grand, rendu harmonieux par la symétrie des mots et des sons, apparaît comme irréversible.

L'animation, l'élévation, la poussée omniprésente de la vie ont donc quelque chose de religieux, même s'il s'agit d'un mystère naturel. On ne voit certes pas Dieu à l'œuvre, mais tout se meut avec une « *hâte divine* ». Colette parle, non de plante, mais de *créature végétale*, et cela implique l'idée d'une création qui ne cesse d'obéir à un appel secret. Le mouvement ascensionnel de la pivoine, de ce point de vue, prend un sens nouveau : à l'opposé d'un enterrement, c'est un surgissement de la vie, qui s'inscrit dans une vaste poussée de la terre vers le ciel.

Ainsi, à l'occasion d'un printemps particulier, l'auteur célèbre le printemps éternel — celui de son souvenir, celui de ses meilleurs souvenirs — comme manifestation rituelle d'une Nature animée, qui renaît volontairement chaque année. C'est une célébration païenne de la Vie.

■ CONCLUSION : LA SUITE DU TEXTE

Ce passage n'est qu'un extrait, la première page d'un texte qui en compte quatre. Lorsqu'un texte est convenablement analysé, il arrive qu'on y décèle des virtualités ou des intentions secrètes qui, par la suite, seront explicitées, et paraîtront indéniables. C'est le cas de ce chapitre de *La Maison de Claudine*, dont voici quelques extraits qui confirment les aspects que nous venons de mettre en valeur (qualité sensorielle des évocations, réalité intemporelle du souvenir, irrésistible poussée de la vie) et débouchent sur une intervention de l'auteur qui explicite notre pressentiment :

Rien n'arrêtera plus l'asperge, qui a commencé son ascension de taupe, ni la torche de l'iris violet. La furieuse évasion entraîne l'oiseau, le lézard, l'insecte [...] Tout s'élance, et je demeure. Déjà ne ressens-je pas plus de plaisir à comparer le printemps à ce qu'il fut qu'à l'accueillir ? [...] Les sécateurs claquent du bec dans les jardins. Enfermez-moi dans une chambre obscure, ce bruit-là y porte quand même le soleil d'avril, piquant à la peau, traître comme un vin sans bouquet. L'odeur d'abeille de l'abricotier taillé entre avec lui [...].

Clef n° 5. Le rôle des sensations

Le cerveau humain est un dictionnaire de sensations. Le nombre d'impressions physiques éprouvées et mémorisées dès l'enfance par chacun semble infini. Dès qu'un texte fait référence à une sensation, il s'adresse ainsi à l'expérience personnelle du lecteur, et le fait adhérer sensoriellement à ce qui est décrit, beaucoup plus fortement qu'en demeurant dans le vague des idées. Le poète qui désire nous faire rêver d'un spectacle (voir le petit poème descriptif de Verlaine, dans la **Clef n° 6**), le romancier qui veut nous faire entrer dans le « vécu » de son personnage, mobilisent très souvent des sensations multiples : visuelles et auditives, bien sûr, mais aussi olfactives, tactiles, voire gustatives. Plus nos sens sont précisément touchés, mieux nous « ressentons » le texte. Que le sujet évoqué soit agréable ou non, le réalisme sensoriel est donc un moyen imparable pour nous faire croire à ce qu'évoque la page, pour nous imprégner de son atmosphère. D'où l'importance, pour l'explication d'un texte, d'opérer et de classer selon chaque sens les sensations caractéristiques dont il est parsemé (recherche liée à l'étude des champs lexicaux).

Mais les sensations ne doivent pas donner lieu à de simples constats réalistes. Dès qu'elles deviennent aiguës, ou étranges, l'écrivain ne manque pas pour les traduire d'avoir recours à des images expressives. Il s'agit souvent d'analogies entre les divers ordres de sensations : musicales/visuelles (on fait chanter les couleurs en parlant par exemple de « tons criards ») ; olfactives/tactiles/musicales/visuelles, comme Baudelaire dans le sonnet *Correspondances* :

**Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, vers comme les prairies**

Ou encore musical/tactile/gustatif, comme J. Brel dans *Amsterdam* :

**Dans le son déchiré
D'un accordéon rance**

Et ainsi de suite.

La surintensité des sensations peut aussi se traduire par des métaphores, des hyperboles qui tout à coup nous font faire basculer dans l'irréel, dans le délire. On en a un bon exemple avec l'épisode du « meurtre de l'Arabe », dans *L'Étranger* de Camus : le héros, abasourdi par « *les cymbales du soleil* » et le « *glaiive de lumière* » qui lui rongent les yeux, commet son acte dans un état second, en pleine hallucination. Intensité sensorielle que l'on trouve également associée à des idées ou des entités abstraites, comme Rimbaud nous le montre dans le sonnet des *Voyelles*, où métaphores et sensations ne font plus qu'un :

**A, noir corset velu des mouches éclatantes [...]
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles [...]
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges.**

Notons enfin que les sensations ne mènent pas seulement à la poésie par la voie de la métaphore, de l'analogie. Elles y conduisent tout aussi bien par la voie de la métonymie (cf. **Clef n° 37**), par l'association de souvenirs qui n'ont, en commun, que le fait d'avoir été vécus au même moment. C'est ainsi qu'une seule sensation, précise et limitée en soi, peut faire ressurgir tout un monde aux yeux de l'écrivain, comme

de tout être humain d'ailleurs. On vient de voir chez Colette le claquement d'un séateur faire renaître tout un monde printanier. Il en est de même chez de nombreux artistes. Le plus célèbre d'entre eux est Marcel Proust, qui a pour ainsi dire élaboré la « théorie » de ce processus. Dans un épisode de son roman *Du côté de chez Swann*, le Narrateur raconte comment, un jour, le goût d'une petite madeleine trempée dans une tasse de thé le bouleverse soudain d'une délicieuse impression ; cela lui rappelle en effet une sensation analogue vécue dans son passé d'enfant, et tout à coup, tout ce monde enfoui lui revient en mémoire, et il conclut :

Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

On voit l'importance que revêt l'examen méthodique des sensations, que leur effet soit celui du réalisme expressif, de la poésie surréaliste, ou de la transfiguration du réel par le souvenir.

Clef n° 6.

La question du « point de vue » (différence avec la « focalisation »)

Dès qu'il y a description (mais on le verra aussi pour la narration), il faut se fixer un angle sous lequel sera décrit ce que l'on observe, un « point » de vue.

Il faut choisir aussi une heure, un moment, d'où dépendront l'éclairage, l'animation du paysage, les « impressions » que peut éprouver l'observateur : c'était d'ailleurs l'une des problématiques centrales des peintres dits « impressionnistes ».

Ce fut le cas dans les trois textes que nous venons d'expliquer, avec l'évocation de Troyat, avec la lettre de Hugo (dont le « point de vue » se déplace au gré d'une promenade choisie, intentionnellement, dans un paysage lunaire), et avec l'évocation printanière de Colette.

Certes, le « point de vue » peut n'être pas significatif, surtout s'il reste fixe au cours de la description. Ce sont donc surtout les **variations du point de vue** qui seront déterminantes : déplacements sans transition d'une réalité photographiée à une autre – qui peuvent être masqués par la continuité de la phrase ; phénomènes de rapprochements en gros plan ou d'éloignements panoramiques ; sauts dans le temps. **Bien souvent, le narrateur nous promène bien plus qu'il ne se promène.**

Or, dans un récit, on parle en général de **focalisation** pour définir la position qu'adopte le narrateur pour raconter, la « personne » à travers laquelle il fait « voir » ce qu'il décrit. Comme on le verra de façon plus détaillée dans la **Clef n° 12**, on distingue ainsi classiquement la « **focalisation interne** » (l'histoire est rapportée par un personnage qui la vit, ou exclusivement de son point de vue), la « **focalisation externe** » (l'histoire est rapportée par un narrateur qui lui est extérieur, et se maintient dans une position de témoin purement objectif), et la « **focalisation zéro** » (qui cumule et alterne à son gré les deux précédentes, ce qui permet à l'auteur de se faire

« *narrateur omniscient* » : il voit tout, de loin ou de près, sait tout de ses personnages, de l'extérieur ou de l'intérieur, qu'il décrit, analyse, juge ou interprète).

Le problème c'est que cette « focalisation » est aussi fréquemment appelée « point de vue ». Il y a là une ambiguïté, dans la mesure où l'expression « point de vue », telle que nous l'avons utilisée ci-dessus, désigne plus précisément dans un texte descriptif la position, l'angle, la « prise de vue » que choisit le « peintre » pour saisir ce qu'il décrit. Position qui peut être extrêmement mobile, comme nous allons le voir dans un texte complémentaire, lorsque l'auteur déplace son regard (et donc, déplace le nôtre) au fil de son évocation.

Voici donc comment Verlaine joue du « point de vue » dans son évocation de « L'Heure du Berger » (*Poèmes saturniens*) :

- v. 1 La lune est rouge au brumeux horizon ;
Dans un brouillard qui danse, la prairie
S'endort, fumeuse, et la grenouille crie
- 4 Par les joncs verts où circule un frisson.
- 5 Les fleurs des eaux referment leurs corolles ;
Des peupliers profilent aux lointains,
Droits et serrés, leurs spectres incertains ;
- 8 Vers les buissons errent les lucioles ;
- 9 Les chats-huants s'éveillent, et sans bruit,
Rament l'air noir avec leurs ailes lourdes,
Et le Zénith s'emplît de lueurs sourdes ;
- 12 Blanche, Vénus émerge, et c'est la nuit.

Remarquons d'abord que ce poème de Verlaine illustre tout à fait son idéal artistique, qui est de peindre des tableaux où « *le précis à l'indécis se joint* » (« Art poétique »). Les traits descriptifs, qu'ils soient visuels ou auditifs, produisent un effet global d'atmosphère vague et brumeuse, et cependant, chacun d'entre eux est d'une parfaite netteté.

Examinons de plus près les « points » de vue du narrateur, les lieux où se place son « regard » (c'est-à-dire, par là même, les positions où il nous place pour nous « faire voir » le sujet qu'il décrit), sachant que l'évocation des sonorités nous installe ou nous entraîne, elle aussi, dans les lieux divers d'où l'auteur les perçoit (ou feint de les percevoir).

Nous observons que le « regard » du descripteur, d'abord fixé à l'horizon (vers 1), descend peu à peu vers la prairie, puis opère une sorte de « zoom » sur les joncs verts (on y entend la grenouille sans la voir, mais on perçoit tout de même le frisson qui « circule »).

La seconde strophe s'ouvre alors sur les « fleurs des eaux » dont on croit voir, *en gros plan*, les corolles qui se referment [malgré la faible luminosité]. Sans transition, le regard se relève et nous emporte « dans les lointains » où se profilent des peupliers (vers 6 et 7). Et toujours sans transition apparente, nos yeux sont ramenés au ras du sol, « vers » les buissons ombreux où errent les lueurs des lucioles. Ainsi, en deux strophes, alors qu'une lecture rapide pourrait laisser penser que tout est perçu d'un

point de vue immobile sur un plan fixe, on change au moins six fois de « point de vue », par touches successives.

Mais, à nouveau, la troisième strophe nous oblige à relever les yeux vers « *l'air noir* », où se perçoit [s'entend ?] le battement « *sans bruit* » des ailes des chats-huants. Poursuivant son mouvement ascendant, le regard du « spectateur » doit encore se tendre vers le « *zénith* » où des lueurs paraissent, pour alors redescendre légèrement vers l'horizon, où soudain émerge Vénus (planète appelée aussi « l'étoile du berger »). Le « point de vue » s'est donc encore modifié trois fois !

Cette errance du regard tout au long du texte contribue évidemment à fondre le « lecteur » dans l'atmosphère de ce nocturne, sous la conduite du poète.

S'il est vrai que l'auteur ne « raconte » rien d'autre, ici, que la fin du jour et la tombée de la nuit, on peut tout de même estimer qu'il nous rapporte une « histoire » (vécue ?), avec son début et sa fin, et qu'en assistant ou feignant d'assister à ce spectacle *au présent*, il s'est placé en position de « focalisation interne ». **Or, dans le cadre de cette « focalisation » unique, il est surprenant de constater à quel point le « point de vue » a pu varier**, à l'insu même du lecteur qui a été amené à le partager.

Cette étude de la variation du « point de vue » descriptif nous semble concluante : il faut acquérir le réflexe de l'examiner, à l'intérieur d'une focalisation donnée, en distinguant bien les deux notions. Un moyen simple de repérer ces variations, une fois que l'on s'est clairement posé la question « *d'où l'auteur, d'ou le narrateur décrit-il ce qu'il montre ?* », sera d'imaginer ce que donnerait la *transposition cinématographique* des « prises de vues » ou des séquences qui se succèdent. Pour prendre un dernier exemple, celui du texte de Marcel Pagnol cité page 65 (Clef n° 4), on y voit sans peine la caméra partir du soleil, redescendre le long du chemin, fixer en gros plan le pied des murs, les ornières durcies, puis s'élever vers la crête des murs, vers les figuiers, et s'arrêter enfin sur les oliviers (arrêt sur image !).



[Retour au pays]

(Après quelques années d'absence, Jacques Vingtras, personnage central et narrateur du roman, revient au Puy, pays de son enfance.)

À Saint-Étienne, nous avons pris le train qui longe la Loire. J'ai toujours aimé les rivières !

De mes souvenirs de jadis, j'ai gardé par-dessus tout le souvenir de la Loire bleue ! Je regardais là-dedans se briser le soleil ; l'écume qui bouillonnait autour des semblants d'écueil avait des blancheurs de dentelle qui frissonne au vent. Elle avait été mon luxe, cette rivière, et j'avais pêché des coquillages dans le sable fin de ses rives, avec l'émotion d'un chercheur d'or.

Elle roule mon cœur dans son flot clair.

Tout à coup, les bords se débrident comme une plaie.

C'est qu'il a fallu déchirer et casser à coups de pioche et à coups de mine les rochers qui barraient la route de la locomotive.

De chaque côté du fleuve, on dirait que l'on a livré des batailles. La terre glaise est rouge, les plantes qui n'ont pas été tuées sont tristes, la végétation semble avoir été fusillée ou meurtrie par le canon.

Cette poésie sombre sait, elle aussi, me remuer et m'émouvoir. Je me rappelle que toutes mes promenades d'enfant par les champs et les bois aboutissaient à des spectacles de cette couleur violente. Pour être complète et profonde, mon émotion avait besoin de retrouver ces cicatrices de la nature.

Ma vie a été labourée et mâchée par le malheur comme cet ourlet de terre griffée et saignante.

Ah ! Je sens que je suis bien un morceau de toi, un éclat de tes rochers, pays pauvre qui embaumes les fleurs et la poudre, terre de vignes et de volcans !

Jules VALLÈS, *Le Bachelier* (1881)

■ SUJET ET MOUVEMENT DU TEXTE

Le « narrateur » revient par le train au pays de son enfance. Il observe le paysage et réagit. Sa description est donc inséparable de l'émotion qu'elle suscite. On pourra même se demander si, dans ce texte mi-descriptif mi-lyrique, le choix des paysages n'est pas *subordonné* à la mise en valeur des sentiments du narrateur.

Il arrive souvent dans les récits, comme dans « la vie », que le **déplacement dans l'espace** soit en même temps un voyage dans le temps. Cela semble bien être le cas ici, puisque le retour au pays — à la terre natale, aux sources — conduit naturellement le narrateur à s'interroger sur sa destinée. Avant même de relire le texte, nous réfléchissons à ce que peuvent être ces

interrogations de toute personne qui revient sur les lieux de son passé : qui suis-je ? suis-je resté le même ? mon avenir était-il déjà contenu dans mon passé, etc. ? Une fois formulées ces questions, il nous sera plus facile de voir si le texte y répond, et de quelle façon.

Observons alors attentivement le mouvement du passage.

À l'évidence, les deux derniers paragraphes font écho aux questions que nous venons de nous poser : le narrateur y ressaisit son identité. La conclusion du texte nous indique par là même son idée directrice : la recherche, à travers les paysages variés que traverse le train, des éléments qui ont constitué l'enfance du narrateur, et son destin à venir. Reste à examiner plus en détail les paysages en question, qui sont au nombre de deux : la Loire bleue, la face heureuse ; puis les rives meurtries du fleuve, la face sombre.

Ce regard sur le mouvement du texte nous suggère ainsi notre axe de lecture : voir comment le narrateur s'identifie aux paysages, en étudiant au fil du texte les divers « épisodes » qui se succèdent (la Loire bleue, les rives sombres, la ressaisie de soi). Cette explication sera donc linéaire.

■ L'ÉVOCATION DE LA LOIRE BLEUE

Le lien de la première à la seconde phrase est tout à fait caractéristique. À peine « Jacques Vingtras » a-t-il précisé que son train longe la Loire, (de Saint-Étienne au Puy) qu'il s'exclame : « *J'ai toujours aimé les rivières !* », avant même de décrire ce qu'il voit. L'émotion du narrateur précède l'évocation. Cette précipitation est révélatrice : en disant « *j'ai toujours aimé* », il trahit déjà son désir profond, qui est moins de retrouver cette rivière que de se retrouver tel qu'il a toujours été en face d'elle.

La suite confirme cette remarque. Au lieu de décrire la Loire qu'il a sous les yeux, il évoque celle de ses souvenirs, un souvenir choisi parmi d'autres : « *De mes souvenirs de jadis, j'ai gardé par-dessus tout le souvenir de la Loire bleue !* » On assiste à une surimpression du spectacle passé sur la réalité présente. Et à une nouvelle exclamation : le narrateur recherche bien son émoi ancien. Ce qu'il voit n'est qu'un prétexte à se rappeler ce qu'il a vu : « *Je regardais là-dedans, etc.* ». C'est un souvenir d'enfance, constitutif de son être de toujours, qu'il se plaît à contempler.

Le paysage de la Loire bleue est alors décrit, idéalement, tel que le percevait l'enfant : coloré, riche, humain, en parfait contraste avec celui qui suivra quelques lignes plus loin. Les couleurs sont lumineuses : le bleu, le « *flot clair* » de la Loire ; le soleil qui « *se brise* » en reflets ; les « *blancheurs* » de l'écume ; le sable fin où l'on devine, en filigrane, la présence de cet or imaginaire que semble posséder l'enfant chercheur, dont cette rivière est « *le luxe* ». Ce paysage est humanisé, d'une part par le rêve de l'enfant qui en fait son royaume, d'autre part par la métaphore relative à l'écume, qui « *avait*

des blancheurs de dentelle qui frissonne au vent ». Léger anthropomorphisme : un caractère humain est projeté sur l'écume. Mais surtout, l'analogie évoque un souvenir intemporel, celui des dentelles qu'on fait sécher au vent : l'emploi du présent, « *qui frissonne* », montre qu'il s'agit moins ici d'un rappel relatif à un passé lointain que d'une certitude valable pour tous les temps.

Rentrant en lui-même, dans une phrase qui mime la fluidité de la Loire (la présence des « *l* » n'y est pas pour rien), le narrateur conclut : « *Elle roule mon cœur dans son flot clair.* » La plongée dans le souvenir ayant favorisé l'identification, celle-ci fait désormais de la Loire une partie intégrante de l'âme de Jacques Vingtras. Éloquente est en effet la symétrie des deux phrases qui encadrent l'évocation de la Loire :

- « *J'ai toujours aimé les rivières !* » = La Loire est en moi ;
- « *Elle roule mon cœur dans son flot clair.* » = Je suis dans la Loire.

Réciprocité de l'appartenance entre le paysage et le « moi » du narrateur.

■ L'ÉVOCATION DES RIVES MEURTRIES

Jacques Vingtras, ballotté par le train le long de la Loire, se laissait aller à ses souvenirs, eux-mêmes flottant au fil du fleuve quand, tout à coup...

« *Tout à coup, les bords se débrident comme une plaie.* »

Ce « tout à coup » bien narratif arrive à point nommé pour préparer le contraste entre les deux paysages et prêter au narrateur une contemplation à nouveau révélatrice, celle de *l'autre face* de son être profond.

Car, bien sûr, si « Jacques Vingtras », parlant à la première personne, est le narrateur supposé de ce passage, l'auteur en est Jules Vallès : c'est lui qui orchestre tout, et rassemble ou assemble délibérément ces deux épisodes descriptifs pour mieux peindre son héros (cf. Clef n° 8). Ce « tout à coup » produit donc un effet de réel, que souligne l'explication qui suit : il a fallu élargir les rives de la Loire à coups de pioche. Mais cette précision objective est là pour masquer la vraie raison de cette « plaie » : elle doit être l'image d'une déchirure intérieure.

À nouveau, l'émotion se mêle en effet à la description. Les comparaisons et métaphores confèrent au paysage l'apparence d'une collectivité humaine meurtrie par la guerre. L'anthropomorphisme est cette fois caractéristique : les bords forment une plaie, les plantes sont « *tuées* » ou « *tristes* », la végétation « *fusillée* » ou « *meurtrie* », bref le paysage a tout d'un être humain blessé par l'agression humaine. Ce tableau d'un sombre carnage s'oppose alors trait pour trait à l'évocation du bonheur près de la Loire bleue. D'autre part, il prépare et appelle une nouvelle identification du narrateur, dont les blessures intérieures pourront d'autant plus facilement se reconnaître dans cette nature qu'elle est *déjà* peinte à l'image de l'homme.

Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'entendre le narrateur déclarer : « *cette poésie sombre sait, elle aussi, me remuer et m'émouvoir* » : il ne fait que tirer du spectacle l'émotion profonde qu'il avait projetée sur lui.

Cette émotion vient de si loin qu'elle est immédiatement reliée au souvenir, aux sentiments de l'enfant qu'il fut se promenant dans les bois et les champs. Le significatif « *Je me rappelle que* », en cet endroit, fait écho au « *j'ai gardé [...]* le souvenir » du début du texte. Dans l'un et l'autre cas, la rêverie du narrateur part d'un élément réaliste (prétexte objectif), passe à l'émotion subite, plonge avec elle dans le souvenir, et de là, retrouve la part de son identité liée au paysage ancien.

Or, chose remarquable, cette « *couleur violente* » du spectacle ne l'émeuve que par référence à son expérience passée, c'est-à-dire plus précisément, à l'expérience passée d'une première identification à la nature blessée : « *Pour être complète et profonde, mon émotion avait besoin de retrouver ces cicatrices de la nature.* » Eh oui, déjà... Nous avons là une indication-clef, puisque le narrateur nous confesse une tendance de son enfance qu'il est en train de réactiver dans son présent d'adulte : le « besoin » de contempler dans la nature une image de lui-même.

Pourquoi ce « *besoin* » ? Pourquoi l'émotion devient-elle alors « *complète et profonde* » ?

■ LA RESSAISIE DE SOI-MÊME

On peut répondre qu'il est consolant de voir la nature aussi blessée que soi : mais ce n'est pas un sentiment très « profond ». La vérité, c'est que la nature est aimée comme projection de soi. Elle reçoit cette projection de sa douleur intérieure, elle délivre celui qui souffre au-dedans de lui-même. Mais elle fait mieux encore : en apparaissant comme projection de l'être profond du narrateur, elle lui prête toute sa substance vivante, elle devient le garant de son identité. À travers les cicatrices de la nature qui lui rappellent les siennes, le narrateur saisit sa réalité, retrouve sa permanence, s'assure de son destin. Et c'est pourquoi les deux derniers paragraphes du texte, qui parlent de malheur, trahissent cependant un secret bonheur : le bonheur de l'identification, exprimé par une exaltation caractéristique, qui est le bonheur même de l'identité trouvée ou retrouvée.

« *Ma vie a été labourée et mâchée par le malheur comme cet ourlet de terre griffée et saignante.* » Que des termes qui traduisent la souffrance dans la seconde partie de ce texte : *plaie / déchirer / tuées / fusillées / meurtrie / cicatrices / labourée / mâchée / griffée / saignante*. Assurément, si l'enfant fut heureux près de la Loire bleue, la suite de la vie fut un martyr. Cependant, cette impression n'est qu'approximative, puisque *déjà*, nous dit le narrateur, son enfance souffrait de toutes ces blessures et qu'il aimait en retrouver

l'image dans les « cicatrices » de la nature. Ainsi, les deux éléments — la Loire bleue comme la terre saignante — semblent de tout temps avoir été présents en lui. L'outil de comparaison « *comme* » a beau maintenir le parallèle entre la vie et la terre, l'assimilation est presque déjà faite puisque l'auteur choisit d'appliquer les mots « *labourée et mâchée* » à la vie, et « *griffée et saignante* » à la terre.

Dans la dernière phrase, l'équivalence devient totale. Non seulement le narrateur projette sa personne sur cette terre, mais il s'en présente, humblement, comme un simple « *morceau* ». De même qu'il appartenait à la Loire (« *elle roule mon cœur* »), de même il appartient à cette terre. Cette reconnaissance de soi en l'autre est si profonde que le style devient lyrique (« *Ah ! je sens que je suis* ») ; en particulier, le tutoiement fait vraiment du pays une personne (cf. Clef n° 25 sur l'apostrophe), à l'image de Jacques Vingtras : ils sont deux en un. Ce passage illustre bien le processus de l'identification, au sens créateur du mot : il s'agit de *se donner une identité* en trouvant (ou en construisant) à l'extérieur de soi une image de soi-même (mi-réelle, mi-idéale). Et même ici, mieux qu'une image : une substance. On peut dire que le spectacle de ce pays contrasté *substantifie* le sentiment d'identité de celui qui s'y retrouve. Plus qu'une vague parenté, c'est une étoffe concrète et intemporelle, l'étoffe d'une terre héroïque dont il est tissé qu'il contemple. D'où sa profonde satisfaction. Il s'éternise en se sentant partie de cette terre.

La conclusion du texte ajoute une nuance qui confirme le bonheur de l'identification : ce pays n'est pas seulement un pays malheureux. Pays pauvre, certes, « *terre de vignes et de volcans* », il embaume « *les fleurs et la poudre* » : il associe des valeurs contradictoires, entre lesquelles il n'y a pas à choisir. Cette dualité, marquée par les antithèses, correspond bien évidemment à l'ambivalence du destin du narrateur. Morceau de cette terre, il ne pouvait en vivre que la totalité. Dès lors, l'évocation heureuse de la Loire bleue et l'évocation douloureuse de la terre meurtrie prennent tout leur sens : en d'identifiant à l'une puis à l'autre, le narrateur a pu totaliser les deux aspects de son être. Ce qui arrive à Jacques Vingtras au cours de ce voyage est trop providentiel pour que l'auteur du texte ne l'ait pas sciemment concerté...

■ SUITE ET COMPLÉMENTS

Le contexte de cet extrait, dans *Le Bachelier*, en confirme la portée. Le héros du récit, rappelé en province par sa mère, dès la sortie de Paris, se sent remonter vers son enfance au fur et à mesure que le train s'enfonce dans la campagne. À la suite de ce passage, voyant des villageois dans leur champ, Jacques Vingtras a l'impression de reconnaître des frères pétris de la même

argile que lui ; il les compare avec nostalgie à sa propre image dans la vitre du train, pâle comme celle d'un mort. Retourner à la terre, c'est retourner à l'enfance, c'est retourner à la vraie vie...

Clef n° 7. L'identification (sens général)

Nous parlerons plus loin (Clef n° 14) de l'identification dite « romanesque », celle des lecteurs à leurs héros. Nous traitons ici du processus général de l'identification, dont le texte de Jules Vallès vient de donner une illustration exemplaire.

Si l'on prend l'expression dans sa pleine acception, l'identification consiste à **projeter son identité sur une réalité autre que soi-même, au point que les deux se confondent**. Cette projection suppose d'abord qu'on se reconnaisse, au moins partiellement, dans la réalité ou la personne en question. Mais une fois l'identification opérée, ce qui arrive à l'autre me concerne ; ce qui enrichit l'autre enrichit mon propre être ; ce qui menace l'autre me menace. On peut s'identifier à un groupe (équipe sportive), à une nation, à une ethnie, à une culture, à un lieu originel, aussi bien qu'à une personne proprement dite, réellement existante ou imaginaire.

Pourquoi s'identifier ? Pour assurer son identité, pour croire au rêve de soi, pour augmenter son être, pour exalter son sentiment d'exister. Car si le mouvement de l'identification, dans une première phase, semble me faire perdre ma personnalité en m'assimilant à ce qui est *autre*, dans une seconde phase, je tire une identité nouvelle de la réalité à laquelle je m'identifie. Il y a aller-retour dans le processus identitaire. Sans que nous en soyons bien conscients, nous nourrissons une bonne part de notre impression de « vivre » de multiples identifications, aussi passagères et partielles soient-elles, dans toutes les directions de la collectivité ou du milieu auquel nous appartenons.

Il en est de même pour les écrivains, à ceci près que, pour établir leur identité, ils jouissent d'un **moyen privilégié qui s'appelle l'écriture**. C'est par elle que l'auteur « réalise » l'identification à la terre natale, dont il sort heureux et fortifié, qu'il s'agisse de Jules Vallès à travers son personnage, de Lamartine évoquant la maison mère (dans « La Vigne et la Maison »), ou de Jacques Brel chantant le « Plat Pays » pour le faire « sien » (et se constituer lui-même du climat de son enfance).

Ajoutons à cela que le processus d'identification ne se limite pas au cas d'un auteur qui se projette lui-même. Celui-ci peut déplacer le processus sur ses personnages et, par exemple, opérer l'identification entre son héros et un paysage (ou toute autre réalité). C'est ainsi que Félix de Vandenesse, personnage et narrateur du roman de Balzac *Le Lys dans la vallée*, fait un portrait de Mme de Mortsauf dans lequel il identifie la femme qu'il aime à la vallée où elle vit, et dont elle est « le lys ». Nerval, de même, dans un passage d'*Aurélia*, identifie l'héroïne dont il rêve à la Nature dont elle prend la forme (« *Oh, ne fuis pas, m'écriai-je, car la Nature meurt avec toi !* »). Ces formes d'identification n'ont d'ailleurs rien de spécifiquement littéraires : nous identifions couramment telle époque à tel personnage qui nous en paraît typiquement représentatif (un roi, une reine), ou qui veut paraître tel (Pétain et la France... de Vichy !).

Clef n° 8.

Déjouer le piège autobiographique ; la distinction Homme/Auteur/Narrateur

Le texte que nous venons d'étudier est écrit à la première personne. Chose curieuse, le narrateur (Jacques Vingtras) et l'auteur (Jules Vallès) portent les mêmes initiales. Les dictionnaires et manuels nous apprennent tous que la trilogie de J. Vallès (*L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*) est un récit autobiographique. La tentation est donc grande, lorsqu'on commente ces romans, de parler de Vallès comme s'il en était le « héros », et de **confondre ainsi auteur et narrateur** : on tombe alors dans le piège autobiographique, qui consiste à vouloir « expliquer » le texte par la seule biographie de l'auteur.

Il faut bien s'en garder. D'abord, par respect de l'auteur : s'il a choisi de ne pas écrire directement son autobiographie, c'est qu'il a le désir d'exprimer *autre chose* que le simple récit de sa vie. Il puise en elle, bien sûr, mais il **choisit** ; il ne veut pas raconter son histoire mais, par exemple, **l'histoire type de nombreux jeunes gens de sa génération**. Ce n'est pas le roman qui est au service de son « moi », ce sont des éléments de ce moi qu'il met au service d'une œuvre qui le dépasse lui-même.

Ensuite, par souci d'exactitude. Même dans un livre autobiographique, l'auteur transforme (la mémoire le trahit), modifie, déplace les faits, transpose les émotions, synthétise plusieurs personnages en un, arrange la réalité pour en faire des tableaux esthétiques, ou du moins expressifs, en fonction de son goût ou du goût de l'époque. Par exemple, dans *L'Enfant*, Jules Vallès raconte la vie d'un fils *unique* qui lui ressemble (Jacques Vingtras)... à cette différence près qu'il avait, lui, une sœur ! Une telle omission est éloquent : il faut vraiment se méfier du « piège » de l'explication autobiographique.

Le narrateur, rappelons-le, c'est celui par qui l'auteur décide de faire raconter une histoire. Il peut s'agir de l'auteur lui-même, lorsqu'il parle de sa propre vie (autobiographie romancée ou non), ou lorsqu'il écrit un roman à la troisième personne (en ce cas, il faut distinguer la *personne* de l'auteur – notamment si on retrouve des éléments de sa vie dans l'histoire, et sa fonction d'auteur-narrateur assumant le récit du livre). Il peut s'agir aussi d'un narrateur explicitement donné comme distinct de l'auteur du texte, qui peut alors être un personnage témoin (comme dans *Le Silence de la mer*, cf. p. 107) ou un personnage héros de l'histoire racontée, comme dans l'extrait du *Bachelier* que nous venons de commenter.

Si par exemple, dans la vie de Jules Vallès, il y a eu des voyages en train, des contemplations de paysages et des processus d'identification probables, rien ne nous dit que tout ceci s'est produit en une seule fois, entre Saint-Étienne et Le Puy. Rien ne nous dit que deux paysages opposés se sont succédé si vite, en un contraste correspondant si bien aux deux aspects de la vie de Jules Vallès. C'est trop beau pour être vrai ! Vraisemblablement, la personne de Vallès a vécu ces expériences ; mais c'est l'auteur en lui qui les a sélectionnées, regroupées, et organisées pour constituer ou refléter son personnage Jacques Vingtras. Ce faisant, il a pu avoir la satisfaction d'écrire une page saisissante, retraçant idéalement, à travers un

personnage de fiction, un processus parfait d'identification. Mais quant à nous, simples commentateurs du texte, nous ne pouvons pas entrer dans le for intérieur de Jules Vallès. Nous ne pouvons qu'analyser Jacques Vingtras, personnage et narrateur, et par-delà ce personnage, commenter l'art de Vallès en tant qu'auteur, en nous abstenant – surtout dans le cadre d'un simple extrait, de juger de sa personne.

Il faut donc conserver à l'esprit les distinctions suivantes.

Il y a la **personne** réellement existante qui se trouve, par ailleurs, être l'auteur d'un livre auquel on ne peut la réduire : cette personne est ce qu'elle est dans sa vie, elle a ses expériences, ses émotions, ses rêves, son ambition littéraire, ses secrets qu'elle veut garder ou non, etc.

Il y a la **fonction d'auteur**, l'artiste qui est une part de cette personne, avec son métier, son talent, son art. L'auteur est le « maître d'œuvre » de son œuvre, et en tant que tel, il peut puiser ou non dans le matériau de sa personne et de sa vie, il peut également la juger (cf. *Rousseau juge de Jean-Jacques*) ou l'embellir (se servir du « je » de l'écriture pour mettre en valeur le « je » de l'existence), comme se distinguer radicalement d'elle (c'est pour cette raison qu'il existe des « pseudonymes » ou « noms d'auteur » qui maintiennent cette distinction avec la personne privée). Souvent, on dit « l'auteur » ou « le poète » en assimilant la personne et sa fonction artistique parce que les deux s'unissent dans l'acte d'écrire (textes autobiographiques, poésie lyrique, etc.), mais il faut être conscient que cette assimilation a quelque chose d'abusif.

Il y a enfin le **narrateur**, qui n'est lui-même qu'une fonction seconde de la fonction générale d'auteur, fonction tantôt confiée (fictivement) à un personnage du roman (et dans ce cas, il faut absolument faire la distinction narrateur/auteur), tantôt assumée par l'auteur lui-même. Exceptionnellement, **dans les biographies, confessions, poèmes à la première personne**, etc., il y a **union entre le sujet** du texte (la personne qui s'y exprime), **l'auteur** (qui ordonne le matériau et polit le style), et **le narrateur** (qui assume le récit proprement dit).

Dans la pratique de l'explication, une fois ces distinctions clairement établies dans notre esprit, on adaptera l'emploi des termes à la nature des textes. Le mot « auteur » peut généralement être employé chaque fois qu'il n'y a pas risque de confusion, dans le cas des textes à la troisième personne (roman classique) ou dans le cas de récits explicitement autobiographiques : car on sait bien qu'à travers son œuvre prise globalement, l'auteur exprime toujours une part plus ou moins grande de ce qu'est ou veut être sa personne. Il est proscrit en revanche quand on parlera d'un narrateur volontairement mis en scène par l'auteur, si artificielle que soit parfois cette convention. Ce n'est qu'après avoir opéré la distinction qu'on pourra s'interroger sur ce qu'a voulu signifier l'auteur en choisissant cet artifice, ou rapporter à sa personne des traits qu'il prête à son narrateur, comme il en prête d'ailleurs à ses « héros », mais avec une extrême prudence.



[Le pont du gard, vu par ROUSSEAU, puis par STENDHAL]

Je pris un guide¹, et j'allai voir le pont du Gard. C'était le premier ouvrage des Romains que j'eusse vu. Je m'attendais à voir un monument digne des mains qui l'avaient construit. Pour le coup l'objet passa mon attente ; et ce fut la seule fois dans ma vie. Il n'appartenait qu'aux Romains de produire cet effet. L'aspect de ce simple et noble ouvrage me frappa d'autant plus qu'il est au milieu d'un désert, où le silence et la solitude rendent l'objet plus frappant et l'admiration plus vive, car ce prétendu pont n'était qu'un aqueduc. On se demande quelle force a transporté ces pierres énormes si loin de toute carrière et a réuni les bras de tant de milliers d'hommes dans un lieu où il n'en habite aucun. Je parcourus les trois étages de ce superbe édifice, que le respect m'empêchait presque d'oser fouler sous mes pieds. Le retentissement de mes pas sous ses voûtes me faisait croire entendre la forte voix de ceux qui les avaient bâties. Je me perdais comme un insecte dans cette immensité. Je sentais, tout en me faisant petit, je ne sais quoi qui m'élevait l'âme, et je me disais en soupirant : « *Que ne suis-je né Romain !* » Je restai là plusieurs heures dans une contemplation ravissante.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, Livre VI (1781-1788)

*

Je ne tenterai pas de faire des phrases sur un monument sublime, dont il faut voir une estampe, non pour en sentir la beauté, mais pour en comprendre la forme, d'ailleurs fort simple et exactement calculée pour l'utilité. Par bonheur pour le plaisir du voyageur né pour les arts, de quelque côté que sa vue s'étende, elle ne rencontre aucune trace d'habitation, aucune apparence de culture : le thym, la lavande sauvage, le genévrier, seules productions de ce désert, y exhalent leurs parfums solitaires sous un ciel d'une sérénité éblouissante. L'âme est laissée tout entière à elle-même, et l'attention est ramenée forcément à cet ouvrage du peuple-roi qu'on a sous les yeux. Ce monument doit agir, ce me semble, comme une musique sublime, c'est un événement pour quelques cœurs d'élite, les autres rêvent avec admiration à l'argent qu'il a dû coûter. Comme la plupart des grands monuments des Romains, le pont du Gard est construit en pierres de taille posées à sec sans mortier ni ciment...

STENDHAL, *Mémoires d'un touriste* (1838)

1. Il s'agit d'une personne, non d'un dépliant touristique.

SUJET ET MÉTHODE D'APPROCHE

Chacun de ces textes peut paraître bien court, et trop « anecdotique » pour donner lieu à une explication en bonne et due forme. D'autre part, l'évocation répétitive d'un même monument risque de lasser l'amateur délicat de textes littéraires. Et pourtant, c'est précisément en comparant ces deux visions d'un unique objet que nous allons pouvoir saisir la spécificité de chacune.

Cette comparaison présente en outre un grand intérêt méthodologique. Nous voyons deux auteurs célèbres parlant, à environ soixante-dix ans d'intervalle, d'un édifice qui n'a pas changé : comment vont-ils se différencier, tant dans le choix des éléments descriptifs que dans leur façon de réagir au même ouvrage d'art ? C'est ici que la notion d'intertextualité prend tout son sens (cf. Chap. 4, p. 37). Nous allons voir également comment peuvent jouer les « clefs » issues des explications précédentes : qu'en est-il du « réalisme » dans ces tableaux ? Qu'en est-il de l'identification ? De la différence auteur/narrateur ? Comment fonctionne l'énonciation dans chacun de ces extraits ?

La méthode qui consisterait ici à opérer successivement l'étude linéaire de chaque texte serait à la fois trop longue et trop peu significative, puisque c'est à partir de leur comparaison même que l'analyse peut faire ressortir leur originalité. Nous proposons donc de commencer par la recherche des similitudes entre les deux pages ; nous dresserons ensuite la liste des différences qui apparaissent entre les façons de voir et de dire de Rousseau et de Stendhal ; il nous sera alors possible de caractériser chacun des deux textes et d'opposer les sensibilités profondes de leurs auteurs.

■ SIMILITUDES

Un monument est une réalité bien objective. D'où un minimum de réalisme de la part de nos descripteurs. Chacun souligne ainsi l'aspect extérieur de la construction, et d'abord sa « monumentalité ». Au « *noble ouvrage* » répond le « *monument sublime* ». Le transport de « *pierres énormes* », noté par Rousseau, se relie à la précision technique de Stendhal sur ces « *pierres de taille posées à sec sans mortier ni ciment* ». Chacun relève l'usage du « pont » : « *Ce prétendu pont n'était qu'un aqueduc* », « *forme exactement calculée pour l'utilité* ». Chacun rappelle que les maîtres d'œuvre en ont été les Romains, et qu'on pouvait s'attendre à ce que cette grandeur soit « *digne* » du « *peuple-roi* » qui l'a construit : c'est un « *superbe édifice* » haut de trois étages ; certains admirent « *l'argent qu'il a dû coûter* ». Enfin, nos deux auteurs font ressortir la *place* du monument dans son environnement, de sorte que le « *silence et la solitude* », (Rousseau), l'absence totale « *d'habitation* » et les « *plantes solitaires* » qui l'entourent

(Stendhal), obligent le touriste à ne voir que ce « *noble ouvrage* », « *ouvrage du peuple-roi* ».

Les deux pages soulignent également les réactions et les émotions que suscite nécessairement la contemplation du monument : Rousseau, en *décrivant* son admiration devant l'objet (l'effet qu'il *produit*) ; Stendhal, en *affectant d'imaginer* les effets que l'ouvrage *doit* produire sur les gens. Nos auteurs ont en effet, avant même leur visite, la conviction que le « pont du Gard » — symbole de la grandeur romaine — ne peut laisser personne indifférent : d'où une certaine idée *a priori* de l'effet que *produit* ou *doit produire* le monument. C'est là le fruit de leur « culture », l'avantage de Stendhal étant, sans nul doute, de connaître le texte de Rousseau, dont il se souvient peut-être très consciemment au moment où il écrit. Dans le premier texte, sont donc allégués l'*admiration*, la *contemplation ravissante*, le *superbe édifice*, le « *je ne sais quoi qui m'élevait l'âme* », à comparer dans le second texte à l'*admiration*, le *plaisir du voyageur né pour les arts*, la *beauté*, la *musique sublime*, qui touchent les « *cœurs d'élite* » dont l'âme s'ébahit devant l'ouvrage du *peuple-roi*. Bien qu'il parle avec une distance sur laquelle nous reviendrons, Stendhal semble intégrer dans son texte les effets dont Rousseau témoigne en quelque sorte au premier degré.

La dernière ressemblance apparente entre ces deux pages réside dans la nature littéraire de l'énoncé. Il s'agit de souvenirs, comme l'indiquent les titres des ouvrages. Ces récits sont à la première personne : le pronom « je » renvoie indistinctement à la personne qui a voyagé et qui se fait auteur-narrateur de son récit de voyage. Mais sous cette similitude apparente, nous allons assister à des modes de présence quasi opposés de chaque écrivain dans son texte.

■ DEUX ÉNONCIATIONS RADICALEMENT DIFFÉRENTES

Les temps employés

Le récit de Rousseau est au passé simple et à l'imparfait : *je pris*, *je parcourus* / *je me perdais* / *je sentais* / *je restai là*. Il n'y a qu'une phrase au présent, mais c'est un présent inclus dans le passé de ce récit (« *On se demande* / *Il n'en habite aucun* » : il faut comprendre « sur place, on se demande comment, etc. »). Nous sommes dans la narration pure : l'auteur se souvient, il revit par la pensée et par la plume son expérience.

L'évocation de Stendhal, au contraire, est écrite totalement au présent, une sorte de présent intemporel, qui est celui du dépliant touristique. Il ne raconte pas son voyage. On suppose qu'il est passé par là (il parle de « *cet ouvrage qu'on a sous les yeux* »), mais il actualise son expérience pour en faire un propos général, un constat qu'il formule dans son cabinet de travail,

où se joignent le souvenir, le savoir (« *Comme la plupart des grands monuments des Romains* ») et la réflexion (« *Ce monument doit agir, ce me semble* »). Bien entendu, l'emploi du présent donne ici un ton d'objectivité au texte, qui contraste singulièrement avec le récit subjectif de Rousseau.

L'ambiguïté de la première personne : fusion ou distance

Si Stendhal use à deux reprises de la première personne (contre une dizaine d'occurrences chez Rousseau), ces deux emplois n'ont pas du tout la même valeur.

Chez Rousseau, le « je » du narrateur et le « je » de la personne qu'il fut coïncident. L'auteur en train d'écrire fait corps avec le jeune homme qui s'est extasié devant le pont du Gard. Cette fusion l'aide évidemment à revivre son émotion et à se projeter en esprit dans cette contemplation qui lui « *élevait l'âme* », au point qu'il tente de s'identifier au monde romain : « *Que ne suis-je né Romain !* » Ce spectacle le révèle à lui-même.

À l'inverse, le « je » de Stendhal reste dans cet extrait celui d'un auteur : « *Je ne tenterai pas de faire des phrases* », écrit-il, ce qui montre qu'il se pose uniquement comme écrivain aux yeux du lecteur, et cela pour affirmer, paradoxalement, son refus de trop bien écrire ! L'autre emploi de la première personne (« *ce me semble* ») est encore l'indice d'un auteur réfléchissant, à distance et après coup, à l'effet que peut produire le monument. Si l'on se demande alors où peut se déceler ici la présence de l'homme Stendhal, on est obligé de dire : dans des formulations indirectes. Par exemple, lorsqu'il affirme « *il faut voir une estampe* », il laisse entendre qu'il l'a vue ; quand il parle du « *plaisir du voyageur né pour les arts* », il fait deviner qu'il a éprouvé ce plaisir et qu'il a bien observé ce que voit ce voyageur (comme le montre d'ailleurs sa description très précise de l'environnement du pont) ; quand il énonce la situation de « *l'âme tout entière laissée à elle-même* », et emploie l'impersonnel « on » pour décrire le spectacle (« *on a sous les yeux* »), il trahit probablement le souvenir d'une expérience. Simplement, le « moi » n'a pas toujours besoin d'un « je » explicite pour transparaître dans un texte. Pourquoi alors procéder ainsi ? Par volonté de *distance*. Face à l'objet qu'il décrit, Stendhal met de côté sa personne, il ne parle que comme auteur, il s'empêche de laisser paraître quelque émotion que ce soit. Il fuit autant l'emphase du romantique qui s'extasie, que l'admiration béate du bourgeois qui se demande ce que cela « *a coûté* ». D'où la présence d'autres indices textuels de la distanciation : les impersonnels (« *il faut avoir* », « *on a sous les yeux* »), les indéfinis (« *un monument sublime* », « *un ciel d'une sérénité* ») ou les démonstratifs (« *cet ouvrage* », « *ce monument* »).

Rhétorique ou retenue

Dans son désir de célébrer le pont du Gard, Rousseau use de la rhétorique traditionnelle. Il fait des phrases, précisément ! Il valorise l'objet dont il parle (objet « *frappant* » qui suscite « *l'admiration la plus vive* »). Il s'exclame : « *On se demande quelle force* ». Il précise que c'est le *premier* monument romain qu'il ait vu : est-ce bien sûr (il est allé déjà en Italie) ? Il manie le contraste et l'antithèse à plusieurs reprises, opposant le pont du Gard au « *désert* » qui l'entoure, puis « *les bras de tant de milliers d'hommes* » à un « *lieu où il n'en habite aucun* », puis sa propre personne (« *comme un insecte* ») à l'immensité de l'édifice, et enfin sa petitesse au « *je ne sais quoi* » qui lui élève l'âme.

Mais c'est surtout dans la dramatisation de son récit que Rousseau se donne sans retenue, n'hésitant pas à se mettre en scène au fil d'une amplification étudiée : il parcourt les *trois* étages (bien que le « *respect* » l'empêche « *presque* » de les fouler aux pieds), il se sent troublé jusqu'à l'hallucination (« *Le retentissement de mes pas sous ses voûtes me faisait croire entendre la forte voix de ceux qui les avaient bâties* »), il *monologue* enfin au comble de l'émotion : « *Que ne suis-je né Romain !* » Jean-Jacques, tout imprégné du mythe de Rome (« *Il n'appartenait qu'aux Romains de produire cet effet* »), a sans doute éprouvé de semblables sentiments ; mais l'auteur Rousseau « en rajoute » visiblement, en orchestrant son ravissement, en l'exhibant aux yeux du lecteur : la confusion affirmée entre le bruit de ses pas et les « *fortes voix* » fantasmées des bâtisseurs... laisse tout de même perplexe.

On comprend dès lors la circonspection de Stendhal, qui refuse de « faire des phrases ». Sans doute parce que, dans le genre, il est difficile de faire mieux que Rousseau, mais aussi parce que le transport qu'il faut éprouver devant l'édifice est devenu une émotion romantique convenue. Stendhal concède que le pont du Gard a une beauté qu'on peut sentir, mais c'est pour mieux orienter le lecteur vers la forme utilitaire du monument, qu'il faut « *comprendre* ». L'intelligence doit primer le cœur. En disant que cet ouvrage doit agir « *comme une musique sublime* », que c'est « *un événement pour quelques cœurs d'élite* », il laisse entendre qu'il pressent cette émotion (car on n' imagine pas qu'il se place dans la catégorie des cœurs vulgaires !), mais qu'il la retient en la prêtant à d'autres (et peut-être précisément à Rousseau). Bref, Stendhal ressent mais ne veut pas exhiber ce qu'il ressent. D'où le refus de la narration au passé : narrer, c'est déjà dramatiser, mettre en scène. D'où le refus du crescendo lyrique : à peine a-t-il évoqué ce qu'une âme peut éprouver qu'il revient à la réalité technique d'une construction faite de « *pierres de taille posées à sec* ». Le souci du concret prémunit contre l'envolée verbale.

■ DEUX TEMPÉRAMENTS OPPOSÉS

Si l'on veut brièvement caractériser la nature de ces textes, on peut estimer que le premier est « subjectif » et le second « objectif ».

Rousseau fait du monument le prétexte de son émotion : il *veut* admirer, il *veut* rejoindre la Rome antique qu'il a dans l'esprit, il *veut* ne se sentir petit que pour s'élever l'âme, bref, il *se contemple* dans le miroir de l'édifice romain.

À l'inverse, Stendhal ne désire parler du pont du Gard que comme d'un objet en soi, avec ses traits spécifiques, parmi lesquels il y a les réactions diverses que le monument est censé produire. Mais cette dernière attitude se veut trop objective pour être objective. Il y a du *voulu* dans cette retenue du cœur, dans cette distance impersonnelle, et c'est encore une façon de trahir sa personnalité que d'affecter de la faire taire. À sa manière, Stendhal *aussi* fait de l'édifice le prétexte à la manifestation d'une image de soi. Ainsi, les deux textes que nous avons lus font du pont du Gard une sorte de test projectif : ils « décrivent » un objet moins intéressant par lui-même que comme révélateur du tempérament des personnes qui l'interprètent.

Dans cette différence, certes, le facteur historique entre en ligne de compte. D'une part, les deux ouvrages ont des perspectives très distinctes : dans *Les Confessions*, Rousseau se raconte et se justifie, il ne manque aucune occasion de montrer l'excellence de sa nature, et l'on comprend qu'il mette ainsi en scène sa première extase devant un monument romain ; dans les *Mémoires d'un touriste*, comme le titre l'indique, l'objectif est de passer en revue un certain nombre de réalités dignes d'être vues en tant que telles : si l'auteur peut laisser deviner son goût personnel, il fait prévaloir avant tout son jugement critique. D'autre part, l'époque ne manque pas de jouer : au moment où écrit Rousseau, le « cœur », la sensibilité préromantique s'expriment sans honte et sans retenue, il est flatteur d'éprouver de grandes émotions ; à l'époque où Stendhal publie son texte (1838), les réactions contre le romantisme et les facilités de la sentimentalité ont déjà fait leur œuvre : il devient contestable d'étaler son cœur... à moins d'un grand talent. Et Stendhal n'aime pas le ridicule.

Cependant, c'est la divergence des tempéraments qui nous paraît la plus révélatrice. La sensibilité, les aspirations morales de Rousseau se manifestent avec fougue. À l'inverse, Stendhal contrôle étroitement le « Rousseau » qui est en lui. Car Stendhal n'est pas insensible : il ressent avec plus de nuances l'environnement même du pont du Gard, que Rousseau annulait pour mettre en valeur le monument ; mais il privilégie l'intelligibilité, comme protection de la sensibilité. C'est ainsi que dès le début de son texte, il « remplace » l'édifice réel par une estampe, pour mieux appeler le lecteur à

comprendre avant de ressentir. Pour Stendhal, qui craint avant tout l'emphase, le plaisir esthétique compte plus que l'émotion.

Ce parallèle nous confirme le rôle essentiel de ce qu'on appelle l'énonciation. Celle-ci est toujours révélatrice de l'attitude qu'un auteur prend par rapport au sujet de son énoncé, qu'il s'agisse pour lui d'effacer sa personne ou de la mettre en avant. L'affaire de Rousseau, c'est de créer sa personne par l'écriture ; l'affaire de Stendhal, c'est de la contrôler. Du moins est-ce ce que suggèrent ces deux petits textes, bien qu'il faille se garder (tout de même !) de généraliser...

Clef n° 9. Le contraste

Le principe du contraste est général dans la description. Troyat, Hugo, Vallès, Rousseau, la plupart l'ont employé dans les textes jusqu'à présent étudiés, et cet usage est si fréquent qu'on omet parfois de le signaler.

Le contraste permet de mettre en relief, l'une par l'autre, les choses que l'on oppose. On peut tout opposer : un objet à son cadre, deux parties d'un tableau (clair-obscur, rouge et noir, dureté des angles / formes arrondies, etc.), diverses impressions sensorielles (silence contre animation, sensation de vie contre immobilité), mille et une catégories de la réalité (animal contre végétal, profondeur contre surface, paysage humain contre nature sauvage).

Pour peu que l'on y songe, les contrastes ne sont pas très difficiles à dépister : ils se traduisent par des antithèses (cf. Clef n° 26), des champs lexicaux antinomiques, des changements de rythme, des symétries étudiées à l'intérieur d'un paragraphe, ou d'un paragraphe à l'autre.

Certes, il n'y a pas que le contraste qui joue dans les descriptions. Celles-ci mettent aussi en avant des convergences soulignant l'unité des choses, elles visent à produire des effets d'*harmonie*, ce qui mérite également un examen attentif. On peut d'ailleurs affirmer que le contraste ne signifie pas toujours l'opposition : il existe des contrastes harmonieux, comme celui que chante Brel dans « Ne me quitte pas » :

*Et quand vient le soir
Pour qu'un ciel flamboie
Le rouge et le noir
Ne s'épousent-ils pas ?*

On a de même observé, dans le texte de Stendhal que nous venons de commenter, que l'environnement semble davantage mettre en valeur le pont du Gard qu'il ne s'y oppose : il en est l'écrin.

Notons enfin que le procédé du contraste ne sert pas les seuls textes descriptifs. Dans les textes romanesques ou dans les pièces de théâtre, l'opposition entre les personnages et leurs milieux, entre les personnages eux-mêmes, entre les états d'âme et les atmosphères, est un moyen fréquent de les valoriser les uns par les autres.

Clef n° 10.

Esthétique de l'effet/ Esthétique de la retenue

Quand un texte multiplie les métaphores, les hyperboles, un rythme soutenu, des effets de narration dramatiques, on a le sentiment qu'il est plus facile à expliquer, parce qu'il y a « vraiment quelque chose à dire ». Et pour le commenter, il est souvent commode d'imaginer ce texte retranscrit de façon plate, prosaïque, simple, modérée. Cela permet de mesurer l'ampleur des effets stylistiques (cf. nos remarques sur la phrase de Pascal « *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie* », p. 12).

Mais à l'inverse, quand une page a l'air si sobre, si banale qu'on ne sait comment la prendre, il faut se demander ce qu'elle serait devenue si l'auteur avait voulu charger son style et amplifier ses effets. Car c'est alors une **volonté esthétique** qui est à l'œuvre, **dont le but est de retenir l'émotion**, la sensation, et leurs facilités. Ce qui ne veut pas dire que le procédé soit moins efficace : on se demandera donc en quoi la simplicité est un choix (on parle de « simplicité savante » pour certains poèmes de Verlaine ou certaines fables de La Fontaine), pourquoi certains écrivains recherchent un style pauvre, qui semble anti-littéraire (comme Camus au début de *L'Étranger* – on a parlé à ce propos de « *degré zéro de l'écriture* »), et finalement, quel est l'effet de ce refus de faire des effets. L'examen de l'énonciation, et des indices en particulier par lesquels l'auteur (ou le narrateur supposé) masquent leur présence personnelle dans leurs énoncés, est capitale. On l'a vu dans le texte de Stendhal : c'est encore laisser une trace que de ne pas vouloir laisser de trace.

Ainsi, il faut savoir que **la retenue d'un auteur ne signifie pas son absence**, et que cette absence apparente, loin d'être signe d'insensibilité, n'est souvent que le refus d'un pathétique grossier. Un bon exemple est celui du livre d'Annie Ernaux, *La Place*, dont le style est intentionnellement dépouillé, ce qui a surpris certains candidats...

C'est peut-être l'occasion de rappeler ici le sens global que l'on confère parfois à la distinction **Signifiant/Signifié**, en ce qui concerne les mots ou les énoncés.

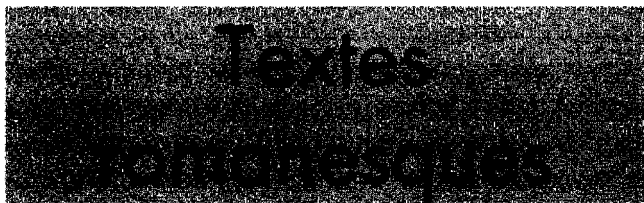
Au **sens strict**, en effet, tout **signe** – tout mot – est composé d'un signifiant et d'un signifié. Le **signifiant** est la manifestation concrète du signe : c'est-à-dire l'ensemble des caractères visuels et sonores qui le constituent (par exemple, les sonorités des deux syllabes du mot « arbre » ou le dessin que forme la suite de ses cinq lettres). Le **signifié**, lui, correspond au **sens** du mot, c'est-à-dire à l'ensemble de ses significations définies par le dictionnaire. Dans l'emploi d'un signe, le signifiant et le signifié sont toujours si automatiquement et étroitement liés que nous ne songeons pas à les séparer l'un de l'autre.

Au **sens large**, ces deux notions peuvent être utilement (et prudemment) disjointes pour juger des effets stylistiques d'un énoncé. On emploiera ainsi le terme « **signifiant** » pour désigner globalement **le(s) moyen(s) d'expression** et le terme « **signifié** » pour désigner **la chose exprimée**. On voit dès lors que *l'esthétique de l'effet correspond à une sorte d'excès du signifiant par rapport au signifié* : l'auteur choisit des tournures emphatiques, des traits oratoires, des hyperboles et tous ces

termes qu'on appelle « les grands mots ». À l'inverse, *l'esthétique de la retenue consiste à pratiquer une économie du signifiant par rapport au signifié* : l'écrivain préfère les tournures simples, les euphémismes, la litote, choisissant toujours le moins pour signifier le plus (cf. **Clef n° 40**). Prenons l'exemple d'une personne gravement malade à qui l'on demande comment elle se porte. Dans le premier cas, elle va recourir à l'**hyperbole** : « *Je suis à deux doigts de la mort !* » ; dans le second, elle usera de la **litote** : « *À vrai dire, ce n'est pas la grande forme.* » Cette distinction signifiant/signifié permet ainsi, en particulier, de classer les « figures de style » entre figures d'insistance et figures d'atténuation.

Il est à noter, d'ailleurs, qu'on a souvent opposé le romantisme et le classicisme en fonction de ces critères : « *Le classicisme tend tout entier vers la litote* », déclare ainsi André Gide. En réalité, toute forme de littérature est traversée par ces deux tendances contraires (et complémentaires).

3. ♦



RACONTER...

Explication n° 6 : « Antoine a sept ans », *Le Voleur d'enfants* (Supervielle)

Explication n° 7 : L'adieu, *Le Silence de la mer* (Vercors)

Explication n° 8 : Le meurtre de Tchen, *La Condition humaine* (Malraux)

Explication n° 9 : Frédéric et Rosanette, *L'Éducation sentimentale* (Flaubert)

Explication n° 10 : Portrait de Vautrin, *Le Père Goriot* (Balzac)

Explication n° 11 : La fin du monde ? *Aurélia* (Nerval)

CLEFS

11/ Le schéma de la narration. 12/ La focalisation. 13/ L'hypotypose.
14/ L'identification romanesque. 15/ La portée symbolique de l'acte.
16/ La distanciation flaubertienne. 17/ Fonctions du portrait romanesque.

RACONTER...

Les textes romanesques comportent souvent des pages descriptives, comme celles que nous venons d'étudier : elles y ont une fonction explicative, réaliste, évocatrice ou poétique. Mais ce qui caractérise avant tout le roman, c'est qu'il raconte.

Le premier centre d'intérêt d'une page romanesque, c'est la **narration**. Quelle en est l'action ? Qu'est-ce qui se passe ? Où ? Quand ? Comment se déploie l'histoire dans un récit : accélérations, pauses, emploi des temps, durée des faits, maîtrise de la narration, etc. ? Qu'il s'agisse d'un « roman de cape et d'épée », d'une intrigue policière, d'un récit de « science-fiction (qui nous fait voyager dans le temps), de l'histoire simple d'une vie avec ses temps forts et ses temps morts, *il y a toujours narration parce qu'il y a aventure*. Et c'est encore d'aventure qu'il s'agit, lorsque les auteurs du « nouveau roman », délaissant « *le récit d'une aventure* », se sont mis à conter « *l'aventure du récit* »... (J. Ricardou).

En second lieu, on n'oubliera pas que le roman met en scène des situations et des personnages. Il n'est jamais une chronique sèche se limitant à énumérer des faits bruts. Cette mise en scène, sa dramatisation, la position adoptée par le narrateur à l'égard de ce qui se passe et de ceux qui s'y trouvent (la « focalisation », les effets de distanciation/identification) devront donc faire l'objet d'une approche méthodique.

Les personnages, en tant que tels, forment le troisième centre d'intérêt. C'est à eux en effet que s'attachent spontanément les lecteurs (et la plupart des auteurs). Leur présentation, leur portrait, leur rapport au monde, leur psychologie, leurs épreuves, leur évolution au cours de l'histoire, sont essentiels à l'épaisseur romanesque d'un récit. La pulvérisation même du concept de personnage, dans certains romans modernes, ne l'a pas empêché de survivre à sa mise en question, tant il semble consubstantiel au genre romanesque.

Enfin, les grandes scènes romanesques dépassent souvent le simple réalisme psychologique ou la peinture sociale les plus fréquentes à l'œuvre, dans ce genre devenu le plus lu. Elles atteignent alors au poétique, au dramatique, au métaphysique même, chaque fois qu'elles s'élèvent aux grandes questions de la vie et de la condition humaine. Lorsque l'on explique certains de ces passages, on doit savoir se montrer au diapason de cette grandeur, en se souvenant avec Proust que l'art véritable est une question « *non de technique mais de vision* ».

« Antoine a sept ans... »]

Antoine a sept ans, peut-être huit. Il sort d'un grand magasin, entièrement habillé de neuf, comme pour affronter une vie nouvelle. Mais pour l'instant, il est encore un enfant qui donne la main à sa bonne, boulevard Haussmann.

Il n'est pas grand et ne voit devant lui que des jambes d'hommes et des jupes très affairées. Sur la chaussée, des centaines de roues qui tournent ou s'arrêtent aux pieds d'un agent âpre comme un rocher.

Avant de traverser la rue du Havre, l'enfant remarque, à un kiosque de journaux, un énorme pied de footballeur qui lance un ballon dans des « buts » inconnus. Pendant qu'il regarde fixement l'image de l'illustré, Antoine a l'impression qu'on le sépare violemment de sa bonne. Cette grosse main à bague noire et or qui lui frôla l'oreille ?

L'enfant est entraîné dans un remous de passants. Une jupe violette, un pantalon à raies, une soutane, des jambes crottées de terrassier, et par terre une boue déchirée par des milliers de pieds. C'est tout ce qu'il voit. Amputé de sa bonne, il se sent rougir. Colère d'avoir à reconnaître son impuissance dans la foule, fierté refoulée d'habitude et qui lui saute au visage ? Il lève la tête. Des visages indifférents ou tragiques. De rares paroles entendues n'ayant aucun rapport avec celles des passants qui suivent : voilà d'où vient la nostalgie de la rue. Au milieu du bruit, l'enfant croit entendre le lugubre appel de sa bonne : « Antoine ! » La voix lui arrive déchiquetée comme par d'invisibles ronces. Elle semble venir de derrière lui. Il rebrousse chemin mais ne répond pas. Et toujours le bruit confus de la rue, ce bruit qui cherche en vain son unité parmi des milliers d'aspirations différentes. Antoine trouve humiliant d'avoir perdu sa bonne et ne veut pas que les passants s'en aperçoivent. Il saura bien la retrouver tout seul. Il marche maintenant du côté de la rue de Provence, gardant dans sa paume le souvenir de la pression d'une main chère et rugueuse dont les aspérités semblaient faites pour mieux tenir les doigts légers d'un enfant.

Jules Supervielle, *Le Voleur d'enfants* (1926)
© Éditions GALLIMARD

■ LE SUJET

Il s'agit d'une première page de roman, dont le lecteur ne connaît que le titre : *Le Voleur d'enfants*. Cela le dispose à comprendre ce dont il va être question (un rapt ?), à en attendre l'exposition (cf. Clef n° 38 sur l'horizon d'attente). Comme pour répondre à son attente, cette première page raconte en effet, au présent et en direct, l'épisode dont tout va découler : un enfant, à la sortie d'un magasin, est brutalement séparé de sa bonne et tente vainement de la rejoindre à travers la foule. Par qui ? Comment ? Dans

quelles circonstances ? Pourquoi ? L'étude du déroulement de ce récit, premier aspect essentiel du texte, nous l'apprendra partiellement.

Bien qu'il n'y ait pas de narration sans narrateur, après avoir lu cette page, il nous semble ne nous souvenir que de l'enfant et de tout ce qu'il perçoit. Cette impression nous dicte le second centre d'intérêt : l'examen méthodique du regard que porte l'enfant sur le monde (hostile) où cette aventure lui arrive.

Ces deux axes de lecture pourraient paraître suffisants dans une explication orale, en temps limité. Une troisième recherche s'impose pourtant, en ce qui concerne le maître d'œuvre de cette scène, l'auteur-narrateur qui en fait le « reportage »... Comment se situe-t-il par rapport à ce qu'il raconte ? Et par rapport à son personnage ? Et par rapport au lecteur dont il guide la participation à son histoire ?

Ces questions n'étant pas inutiles, nous proposons une étude en trois points, trois balayages successifs de cet extrait :

1. L'étude du texte comme récit
2. Le regard de l'enfant sur le monde
3. La vision de l'auteur sur le monde

■ LE TEXTE COMME RÉCIT

Dès le début, les données nécessaires à la mise en place d'un récit nous sont fournies : le lieu (un magasin, boulevard Haussmann), le personnage principal (Antoine, 7/8 ans, accompagné de sa bonne), le moment (en milieu de journée semble-t-il). Les précisions spatiales relatives à l'aventure de l'enfant suivront au fur et à mesure de ce qui lui arrive.

Le temps employé — le présent — est la seconde caractéristique, beaucoup plus originale, de cette narration. Il nous permet d'assister en direct à ce qui se passe : le narrateur et le lecteur sont associés par ce présent au vécu immédiat du héros, instant par instant, comme dans un reportage. Les questions posées en cours de récit, elliptiques (cf. « *colère d'avoir à reconnaître son impuissance [...] ?* »), accentuent cet effet. Il y a simultanément entre l'histoire qui se déroule et le récit qui en est fait (« *pour l'instant* », « *pendant que* », « *maintenant* »).

À ce présent dominant, il y a toutefois deux exceptions. À la fin du troisième paragraphe, nous sommes surpris par un passé simple (temps de l'action passée, *révolue*) : « *Cette grosse main [...] qui lui frôla l'oreille ?* » Puis, à la fin du texte, un imparfait renvoie soudain dans le passé la réalité évoquée : « *une main chère et rugueuse dont les aspérités semblaient faites pour mieux tenir les doigts légers d'un enfant* ». Ces deux exceptions sont *notables* : elles soulignent l'événement central du récit (la séparation et sa

cause) et, par contraste avec le présent continu de la narration, en font un fait irréversible, *révolu* aussitôt qu'arrivé.

Ces remarques initiales nous conduisent à approfondir le rythme du récit et la façon dont il saisit l'attention du lecteur.

Le schéma d'une intrigue (voir Clef n° 11) comporte classiquement les données suivantes : état initial / événement qui déstabilise / action ou réaction du héros / forces qui interviennent en sa faveur (adjuvants) ou contre lui (opposants) et qui peuvent être aussi bien des personnages que des entités diverses (actants) / poursuite de l'intrigue jusqu'à ce que le héros trouve ou manque l'objet de sa quête (qui est parfois le retour à l'état initial) / état d'équilibre final, heureux ou non, qui peut n'être que provisoire.

Ce schéma global, valable en principe pour tout conte, roman ou narration, doit permettre de juger si un mini-récit est bien mené, même si l'on n'y retrouve pas tous les éléments théoriques. Appliquons-le à cette première page du roman de Supervielle, en alternant les segments de narration et leurs analyses :

1. *« Antoine a sept ans, peut-être huit. Il sort d'un grand magasin, entièrement habillé de neuf, comme pour affronter une vie nouvelle. Mais pour l'instant, il est encore un enfant qui donne la main à sa bonne, boulevard Haussmann. »*

Stabilité de la situation de départ. Sortie en ville ordinaire. Mais déjà la comparaison *« comme pour affronter une vie nouvelle »*, suivie de la précision *« Mais [...] il est encore »*, annonce l'imminence d'un événement. De même qu'on parle d'*« effets de réel »* dans une description, on peut parler d'*« effets d'intrigue »* dans une narration. En même temps, nous avons là quelques indices de la psychologie d'Antoine, partagé entre le désir de rester lié à sa bonne et l'envie d'une vie nouvelle dans un nouvel habit...

2. *« Il n'est pas grand et ne voit devant lui que des jambes d'hommes et des jupes très affairées. Sur la chaussée, des centaines de roues qui tournent ou s'arrêtent aux pieds d'un agent àpre comme un rocher. »*

Pause narrative, après l'annonce précédente. Mais la description n'est pas neutre : en soulignant la disproportion entre l'enfant et son environnement, elle suggère que le monde extérieur aura une fonction narrative, qui est de contrarier le héros. La pause descriptive sert donc à mettre en valeur le récit.

3. *« Avant de traverser la rue du Havre, l'enfant remarque, à un kiosque de journaux, un énorme pied de footballeur qui lance un ballon dans des « buts » inconnus. Pendant qu'il regarde fixement l'image de l'illustré, Antoine a l'impression qu'on le sépare violemment de sa bonne. Cette grosse main à bague noire et or qui lui frôla l'oreille ? »*

Circonstance défavorable : l'enfant se laisse capter par l'illustré, tenter par « l'inconnu ». Le destin va le « piéger ». Alors se produit l'action, élément spécifique du récit, et en l'occurrence, l'événement central de l'histoire. Notons la

rapidité de la transition du présent (« *on le sépare violemment* ») au passé simple (« *lui frôla* ») : le fait a eu lieu, il est irréversible (même si la question laisse planer un doute).

4. « *L'enfant est entraîné dans un remous de passants. Une jupe violette, un pantalon à raies, une soutane, des jambes crottées de terrassier, et par terre une boue déchirée par des milliers de pieds. C'est tout ce qu'il voit.* »

Nouvelle pause descriptive, qui tire les conséquences de l'action et qui, simultanément, en grossit l'importance, en insistant sur les obstacles qui s'opposent à une réaction éventuelle du héros.

5. « *Amputé de sa bonne, il se sent rougir. Colère d'avoir à reconnaître son impuissance dans la foule, fierté refoulée d'habitude et qui lui saute au visage ? Il lève la tête.* »

En analysant la psychologie du héros, ce qui prolonge la pause précédente, le narrateur prépare sa réaction. Celle-ci est nette : « *Il lève la tête.* » C'est un élément narratif spécifique, mais il ne prend toute sa valeur dans le récit que parce qu'il a été préparé.

6. « *Des visages indifférents ou tragiques. De rares paroles entendues n'ayant aucun rapport avec celles des passants qui suivent : voilà d'où vient la nostalgie de la rue.* »

Nouvelle pause descriptive. Elle garde la fonction psychologique et narrative soulignée ci-dessus : expliquer l'impuissance de l'enfant (les passants sont inaccessibles). Cette alternance produit le **rythme narratif**.

7. « *Au milieu du bruit, l'enfant croit entendre le lugubre appel de sa bonne : "Antoine !" La voix lui arrive déchiquetée comme par d'invisibles ronces. Elle semble venir de derrière lui. Il rebrousse chemin mais ne répond pas.* »

L'appel de la bonne est un fait narratif. Le lecteur est repris par l'action. À cet appel qui « aide » le héros font pendant les forces hostiles (le bruit de la rue, l'incertitude de la perception). L'enfant semble partagé, il n'agit qu'à demi.

8. « *Et toujours le bruit confus de la rue, ce bruit qui cherche en vain son unité parmi des milliers d'aspirations différentes. Antoine trouve humiliant d'avoir perdu sa bonne et ne veut pas que les passants s'en aperçoivent.* »

Description de la rue, états d'âme de l'enfant : nouvelle pause explicative et descriptive. Cependant, le héros semble progresser dans la maîtrise de la situation.

9. « *Il saura bien la retrouver tout seul. Il marche maintenant du côté de la rue de Provence, gardant dans sa paume le souvenir de la pression d'une main chère et rugueuse dont les aspérités semblaient faites pour mieux tenir les doigts légers d'un enfant.* »

Le héros marche « *maintenant* » d'un pas décidé : c'est une action, la dernière, et elle va durer. En même temps, la « *main chère* » est mise au rang des souvenirs. Est-ce à dire que l'enfant a pris son parti de cette séparation, et qu'il affronte

volontairement l'aventure ? Vous le saurez, lecteur, en tournant la page ; mais tout le laisse penser...

De cette observation se tire une conclusion évidente : le rythme narratif ne souffre pas de relâchement. On voit progresser en même temps les faits (la bonne s'éloigne peu à peu de l'enfant : il tient sa main, est séparé, se sent amputé, reçoit un appel confus, n'a plus d'elle qu'un souvenir) et les sentiments du héros (d'abord passif, séparé malgré lui ; puis se prenant en charge ; et enfin, allant vers son indépendance). Mais bien entendu, notre adhésion tient aussi à ce que nous percevons tout, ou presque, par les yeux du héros.

■ LE REGARD DE L'ENFANT SUR LE MONDE

Nous avons de nombreuses indications sur ce que perçoit l'enfant. On doit distinguer à ce propos le mode de perception de son contenu.

Le mode de perception. Dans la première moitié du récit, il y a plusieurs allusions à ce que voit l'enfant (« *ne voit devant lui que* », « *remarque* », « *c'est tout ce qu'il voit* », « *il lève la tête* ») et, dans la seconde, principalement des impressions auditives (« *paroles entendues* », « *au milieu du bruit* », « *croit entendre* », « *la voix lui arrive* », « *toujours le bruit confus* »). Mais dans l'un et l'autre cas, les perceptions sont toujours partielles, incomplètes ou confuses. L'enfant ne voit que ce qui est à sa hauteur, à la hauteur des mains ou des jambes, d'où le caractère inquiétant de cette vision morcelée : où vont ces jambes, qu'est-ce qui fait agir ces pieds ? Sa perception tronquée l'empêche de bien interpréter ce qui arrive : il a « *l'impression que* », il se demande si c'est cette « *grosse main* » qui est responsable. Même trouble en ce qui concerne les sensations auditives : il ne comprend pas les paroles perçues, il « *croit entendre* » l'appel, la voix lui arrive « *déchiquetée* », il est noyé dans « *le bruit confus de la rue* ».

Le contenu de cette perception confirme l'infériorité, l'impuissance de l'enfant. Alors qu'il est seul et petit, le monde de la ville est grand et pluriel : « *des jambes* », « *des jupes* », « *des centaines de roues* », « *des milliers de pieds* », « *des passants* », « *des visages* », « *des milliers d'aspirations différentes* », etc. Lorsqu'il perçoit un élément isolé, une soutane, ou un énorme pied, l'aspect fragmentaire de la chose — son absence de sens (les buts « *inconnus* ») — suffit à l'effrayer. Enfin, plusieurs comparaisons ou métaphores accentuent son sentiment d'être jeté dans un monde sauvage : « *un agent âpre comme un rocher* », « *entraîné dans un remous de passants* », « *une boue déchirée* », « *déchiquetée comme par d'invisibles ronces* ». Ces images, comme d'ailleurs la fragmentation des gens en éléments morcelés, produisent un effet de déshumanisation de la ville. Même entre eux, les passants ne semblent pas unis, ils forment un tourbillon d'êtres qui vont dans tous les sens ; et aux

rares moments où la foule lui paraît humaine, l'enfant rougit à l'idée qu'on lui fasse honte de son sort.

Mais cette vision de la rue hostile, indifférente ou tragique, est-elle le seul fait de l'enfant ? L'auteur narrateur ne parachève-t-il pas la « pensée » de l'enfant en y projetant la sienne ?

■ LA VISION DE L'AUTEUR

Le narrateur pilote évidemment le récit : c'est lui qui nous fait « voir » par les yeux de l'enfant, même si nous l'oublions en cours de lecture. Or, le regard sur ce qui se passe ne coïncide pas toujours avec les yeux de l'enfant. La « focalisation » du récit est celle d'un narrateur omniscient, lequel, tantôt connaît ce qui se produit à l'intérieur du héros et montre les choses telles que celui-ci les voit, tantôt sait des choses que le héros ignore. Cette focalisation, dite « focalisation zéro », permet à l'auteur de *varier la position* qu'il adopte par rapport à l'enfant, et donc, celle du lecteur — qui ne s'en rend pas compte.

Par exemple :

- le narrateur se place à l'intérieur de l'enfant : il entend par ses oreilles, il voit par ses yeux (cf. ci-dessus les remarques sur le *mode de perception*) ; en outre, il sait ce qui se passe en lui : « *il se sent rougir* », il « *trouve humiliant de* », « *il saura bien le retrouver tout seul* » ;
- le narrateur se place à côté de l'enfant : il dit « Antoine », signe de proximité ; il dit également « l'enfant », et c'est déjà un signe de distance puisqu'il se pose comme adulte par cet énoncé, et entraîne le lecteur dans cette position ; enfin, il *interprète* les apparences extérieures de l'enfant : celui-ci a « *sept ans, peut-être huit* », il rougit par « *colère* » ou par « *fierté* » d'habitude refoulée ; cette attitude explicative du narrateur, tout en restant proche de l'enfant, ne nous fait plus voir par ses yeux ;
- enfin, le narrateur s'éloigne de l'enfant pour nous apprendre des choses que celui-ci ignore : le nom des rues, par exemple, dont on doute qu'Antoine, qui ne voit que des jambes, puisse les lire. Mais aussi des jugements « greffés » si l'on ose dire sur les impressions de l'enfant, et qui dépassent visiblement les réflexions de ce dernier. C'est le cas de la présentation de ces « *aspérités faites pour mieux tenir les doigts légers d'un enfant* », de l'interprétation des paroles confuses des passants « *voilà d'où vient la nostalgie de la rue* », ou enfin du commentaire sur le bruit de la ville, « *ce bruit qui cherche en vain son unité parmi des milliers d'aspirations différentes* ».

Dans ces dernières citations, ce n'est même plus le « narrateur » qui semble juger (la narration pourrait se passer de ces jugements) : c'est « l'auteur » qui se glisse, se plaît à prolonger les impressions de l'enfant,

comme si l'adulte qu'il est devenu pouvait éclairer enfin les sentiments confus qu'a pu éprouver... l'enfant qu'il a été.

■ EN GUISE DE CONCLUSION

Sans aller plus avant dans l'exploration du for intérieur de Supervielle, il nous suffit d'observer qu'à l'occasion de ce récit, celui-ci n'évoque pas seulement l'histoire d'un enfant en tant que telle : il y mêle ses pensées, il y projette sa relation à l'enfant, dans une sorte d'alternance subtile entre hauteur de vue et complicité. Pour lui aussi, et peut-être *d'abord*, « la nostalgie de la rue » a un sens, issu du souvenir.

Mais du même coup, le lecteur est conduit à partager ce rapport à l'enfance. Entraîné dans l'aventure d'Antoine, il est simultanément imprégné de la vision que l'auteur-narrateur se fait de l'enfance. Au fil de la lecture, nous voyons les choses par les yeux d'un enfant, **mais en sachant que nous demeurons des adultes en train de voir par les yeux d'un enfant**, dans un mélange d'identification et de distance similaire à celui de Supervielle. D'où le charme de cette page et notre empressement à signer le « pacte de lecture » que nous propose ainsi l'auteur.

Clef n° 11. Le schéma de la narration (dit « schéma actanciel »)

À la suite des travaux du critique russe V. Propp (*Morphologie du conte*, 1928), complétés par Greimas et Genette, on analyse les composantes et les intervenants de toute narration comme suit :

1. Au départ, une situation d'équilibre nous est présentée (« *il était une fois* ») ; c'est l'**état initial** – avec ses multiples caractéristiques de lieu et de temps –, le contexte au sein duquel se trouve un sujet privilégié, le personnage appelé à devenir le « héros » d'une histoire.
2. Un **événement** se produit alors, qui introduit un déséquilibre, projetant le ou les « héros » dans une aventure. Il peut s'agir d'un mince incident (mais aux conséquences inattendues), du projet personnel d'un sujet soudain décidé à partir en quête de quelque chose (résoudre une énigme, éclairer un secret de famille, etc.), de l'intervention du Destin qui fait basculer sa vie, lequel destin peut apparaître comme une force naturelle ou sociale, ou prendre la figure d'un être vivant qui le pousse vers l'aventure (personnage qu'on nomme justement « **destinateur** »).
3. Cette aventure a un « objet ». C'est la mission, l'objectif que poursuit le héros jusqu'à ce qu'il retrouve une nouvelle situation d'équilibre : il s'agit de la « **quête** » du héros. Dans les contes et légendes par exemple, le héros doit aller quérir une réalité précise (une épée magique, une pierre précieuse, la Toison d'or, le Graal, etc.) et l'offrir à une personne ou une entité qu'on appelle

« *destinataire* » (un roi, un dieu, la Dame dans un roman de chevalerie, etc.). Plus généralement, la « quête » pourra consister en l'accomplissement d'un idéal, la réalisation d'une ambition ou d'un rêve personnel (en ce cas, le héros est son propre destinataire et destinataire – ce qui vaut aussi bien pour don Quichotte, Rastignac ou la Nouvelle Héloïse), ou de toute autre mission qu'un protagoniste est chargé d'accomplir en « service commandé » (de Michel Strogoff à Indiana Jones, en passant par les séries policières !).

4. Au cours de sa plus ou moins longue aventure, le héros traverse de nombreuses épreuves qu'il lui faut affronter : ce sont les épisodes, les incidents tantôt mineurs tantôt majeurs, les **actions** en un mot qui forment le corps spécifique de la **narration**.
5. Pour surmonter ces épreuves, le héros reçoit l'aide de certaines forces ou éléments auxiliaires qu'on nomme « **adjuvants** » (il s'agit aussi bien de *personnages* que le destin place sur son chemin que de simples *circonstances* favorables). Corollairement, il est confronté à des forces hostiles (personnages ou éléments) qu'on appelle donc « **opposants** ». Quand les forces favorables ou défavorables prennent une ampleur remarquable, on utilise parfois le terme d'« **actants** » (d'où l'expression « *schéma actanciel* »), même s'il ne s'agit pas de personnes. Ainsi, au cours de l'épisode dit du « meurtre de l'Arabe », dans *L'Étranger*, le Soleil est un « actant » dont le rôle est décisif : il précipite le meurtre.
6. L'action s'achève lorsque le héros a réussi (ou manqué) sa mission et qu'il retrouve un nouvel état d'équilibre, heureux ou malheureux.

Que penser de ce schéma ? Beaucoup de bien et certaines réserves.

Il a l'avantage de mettre en relief des structures assez générales et de montrer comment elles fonctionnent ou « dysfonctionnent » (dans le cas d'un récit ennuyeux), éclairant ainsi la dynamique d'une narration. Il évite aussi de tout réduire à la « psychologie » du héros, puisque l'évolution de celui-ci est commandée par la logique fonctionnelle du récit. Il permet enfin de préciser *ce que peut attendre* un lecteur plus ou moins formé au code du récit depuis sa tendre enfance, l'âge où l'on a commencé à lui raconter des histoires... (cf. **Clef n° 38** sur l'horizon d'attente).

Certes, lorsqu'il s'agit d'expliquer un texte d'une vingtaine de lignes, il est difficile d'y retrouver tous les composants théoriques du « schéma actanciel ». On a vu néanmoins, dans un micro-récit comme celui que constitue cette première page de *Supervielle*, comment s'ordonne cette alternance de faits qui surgissent et de pauses qui les orchestrent, produisant ce **rythme narratif** nécessaire à capter le lecteur.

Cela dit, ce serait une erreur de vouloir appliquer ce schéma à tous les passages de roman qu'on peut avoir à expliquer. D'une part, parce qu'il n'est pas toujours apte à fonctionner (il manque des éléments, ou l'intérêt du texte n'est pas dans sa dimension narrative). D'autre part, parce que les schémas qui expliquent tout finissent par méconnaître la spécificité de ce qu'ils « expliquent » : appliqué à la moindre anecdote de salon, à un feuilleton télévisé, au théâtre ou à l'épopée ou au roman, le schéma actanciel peut si bien « marcher » qu'il ne nous éclaire plus que sur lui-même. Il ne rend alors plus compte du véritable caractère *romanesque* de l'extrait dont on a fait l'analyse.

Nous avons donc là une « clef » nécessaire, mais non pas suffisante. Dans le cadre d'une étude méthodique, une première approche sur *le mouvement du texte comme récit* s'impose le plus souvent, mais il faudra chercher plus loin, examiner d'autres axes de lecture, pour saisir l'originalité du texte, ce qui en fait la valeur.

Clef n° 12. La focalisation

Dans la **Clef n° 6**, nous avons différencié les deux notions de « point de vue » et de « focalisation ». Revenons de façon plus détaillée sur cette dernière. Sachant que c'est évidemment l'auteur du livre qui est le maître d'œuvre de tout ce qui s'y passe, il est important de préciser dans quelle position il se place par rapport à ce qui est raconté, par qui il *fait voir* ce qui est montré. Car l'auteur (d'un livre) a cette étrange possibilité de faire prendre en charge la narration (de l'histoire) par un « narrateur » distinct de sa propre personne. Cette focalisation, c'est-à-dire le « foyer » oculaire, la grille à travers laquelle l'auteur nous fait percevoir les événements, les paysages ou les personnages, donne lieu aux trois possibilités que voici :

- **La focalisation interne** : la narration est opérée *de l'intérieur* du personnage que le récit met en scène. On voit tout par lui, rien ne nous est communiqué en dehors de sa perception ou de sa conscience, on est à l'écoute de ce qu'il ressent et pense. Le narrateur ne nous livre aucune indication qui ne soit passée par la vision du personnage, en tout cas tant que dure le choix de cette focalisation (un paragraphe, un chapitre, un roman entier...). Cette focalisation est parfaite dans le cas d'un récit à la première personne (cf. le texte de Jules Vallès, p. 78) ; il y a même, dans le cas d'une autobiographie, fusion totale entre l'auteur (cet écrivain qui décide de traiter son propre cas), le narrateur (l'auteur en tant qu'artiste qui raconte, choisit, met en scène) et le personnage (l'histoire personnelle et *privée* de cet auteur, aux différents âges de sa vie) ; mais cette fusion est l'exception qui confirme la règle : l'emploi de la première personne n'est souvent, comme on l'a vu dans la **Clef n° 8**, qu'un « piège autobiographique » à déjouer absolument. Dans le cas plus fréquent d'un récit à la troisième personne, la focalisation interne peut n'être adoptée que durant certaines pages ou certaines scènes où l'auteur-narrateur se montre *durablement* à côté du personnage pour nous entraîner dans son « point de vue » (mais si cela est simplement éphémère, on ne peut parler de focalisation interne, on se trouve plutôt dans le troisième cas, celui de la focalisation « zéro »).

- **La focalisation externe**. À l'inverse de la situation précédente, le narrateur se place totalement à l'extérieur du héros. Il ne le connaît et ne nous le fait connaître qu'à travers ses apparences, ses gestes, ses actions objectivement perçues, ses paroles effectivement entendues. Il s'interdit de savoir ou d'analyser ce qui se passe à l'intérieur du personnage (il ne peut à la rigueur que commenter avec prudence les traits – de caractère par exemple – que semble *manifeste* sa conduite). Les romanciers américains dit « béhavioristes » ont mis à l'honneur ce type de narration qui se contente d'enregistrer le supposé comportement manifeste des personnages. Cette position de témoin objectif, comme dans le cas de la focalisation interne, peut n'être adoptée par l'auteur-narrateur que lors d'un passage limité quoique durable

(cf. le début de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert) ; sinon, on se retrouve dans le troisième cas.

- **La « focalisation zéro »**. C'est celle du narrateur « omniscient », qui cumule des deux précédentes. Il met le lecteur au courant de tout ce qu'il se permet de connaître, au dehors comme au dedans : le cadre extérieur (contexte historique, évocation de paysages que le personnage ne voit pas, de près ou de loin, etc.), émotions internes, mouvements de l'âme dont le personnage n'a pas même conscience (et que l'auteur-narrateur analyse, fort de son savoir et de sa position divinement supérieure). Il n'hésite d'ailleurs pas à intervenir en tant qu'auteur qui dit « je », à prendre distance et à juger son personnage, aussi bien qu'à s'effacer, sitôt après, pour revenir à une focalisation interne qui nous identifie au héros. Ce qui compte, dans la focalisation « zéro », ce sont **les variations** de la place que se donne le narrateur par rapport à son ou à ses personnages. Ce choix est une marque d'énonciation qui nous renseigne sur ce que veut signifier l'auteur à travers la « mise en scène » de son héros, sur ce qu'il entend simultanément produire comme effet (sur le lecteur) : identification, distance, projection de sentiments personnels, participation palpitante ou plaisir esthétique, saveur de l'analyse ou réflexion morale...

[L'adieu]

(Werner von Ebrennac, jeune officier allemand hébergé, en 1940, chez le narrateur et sa nièce, leur a souvent laissé deviner l'inclination qu'il éprouve pour la jeune fille. Celle-ci, par patriotisme, a toujours observé en sa présence un mutisme total. Déçu par le comportement de ses compatriotes en territoire occupé, Werner a décidé de partir pour le front de l'Est, c'est-à-dire de « partir pour l'enfer ». Il vient d'annoncer la nouvelle de son départ à ses hôtes.)

Le visage de ma nièce me fit peine. Il était d'une pâleur lunaire. Les lèvres, pareilles aux bords d'un vase d'opaline, étaient disjointes, elles esquissaient la moue tragique des masques grecs. Et je vis, à la limite du front et de la chevelure, non pas naître, mais jaillir, — oui, jaillir, — des perles de sueur.

Je ne sais si Werner von Ebrennac le vit. Ses pupilles, celles de la jeune fille, amarrées comme, dans le courant, la barque à l'anneau de la rive, semblaient l'être par un fil si tendu, si raide, qu'on n'eût pas osé passer un doigt entre leurs yeux. Ebrennac d'une main avait saisi le bouton de la porte. De l'autre, il tenait le chambranle. Sans bouger son regard d'une ligne, il tira lentement la porte à lui. Il dit, — sa voix était étrangement dénuée d'expression :

— Je vous souhaite une bonne nuit¹.

Je crus qu'il allait fermer la porte et partir. Mais non. Il regardait ma nièce. Il la regardait. Il dit, — il murmura :

— Adieu.

Il ne bougea pas. Il restait tout à fait immobile, et dans son visage immobile et tendu, les yeux étaient plus encore immobiles et tendus, attachés aux yeux, — trop ouverts, trop pâles, — de ma nièce. Cela dura, dura, — combien de temps ? — dura jusqu'à ce qu'enfin, la jeune fille remuât les lèvres. Les yeux de Werner brillèrent.

J'entendis :

— Adieu.

Il fallait avoir guetté ce mot pour l'entendre, mais enfin je l'entendis.

VERCORS, *Le Silence de la mer* (1942)

© ALBIN MICHEL

1. C'est la formule par laquelle il clôt, chaque soir, le monologue qu'il tient devant ses hôtes.

■ LE SUJET : ORIGINALITÉ ET MÉTHODE D'APPROCHE

Un adieu déchirant entre deux êtres qui s'aiment est en principe une scène émouvante. Mais en principe seulement. Car un sujet classique est aussi un sujet banal. L'émotion des acteurs *ne suffit pas* à bouleverser le spectateur. L'auteur doit renouveler le thème par un traitement original. L'explication ne devra donc pas s'égarer dans un commentaire excessif sur ce que ressentent les personnages : c'est moins leur émotion, qui est à analyser, que la *manière* dont le récit rend la scène émouvante.

D'autre part, si le contexte dans lequel s'insère cet « Adieu » nous est précisé en quelques lignes, celles-ci ne nous donnent qu'une pâle idée de l'atmosphère du récit, du caractère des personnages et de la portée politique du *Silence de la mer*. Les lecteurs qui voudraient « en savoir plus » peuvent dès maintenant se reporter aux compléments que nous apportons en conclusion. Toutefois, nous nous proposons ici de « jouer le jeu », c'est-à-dire d'étudier cet extrait tel qu'il a pu être proposé à l'examen, en laissant de côté — autant que possible — notre connaissance du livre dans son ensemble.

La méthode qui consiste à *bien ressentir* les effets de cette scène est utile, à condition de toujours rapporter ces effets aux *moyens d'expression* qui les produisent. Et donc, de ne pas remplacer l'étude du texte par le commentaire de l'émotion en soi : bien ressentir, en lisant ce passage, c'est observer en nous-mêmes les images précises que les phrases inscrivent dans notre esprit, notamment en raison de leur précision visuelle.

L'autre voie d'explication dont nous disposons, c'est d'utiliser les « clefs » que nous avons mises en évidence dans les études qui précèdent : la distinction narrateur/auteur, le type de focalisation choisi, les variations du « point de vue », la nature des perceptions et les métaphores significatives. Bien entendu, ces remarques devront concourir à la mise en valeur de l'originalité dont nous parlions ci-dessus, en montrant non pas seulement comment la scène traduit l'émotion des personnages, mais comment elle la rend sensible aux lecteurs.

■ LE RÔLE DU NARRATEUR

Celui qui « raconte » ici, c'est l'oncle de la jeune fille. Il est supposé avoir été « témoin » de la scène. C'est à lui que l'auteur (Vercors) confie la tâche de nous faire croire à ce qui se passe et de nous « émouvoir ».

Ce choix a une première conséquence : en adoptant la **focalisation interne** (tout est vu de l'intérieur du personnage de l'oncle, qui dit « je » à plusieurs reprises), Vercors donne au récit la force, l'authenticité d'un témoignage vécu, même si c'est là un procédé d'écriture (l'auteur Vercors ne doit surtout pas être confondu avec le personnage-narrateur). En tant que narrateur, l'oncle de la jeune fille prend donc en charge les divers aspects réalistes et expressifs d'un récit qui doit s'imposer au lecteur :

– Il informe : par lui nous sont données toutes les indications spatiales et temporelles, les précisions sur la position des personnages qu'il décrit, la durée de l'échange, les traits objectifs de leurs visages, etc.

– Il fait croire : l'emploi du passé nous « prouve » que cela a bien eu lieu ; l'emploi du pronom personnel de la première personne « prouve » qu'il en a été le témoin ; les moindres détails qu'il perçoit et rapporte (« *Et je vis [...] non pas naître mais jaillir, — oui, jaillir* », « *Je ne sais si* » ; « *Je crus qu'il allait [...] Mais non* », « *Cela dura, dura, — combien de temps ? —* », « *mais enfin, je l'entendis.* ») rendent irrécusable son témoignage. Toutes ces précisions « objectives » sont autant d'« effets de réel » destinés à nous faire adhérer à la scène. Le plus subtil d'entre eux est sans doute le « *Je ne sais si* » (donné au *présent*) qui traduit un effort de remémoration confirmant à l'évidence la « sincérité » du témoin...

– Il interprète ce qui se passe : il « décode » les divers signes traduisant les émotions des personnages (*perles de sueur, voix dénuée d'expression, yeux qui brillent*), ou du moins nous les laisse deviner. Il est intéressant de constater ici que si Vercors, en tant qu'auteur, a choisi la « focalisation interne » pour faire raconter la scène à travers le regard de l'oncle, *ce dernier, en tant que narrateur, se trouve dans une situation de « focalisation externe » à l'égard des deux jeunes gens qu'il décrit : il ne « sait » pas et n'a pas droit de savoir ce qui se passe en eux autrement qu'à travers leurs manifestations extérieures, visuelles ou auditives.* D'où l'extrême acuité dont il fait preuve pour à la fois percevoir et nous faire percevoir.

– Il retentit à ce qu'il pressent : témoin objectif, le narrateur est aussi un personnage à part entière, puisque cette jeune fille est sa nièce, dont le visage *lui fait peine*. Comme personnage de l'histoire, l'oncle est *fasciné* par l'intensité des émotions vécues par les jeunes gens, il est *en attente* lui-même devant ce qui va avoir lieu (« *je crus que* »), il est *frappé* par le jaillissement des perles de sueur sur le front de sa nièce, il est saisi par la *moue tragique* des masques grecs, il comprend trop ce que signifient ces yeux « *trop ouverts, trop pâles* » de la jeune fille, il a même « *guetté* » le mot de l'adieu ! Dans tout ceci, il est notre guide, il est le relais de notre émotion : nous sommes *obligés* de voir la scène en étant *imprégnés* de la douloureuse compréhension de son retentissement intérieur. Le rôle du narrateur est ici de prendre le lecteur au piège de sa propre compassion, l'émotion devient contagieuse, et la scène est effectivement rendue émouvante par cet artifice¹.

1. Ce procédé, ici, nous conduit à éprouver de louables sentiments. Mais il pourrait tout aussi bien servir à nous enrôler dans de mauvaises passions, haineuses ou racistes par exemple, comme on le voit dans certaines relations de faits divers qui usent des mêmes artifices.

■ LA SCÈNE PROPREMENT DITE

Sa visualité

Ce qui domine le déroulement de cette scène, c'est son *caractère visuel* : on voit, on voit des yeux, on voit des yeux qui se regardent. En dehors même du contenu de ces visions, les termes renvoyant explicitement au champ lexical de la vue sont nombreux : « *je vis* », « *le vit* », « *ses pupilles, celles de la jeune fille* », « *leurs yeux* », « *son regard* », « *il regardait* », « *il la regardait* », « *les yeux* », « *attachés aux yeux* », « *les yeux [...] brillèrent* ».

Corrélativement, les éléments auditifs sont peu de chose (ce qui ne veut pas dire que leur rareté même ne soit pas significative) : une réplique « *dénuée d'expression* », un « *adieu* » murmuré, un autre « *adieu* » à peine audible (« *Il fallait avoir guetté le mot pour l'entendre* »). Nous en commenterons plus loin le sens : pour l'instant, il nous suffit de constater que ce quasi silence fait ressortir considérablement la visualité de la scène.

Le regard qui conduit le nôtre est celui de l'oncle narrateur : du début à la fin du texte, il joue le rôle d'une caméra (fictive) qui scrute les personnages et leurs visages, traquant les sentiments qu'ils manifestent. L'*image* règne, et elle règne d'autant plus que les métaphores employées pour « *décoder* » les visages sont elles-mêmes visuelles (pâleur *lunaire*, lèvres / *bords d'un vase d'opaline*, pupilles *amarrées comme la barque à l'anneau de la rive*). Ce règne est en outre constitué de *gros plans*, qui nous jettent littéralement à la face des protagonistes, et nous obligent à adhérer à ce qu'ils révèlent (cf. le « *zoom* » sur les perles de sueur que l'oncle croit voir « *jaillir* »).

Ce que l'on « *voit* » est ainsi chargé de traduire ce qui ne peut pas être « *dit* ». Les signes visuels, en trahissant la retenue de l'émotion que nos héros refoulent, l'intensifient et accentuent notre « *participation* ». Et lorsque les paroles finiront par être prononcées, chargées de tout ce « *non dit* » éclatant en trois mots, elles prendront tout à coup une importance considérable.

Les personnages

C'est à partir de cette mise en scène et de l'émotion qu'elle délivre que nous pouvons maintenant examiner chacun des personnages, puis la relation qui se tisse entre eux.

La jeune fille. Elle n'est qu'un visage, dont la pâleur exprime la douleur interne. Ses perles de sueur traduisent le jaillissement soudain de son angoisse. Ses lèvres, à l'image du « *vase d'opaline* », sont d'une beauté précieuse mais dévitalisée. Ses yeux sont également « *trop pâles* ». Tout signifie la détresse en elle, elle a la mort dans l'âme, et ne peut le dire. Les métaphores renforcent les simples signes conventionnels de cette détresse au

masque *tragique*, l'hyperbole des perles qui « jaillissent » illustre son intensité : l'image remplace l'analyse...

Le jeune officier. Il apparaît plus globalement (il tient le chambranle, il tire la porte), mais son regard et ses yeux sont eux aussi « filmés » en gros plan. C'est sa lenteur, son attente, sa tension très visible qui manifestent la profondeur de son émotion. De même qu'on ne pourrait imaginer la jeune Française *dire* à cet ennemi officiel « je vous aime, sachez-le », de même, en dépit du drame de la séparation, l'officier allemand ne saurait envisager de se laisser aller à une telle déclaration, encore moins implorer d'elle une réciprocité. Il est *digne*. S'il aime, c'est dignement. Car il aime : il part pour le front de l'Est où il pense mourir, il désire un mot de celle qui ne lui a jamais parlé, il ne « dit » pas ce désir ; mais toute son attitude le manifeste comme malgré lui. Ce qu'il ne dit pas, c'est en énonçant autre chose qu'il le laisse entendre, lorsqu'il prononce la phrase rituelle : « *Je vous souhaite une bonne nuit* », avec une voix volontairement « *dénuée d'expression* ». Comme si cette absence volontaire d'expression trahissait paradoxalement tout ce qu'il se retient d'exprimer ! Mais il y a enfin l'adieu, un « *adieu* » qui est seulement *murmuré*, et dont la retenue suggère l'intensité.

La relation entre elle et lui

Aussi intense que retenue, elle passe d'abord par le *regard*, puis par la *parole*.

• LE REGARD. L'échange entre les deux personnages commence bien avant que la jeune fille parle. Dès le second paragraphe, nous voyons en gros plan les « pupilles » de l'officier amarrées à celle de la jeune fille ; on ne connaît pas le contenu de ce qu'ils se disent par les yeux : chacun semble contempler et scruter l'émotion de l'autre (et l'oncle narrateur s'interroge : Ebrennac a-t-il vu les perles d'angoisse de la nièce ?) ; chacun attend et, sans doute, veut *prolonger* ce regard qui diffère la séparation définitive ; il y a en effet *déjà* une forme d'union dans ce regard, comme le confirme l'image de la barque attachée à l'anneau de la rive : les yeux des jeunes gens sont bien *rivés* l'un à l'autre, au point qu'on ne pourrait « *passer un doigt entre leurs yeux* », ni donc... entre leurs cœurs ! Or, cet échange *dure*. Ebrennac ne bouge pas son regard « *d'une ligne* » ; le narrateur insiste : « *Il regardait ma nièce. Il la regardait* » ; après l'adieu prononcé par l'Allemand, l'oncle précise que sa nièce reçoit ce regard avec ses yeux « *trop ouverts, trop pâles* » — c'est-à-dire *trop parlants* ! Si on relit de près ce passage, on peut souligner les *marques* de la durée, notamment dans la phrase : « *Cela dura, dura, — combien de temps ? — dura jusqu'à ce qu'enfin, la jeune fille remuât les lèvres.* » Non seulement l'impression nous est donnée par la répétition des mots (*immobile, immobile et tendu, dura*), mais aussi par la syntaxe (reprises anaphoriques, incise entre tirets) qui mime un échange qui n'en finit pas de

finir... Nous saisissons là un procédé stylistique appelé l'**hypotypose**, terme sans doute très sophistiqué, mais dont la pratique est fort répandue (voir Clef n° 13).

Cette émotion qui s'exprime par les yeux, d'autant plus forte qu'elle demeure refoulée au niveau de la parole, va tout de même déboucher sur des mots qui la porteront à son comble.

• **LA PAROLE.** Il n'y a que trois répliques. La première (« *Je vous souhaite une bonne nuit* »), rituelle, est adressée comme chaque soir par l'officier à ses deux hôtes avec une voix « *dénuée d'expression* » : elle ne semble pas *a priori* faire partie de son échange avec la jeune fille. Il n'en est pourtant rien, comme nous l'avons souligné ci-dessus, d'une part parce qu'il dit cela en ne l'ayant pas quittée des yeux (son regard n'a pas bougé d'une ligne), et d'autre part parce que — remarque le narrateur — sa voix est *étrangement* dénuée d'expression : paradoxalement, *cette retenue crie ce qu'elle tente de feutrer*, elle ne s'adresse en réalité qu'à la jeune fille, et l'on imagine à quel point celle-ci doit y être sensible. La seconde parole, toujours prononcée par l'officier allemand, est l'« *Adieu* » qu'il murmure. Un « *Adieu* » non pas dit hautement ou dramatiquement par quelqu'un qui voudrait forcer la réponse, mais énoncé comme sans espoir de retour, un adieu d'autant plus désespéré qu'il ne s'agit pas d'un banal « au revoir », puisque l'Allemand confirme par ce mot (— « à Dieu » —, étymologiquement) qu'il part *pour toujours*. Cette annonce d'un départ définitif va-t-il faire réagir la jeune Française ? Celle-ci y met le temps. Ce temps souligne le débat qui doit se faire en elle entre le devoir (le silence patriotique) et le désir (l'amour pour cet homme qui part pour la mort). Enfin, elle remue les lèvres, et l'aveu qui en sort a une tout autre portée que l'adieu auquel elle répond. D'une part, en effet, il s'agit de la première et dernière parole qu'elle lui adresse, rompant un mutisme absolu, considérant enfin cet Allemand comme une personne et non plus comme l'ennemi. D'autre part, il s'agit d'une réponse directe, ouverte quoique retenue, qui transforme leur échange en dialogue.

Dès lors, il y a *communion* entre eux. Après l'échange de regard, cet adieu équivalait à un aveu d'amour. Mais un aveu très paradoxal, puisque l'union de ces deux êtres se *réalise* à travers le mot même qui signifie leur séparation définitive. C'est bien là ce qui porte l'émotion du spectateur à son comble, et d'abord celle de l'oncle — signalée par ses deux « *enfin* ». Naturellement, « *il fallait avoir guetté ce mot pour l'entendre* ». Mais l'oncle qui savait cet amour n'était pas le seul à l'avoir guetté : le lecteur aussi — et tout l'art de Vercors aura consisté à le plonger dans cette attente.

■ CONCLUSION : L'IMPORTANCE DU CONTEXTE

Citons d'abord la suite immédiate de cet extrait. On comprend que cet « adieu » de la jeune fille, malgré son caractère inexorable, fait *la joie* de l'officier allemand :

Von Ebrennac aussi l'entendit, et il se redressa, et son visage et tout son corps semblèrent s'assoupir comme après un bain reposant. Et il sourit, de sorte que la dernière image que j'eus de lui fut une image souriante. Et la porte se ferma et ses pas s'évanouirent au fond de la maison.

Pour mesurer toute la portée de cette scène, comme du récit lui-même lorsque le livre fut publié, il est utile de revenir maintenant à la fois sur le contexte du passage étudié ci-dessus et sur la situation historique qui a conduit Vercors à écrire cette histoire.

Le Silence de la mer met en scène un « parfait » Allemand hébergé par de « parfaits » Français, sous l'occupation nazie. Werner von Ebrennac, qui fait la guerre presque malgré lui, s'excuse de devoir être logé chez l'habitant. Il aime sa patrie et il apprécie le fait que l'oncle et la nièce, par sentiment patriotique, refusent de lui adresser la parole. Chaque soir, il leur parle néanmoins, avec conviction. Il se révèle sensible (il est musicien), et idéaliste. Il admire la culture française, et ne rêve que d'une union entre la France et l'Allemagne, dont les cultures lui apparaissent comme complémentaires. Il reconnaît et déplore ce qu'il y a encore de brutal dans les mœurs allemandes ; mais, citant le conte de la Belle et la Bête, il souhaite vivement que l'amitié de la France pour l'Allemagne transforme définitivement celle-ci. À ses yeux, la nièce de son hôte incarne la France ; leur amour pourrait contribuer à les unir l'une à l'autre.

De leur côté, l'oncle et la nièce estiment devoir conserver leur dignité de Français. Avec cet Allemand dont la présence leur est imposée, ils demeurent humains ; mais sa position d'occupant, dans le cadre d'une armée ennemie animée par une idéologie détestable, les oblige à un devoir de réserve absolu. Quelle que soit l'estime qu'ils éprouvent pour l'humanité de cet homme, ils doivent marquer ainsi leur réprobation envers le système dont cet homme — cet officier — est l'instrument. L'amour de la jeune fille est donc impossible, et d'abord, *indicible*. À l'image de la France, elle ne saurait ouvrir les bras aux séductions d'une Allemagne qui s'est imposée par la violence, quand bien même cette dernière (contre toute évidence) eût désiré de bonne foi unir les deux pays pour leur bien commun. Tel est le message de *résistance* du *Silence de la mer*.

Or, au cours d'un voyage à Paris, Werner von Ebrennac vient de perdre brutalement ses rêves de fusion culturelle et spirituelle entre les deux nations, en voyant ses camarades allemands se comporter comme des conquérants avides, primaires, matérialistes. Il tombe de haut. Il vient

s'expliquer devant ses hôtes, il leur avoue sa grande désillusion, et annonce son départ pour le front de l'Est, c'est-à-dire « *pour l'enfer* », dont peu de combattants reviennent. Sa douleur est immense, sa résolution suicidaire : il renonce à la France, à son Idéal, à la jeune fille. Et bien entendu, l'oncle et sa nièce sont infiniment sensibles à cette douleur. Sous leur réserve habituelle, ils laissent donc transparaître leur sympathie pour l'homme que cache l'officier : il y a aussi de la *bonté* dans l'aveu accordé par la jeune fille à Werner von Ebrennac.

Ce sont toutes ces données du récit qui sous-tendent et magnifient la dernière scène, si dramatique dans sa retenue.

Clef n° 13. L'hypotypose

Ce mot savant, si intimidant, couvre en vérité un effet littéraire extrêmement répandu. L'**hypotypose**, c'est ce procédé stylistique qui consiste à mimer, à tenter de « reproduire » dans une phrase (par ses images, ses sonorités, le rythme de ses segments, etc.) la réalité même qu'elle dépeint. L'hypotypose comprend l'**harmonie imitative** (dont nous reparlerons à propos des textes poétiques), mais aussi tout ce qui est mise en scène, mouvement descriptif, *découpage narratif* des phases d'une action. L'objectif est que le lecteur « ait l'impression d'y être ».

Dans la scène d'adieu du *Silence de la mer*, la syntaxe de Vercors s'attache à suivre et à « reproduire » l'objet de son évocation avec ce même souci. Au lieu d'un énoncé se contentant de *signifier* l'idée (comme : « Cela dura infiniment »), le texte imprègne le lecteur d'une attente sans fin à l'aide d'une phrase qui elle-même n'en finit pas de finir : « *Cela dura, dura, – combien de temps ? – dura jusqu'à ce qu'enfin, la jeune fille remuât les lèvres.* » (cf. notre commentaire).

Autre exemple, voici comment Rousseau évoque le soir où, revenant à Genève, il vit les portes se refermer sur lui, l'obligeant à un départ définitif : « *à une demi lieue de la ville, j'entends sonner la retraite ; je double le pas ; j'entends battre la caisse, je cours à toutes jambes ; j'arrive essoufflé, tout en nage ; le cœur me bat ; je vois de loin les soldats à leur poste, j'accours, je crie d'une voix étouffée. Il était trop tard.* » Le découpage de cette séquence montre que l'hypotypose deviendra un procédé essentiel de l'art cinématographique.

[Le meurtre de Tchen]

21 MARS 1927

Minuit et demi.

Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac ; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même — de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin : un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois. Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés !

La vague de vacarme retomba : quelque embarras de voitures (il y avait encore des embarras de voitures, là-bas, dans le monde des hommes...). Il se retrouva en face de la tache molle de la mousseline et du rectangle de lumière, immobiles dans cette nuit où le temps n'existait plus.

Il se répétait que cet homme devait mourir. Bêtement : car il savait qu'il le tuerait. Pris ou non, exécuté ou non, peu importait. Rien n'existait que ce pied, cet homme qu'il devait frapper sans qu'il se défendît — car, s'il se défendait, il appellerait.

Les paupières battantes, Tchen découvrait en lui jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur. Et pas seulement aux dieux qu'il avait choisis : sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté. « Assassiner n'est pas seulement tuer... » Dans ses poches, ses mains hésitantes tenaient, la droite un rasoir fermé, la gauche un court poignard. Il les enfonçait le plus possible, comme si la nuit n'eût pas suffi à cacher ses gestes. Le rasoir était plus sûr, mais Tchen sentait qu'il ne pourrait jamais s'en servir ; le poignard lui répugnait moins. Il lâcha le rasoir dont le dos pénétrait dans ses doigts crispés ; le poignard était nu dans sa poche, sans gaine. Il le fit passer dans sa main droite, la gauche retombant sur la laine de son chandail et y restant collée. Il éleva légèrement le bras droit, stupéfait du silence qui continuait à l'entourer, comme si son geste eût dû déclencher quelque chute. Mais non, il ne se passait rien : c'était toujours à lui d'agir.

André Malraux, *La Condition humaine* (1933)

© Éditions GALLIMARD

■ SUJET ET CENTRES D'INTÉRÊT

Expliquer une première page de roman présente toujours un notable avantage : on n'a pas à préciser les données nécessaires à la compréhension de l'extrait, puisque le début du livre a justement pour objet de nous plonger dans ce contexte. C'est le cas ici.

Le lecteur ne connaît donc que le titre du livre : *La Condition humaine* (on admettra qu'il n'est pas déjà averti par les critiques du contenu du livre). Sa première surprise, c'est de voir dès l'abord ce titre illustré par le récit... d'un meurtre. Surprise voulue par l'auteur pour l'entraîner dans un certain « suspense » : le meurtre va-t-il avoir lieu ?

C'est sans doute une technique éprouvée du genre narratif pour plonger le public dans l'action d'un livre ou d'un film... Mais ce n'est pas ici un simple artifice. On comprendra au fil du roman que la « condition humaine », c'est d'abord le destin de l'homme confronté aux diverses formes de la mort : la mort naturelle, la mort donnée aux autres (le meurtre), la mort qu'on se donne à soi-même (le suicide), et pour finir l'exécution capitale. Ainsi, dès l'ouverture du récit, ce face-à-face d'un homme avec le meurtre (politique) qu'il va commettre nous fait entrer dans la thématique centrale de l'œuvre.

Ce début en pleine action est aussi — nécessairement — une scène d'exposition. L'auteur doit nous situer dans l'espace et dans le temps, nous préciser les enjeux, ébaucher le portrait d'un personnage crédible, etc. La technique de la narration réaliste — l'art de nous intriguer, de nous informer et de nous « faire croire » — méritera donc une « étude indispensable, comme nous avons dû le faire en étudiant la première page du roman de Supervielle.

Ces aspects dominants — le style de cette narration et la psychologie du personnage en train d'agir —, pourraient faire l'objet d'une explication linéaire, au fil du texte. Mais le passage est long : il est plus commode de procéder au balayage successif de ces deux centres d'intérêt. Par ailleurs, on peut se demander si ces deux études, en saisissant bien le réalisme apparent du texte, suffisent à rendre compte de son étrange atmosphère : atmosphère chargée d'angoisse d'un acte meurtrier dont la dimension symbolique dépasse la simple exécution d'un assassinat banal. D'où ces trois axes de lecture :

1. La narration : une première page en action
2. Le personnage de Tchen
3. L'atmosphère et le symbolisme de l'acte

■ UNE PREMIÈRE PAGE « EN ACTION »

Les indications de temps et de lieu

« 21 mars 1927. Minuit et demi. » Fixer avec précision la date et l'heure d'un fait ou d'un acte, c'est déjà lui donner la dimension d'un événement, c'est lui conférer une importance capitale. Le minutage accompagne et prépare l'angoisse devant ce qui est imminent. Le lecteur est plongé dans l'attente d'un moment décisif. On dit couramment d'ailleurs : « Minuit, l'heure du crime. »

L'écriture à l'imparfait et au passé simple est traditionnelle. Cependant, la longueur du texte est révélatrice : il y a une différence sensible entre la durée du récit (le temps de lire cette page) et le bref moment que dure l'action (moins d'une minute : le temps d'entendre des coups de klaxons, de saisir le poignard et de le lever). Il s'ensuit une impression de **ralenti** qui intensifie l'attente, ce que confirment les notations explicites : « *le temps n'existait plus* », « *c'était toujours à lui d'agir* ».

Le lieu nous est signifié *indirectement*. Le prénom du héros nous renvoie à l'Asie ; la mousseline (une moustiquaire) nous indique un pays chaud ; le building et les voitures signalent une ville européanisée. À ces indications générales sur l'endroit où se situe l'histoire s'ajoutent des notations plus précises concernant le lieu où se déroule l'action, ce lieu romanesque qui s'oppose au « *monde des hommes* » : c'est la chambre de la future victime, le rectangle de lumière sur le tas de mousseline où dort de la chair d'homme, la nuit partout « *écrasée d'angoisse* ». Le contraste entre le clair et l'obscur, le réalisme sensoriel (les détails sont centrés d'une part sur le lit, avec le pied, et d'autre part à la fin du texte sur les mains et les armes du tueur), contribuent aussi à mettre en relief l'acte potentiel de Tchen et sa difficulté à le réaliser.

Autant d'indications spatio-temporelles qui ont pour double effet de nous informer et de nous intriguer.

La focalisation interne

Le narrateur n'apparaît pas en tant que tel. La focalisation interne a été choisie pour que l'on se situe à côté du personnage ou en lui : on « voit » tout par Tchen. Ainsi, les deux premières questions que pose le texte nous introduisent directement dans le problème technique que doit résoudre Tchen (c'est lui qui s'interroge, et le narrateur s'interroge avec lui, faisant comme s'il n'en savait pas plus). Les sensations éprouvées (l'angoisse qui remue les entrailles de Tchen, le rasoir qui s'imprime dans ses doigts) sont enregistrées « de l'intérieur ». Il en est de même pour la méditation continue de Tchen, qu'elle soit rapportée en style indirect (« *il se répétait que* ») ou direct (« *Assassiner n'est pas tuer...* »). Même l'analyse des sentiments de

Tchen est donnée comme le fruit de son introspection (« *il connaissait sa propre fermeté* », « *Tchen découvrait en lui* »).

L'effet de cette focalisation est bien sûr de favoriser notre identification au personnage, dont nous partageons — qu'on le veuille ou non — l'angoisse viscérale (cf. Clef n° 14 sur l'identification romanesque).

L'action proprement dite : obstacles et progression

Nous retrouvons dans cette page les traits classiques du schéma narratif (cf. Clef n° 11) :

- Le héros. Il a sa mission, son acte-à-faire, au service des dieux de la révolution qui l'y destinent.
- La situation initiale. Elle est ici déjà donnée comme un état d'équilibre rompu, puisque l'acte est commencé. À noter que les questions du début du récit, au conditionnel (qui a la valeur d'un futur dans le passé) ne nous intriguent pas seulement sur l'avenir proche (Tchen va-t-il réussir ?), mais aussi sur ce qui précède son acte : qui l'envoie ? qui est la victime ? pourquoi doit-il frapper ?
- Une fois embrayée, cette action potentielle est freinée par une série d'obstacles : la mousseline blanche et le pied d'un homme qui se trouve sans défense ; les coups de klaxons imprévus (mais ce faux obstacle, qui fait trembler le lecteur, se révèle plutôt une aide inespérée pour Tchen qui rêve de tuer un homme capable de combattre) ; la nausée que Tchen découvre en lui-même ; le silence et la nuit qui semblent interdire cet assassinat.
- Entre chaque obstacle, nous avons une pause où prend place la description des choses ou l'évocation des sentiments du héros. On remarque qu'aux obstacles (« opposants », en termes de narratologie) font pendant des aides (« adjuvants ») : il s'agit des armes que Tchen palpe au fond de ses poches, pour s'assurer et faire son choix.
- Enfin, Tchen agit : il choisit le poignard, lève le bras. Mais cette action est à nouveau différée par l'ambiance extérieure qui la paralyse provisoirement...

Naturellement, au fil de ces séquences, le lecteur est lui-même en attente. On progresse, on ralentit, on repart. Le coup de poignard est suspendu (comme une épée de Damoclès !) du début à la fin du texte, si bien qu'à cette suspension de l'acte correspond très étroitement le « suspense » que vit le spectateur.

Le rôle de l'écriture

Le talent de Malraux porte ces divers aspects du récit. L'écriture est forte, contrastée, imagée, voire hyperbolique : « *un corps moins visible qu'une ombre* », « *cette nuit où le temps n'existait plus* », « *grouillait un monde de profondeurs* », « *cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté* », etc. La

syntaxe, en particulier, est volontairement heurtée, traduisant le désordre intérieur d'un Tchen traversé pêle-mêle par des perceptions objectives (le pied, le vacarme, le poignard), des pensées soudaines (« *assassiner n'est pas tuer* ») et des émotions inachevées. Une alternance de questions, d'explications concrètes (le mode d'emploi du tueur : poignarder ou saigner ?), de certitudes, d'exclamations subites, nourrit et rythme la narration. Le lecteur assiste à un rapide montage de type cinématographique (en noir et blanc), qui n'en use pas moins des effets du ralenti, et dans lequel les plans se succèdent aux plans sans que leur relation soit explicitée, ce qui caractérise le **style elliptique**. En voici trois exemples :

• « *Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la foi. Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés !* »

La réaction précipitée de Tchen se traduit par une ellipse. En version lente et explicite, le passage donnerait : « Il se demanda aussitôt s'il était découvert. Ah, si seulement, pensa-t-il, il avait pu combattre des ennemis éveillés, des ennemis capables de se défendre ! »

• « *Pris ou non, exécuté ou non, peu importait.* »

Nouveau raccourci pour : « Qu'il fût pris ou non, qu'il fût exécuté ou non, cela importait peu. »

• « *Cet homme qu'il devait frapper sans qu'il se défendît — car s'il se défendait, il appellerait.* »

On attendrait la précision : « sans que celui-ci se défendît » : la confusion des deux pronoms « il » traduit l'imbrication des deux protagonistes en présence, et le souci de rapidité.

■ LE PERSONNAGE DE TCHEN

Le véritable obstacle que rencontre ici Tchen, c'est en réalité **lui-même**. Ce qui le paralyse, c'est paradoxalement que rien dans le réel ne s'oppose à son acte. D'où la contradiction du personnage entre deux Tchen, celui du pouvoir de décision, et celui de l'impuissance :

• **Tchen déterminé.** Il connaît « *sa fermeté* » ; il veut « *combattre* » ; il sait qu'il tuera ; il est prêt à être « *exécuté* ». Il a choisi d'être un sacrificateur s'il le faut. Il y parviendra quoi qu'il arrive. Mais en attendant l'angoisse l'étreint.

• **Tchen incapable.** L'angoisse le possède inexplicablement. Il éprouve une véritable nausée, il songe « *avec hébétude* », il reste interdit devant le tas de mousseline blanche, ne comprenant pas ce monde de profondeurs qui grouille au fond de lui, il enfonce ses mains dans ses poches pour cacher ses gestes, mais se révèle incapable de se servir du rasoir. Le silence soudain, qui suit l'élévation de son bras le paralyse.

Comment un combattant révolutionnaire, qui a fait ses preuves, peut-il être ainsi freiné dans son ardente résolution ?

Un premier élément d'explication nous est fourni : Tchen préférerait lutter à visage découvert contre un adversaire éveillé. Or, cet homme qui dort sous la moustiquaire, Tchen ne le voit pas. Il est « *un corps moins visible qu'une ombre* » : on n'en aperçoit que le pied, dont la lumière fait ressortir le volume, si bien que Tchen est obligé de se convaincre qu'il y a là du « vivant », « *de la chair d'homme* ». Ce n'est donc pas simplement un homme passif que Tchen doit assassiner, mais un homme imaginaire, un fantasma d'homme. « *Rien n'existait que ce pied, cet homme* » : ce gros plan sur le pied, qui donne une réalité fantasmagorique à l'individu qu'il faut « saigner », a quelque chose de disproportionné qui inhibe le tueur.

Le second élément d'explication nous est suggéré (mais non explicité) par la formule déjà citée : « *Assassiner n'est pas tuer* ». Quelle est donc la différence ? Tuer, c'est donner la mort, de façon nette et sans bavure, dans une lutte franche et ouverte. Assassiner, c'est donner la mort lâchement, clandestinement, dans l'ombre et par derrière, en ayant prémédité son acte : cela donne au meurtre toute sa honte et tout son relief. Aussi comprend-on que Tchen refuse d'utiliser le rasoir, bien qu'il soit « *plus sûr* » : le poignard permet en effet de tuer de façon plus loyale, en donnant à la victime la chance de pouvoir se débattre ! C'est d'ailleurs ce qui arrivera à la fin de cette scène : Tchen va frapper le dormeur à un moment où celui-ci se met à bouger, l'usage du poignard retransformant alors l'assassinat en duel.

Tchen a décidé en effet de sacrifier cet homme dans le seul but de l'éliminer politiquement. Or, devant ce corps sans défense, son acte se heurte à l'interdit immémorial du meurtre *Tu ne tueras point*, en même temps qu'il fait « grouiller » au fond de lui un instinct sadique qu'il ne connaissait pas. Mais nous touchons là à la portée symbolique de ce passage.

■ L'ATMOSPHÈRE ET LE SYMBOLISME DE L'ACTE

Tchen ne s'oppose donc pas seulement à un individu désarmé : il brave une sorte de loi de la Nature. Lever un bras armé, se donner sur autrui le droit de vie et de mort, c'est vraiment s'ériger en maître du destin : l'univers peut-il laisser faire cela ?

L'interdit qui pèse sur cet acte transparaît dans les divers éléments hostiles qui imprègnent l'atmosphère. Tout semble signe, et ce qui apparaît en première lecture comme une série d'obstacles purement techniques à l'exécution du meurtre se révèle, au second degré, comme la manifestation d'un monde magique où les choses se liguent contre celui qui veut braver l'interdit « naturel » ancestral. C'est du moins ce que ressent Tchen... et ce que montre le narrateur par diverses comparaisons (« *comme pour en accentuer* », « *cette nuit où le temps n'existait plus* », « *comme si la nuit n'eût pas suffi* », « *comme si son geste eût dû déclencher* »).

Voici donc ces « signes » hostiles qui confèrent à l'atmosphère de la scène sa portée symbolique :

- **Le lieu du meurtre.** Il s'agit d'un lieu inhumain. Chambre close, silencieuse, où la lumière est emprisonnée par les barreaux de la fenêtre. En totale opposition avec l'espace extérieur de la ville, illuminé, bruyant (le vacarme des klaxons), et qui est qualifié de « *monde des hommes* ». Tchen est entré dans un lieu de mort, un sanctuaire en principe inviolable, et il paye cette effraction par son angoisse.
- **Les jeux de la lumière.** La nature oppose à Tchen... un pied ! Un pied ironique, que souligne l'ombre de l'un des barreaux de la fenêtre, comme pour en accentuer le volume et la vie : les choses défient le meurtrier, le mettant en face de la barbarie de son acte. C'est cette même ironie du sort qui fait du corps de l'homme une « ombre » (et justement, peut-on tuer une ombre ?).
- **La mousseline blanche.** Matériellement, une moustiquaire, pour un tueur, ce n'est rien. Et cependant, comme notre héros est fasciné, « interdit » (participe passé devenu adjectif), devant cette étoffe ! Cette disproportion entre la minceur de la réalité et l'angoisse de Tchen signifie que la mousseline est plus que de la mousseline, elle a un rôle symbolique, celui d'un voile virginal qui interdit littéralement l'approche du meurtrier. Sa blancheur s'oppose à la nuit du crime.
- **La nuit.** Elle est à la fois protectrice (elle cache les gestes) et troublante pour Tchen. Elle le cache, certes, mais elle lui cache tout. Elle est, dit le texte, « *écrasée d'angoisse* », sans que l'on sache si cette angoisse est l'effet de celle de Tchen, ou sa cause. Car cette nuit qui cache les gestes, en même temps, « *n'est que clarté* » en comparaison du monde obscur des profondeurs qui grouillent au cœur du héros : de sorte qu'elle révèle Tchen à lui-même, en lui donnant le sentiment d'être manipulé ou observé par des puissances invisibles partout présentes (en lui comme hors de lui).
- **Le silence et la durée.** L'impression produite par le ralenti de la scène, c'est que tout s'arrête pour mettre Tchen en face de son acte, et le dissuader de le commettre. « *Le temps n'existait plus* », « *Rien n'existait que ce pied, cet homme* ». L'univers est centré sur Tchen comme Tchen est centré sur son meurtre. Les klaxons avaient déjà ce sens, ils semblaient crier : attention, un homme va en assassiner un autre ! D'où l'émotion de Tchen, qui les interprète comme signifiant qu'il est découvert. Il en est de même du silence final : levant le bras, Tchen est stupéfait du « *silence qui continuait à l'entourer* » (il se sent trop « entouré » par les choses qui l'attendent !). Se voyant en train de braver un interdit universel, Tchen imagine que son geste devrait « *déclencher quelque chute* ». Mais non... c'est son trouble qui prête ces signes aux choses !

Tous ces indices donnent à l'acte de Tchen une dimension qui dépasse la simple élimination d'un ennemi, au service d'une cause révolutionnaire. Le mot « *révolution* », dans ce texte, évoque d'ailleurs moins une action proprement politique qu'une noble mission, comme le confirment les termes religieux qui viennent sous la plume du narrateur : « *sacrificateur* », « *dieux* », « *sacrifice à la révolution* ». Et Tchen n'est pas seulement sacrificateur en ce qu'il immole la victime endormie. Il sacrifie à la révolution cet homme, certes, mais il y sacrifie aussi sa dignité de combattant qui se résout à ce lâche assassinat nocturne. Sans parler du sacrifice de sa vie, accepté dès le départ de sa mission (« *exécuté ou non* »).

De ce point de vue, au niveau symbolique, on peut lire dans cette page une confrontation entre les dieux de la nature, qui interdisent le meurtre, et les dieux de la révolution, qui l'autorisent en tant que sacrifice. Le héros se trouve ainsi le jouet de forces contraires, qui elles-mêmes sont à l'origine de sa contradiction interne (culpabilité devant la Loi qui empêche Tchen de transgresser l'interdit, volonté révolutionnaire qui l'en rend capable — mais comme sacrifice).

■ CONCLUSION

L'efficacité et l'originalité de cette page sont d'abord dans la fusion des éléments qui la constituent : **progression en ralenti vers l'acte, alternance des notations descriptives, narratives et psychologiques, synthèse du réalisme et du symbolisme.**

Comme première page de roman, elle réussit à mettre en scène un « héros » crédible, vivant, auquel bon gré mal gré le lecteur s'identifie : même s'il réprouve l'acte de Tchen, c'est pour lui qu'il tremble ! On notera que l'évocation d'un personnage en action est beaucoup plus efficace qu'une simple description statique (cas d'un portrait du héros précédant ses aventures). Le personnage, du début à la fin de la scène, évolue, progresse : ce n'est pas un héros tout fait, c'est un héros en train de se faire.

Enfin, à condition de ne pas la limiter à elle-même, cette page vaut par son caractère symbolique, qui s'amplifiera dans les lignes suivantes. La suite décrira en effet l'acte de mort auquel se livre Tchen comme une sorte de baptême du meurtre. Ce baptême commence déjà ici, nous l'avons vu, l'assassinat se présentant comme un sacrifice rituel ; mais il serait dommage que le commentateur ne tienne pas compte, pour étayer l'interprétation, de ce qu'il sait de la suite du roman.

Clef n° 14. L'identification romanesque

La Clef n° 7 a fait le point sur le phénomène général de l'identification. Il s'agit maintenant de préciser la nature propre de l'identification romanesque. Dans le texte que l'on vient d'analyser, on a pu constater que le lecteur s'identifie à Tchen, qui est le

tueur, alors qu'il serait tout de même plus humain de s'intéresser à la victime. Comme c'est étrange ! Nous osons éprouver l'angoisse de l'assassin, nous sommes pris de compassion pour lui ! Les techniques romanesques sont-elles vraiment immorales ?

Deux voies, complémentaires, nous conduisent à cette identification.

• **L'identification liée au contenu du personnage :**

Un personnage de roman peut avoir un certain nombre de traits communs avec le lecteur. Il est jeune, par exemple, il a de l'ambition, des yeux bleus et une âme sensible : si vous avez vous-même vingt ans, le cœur romantique et le désir de réussir, vous allez vous reconnaître en lui. Ces similitudes peuvent porter sur toutes sortes d'aspects : le corps du héros, son âge, sa situation sociale ou familiale, son caractère, les événements qui lui arrivent, certaines circonstances, ses émotions ou sa façon de réagir au monde, etc. Il suffit souvent de **quelques traits** communs pour que nous **acceptions de nous** intéresser à lui comme à nous-mêmes (en négligeant ce qui nous différencie), d'adhérer à son histoire, d'intérioriser ses états d'âme comme s'ils devenaient une part de notre propre identité, ce qui n'est pas sans plaisir. Bref, nous nous identifions : cet **autre** est un **je**. Quelques similitudes partielles nous touchent, et voici que, le temps de la lecture, nous nous projetons globalement. Certes, nous pouvons aussi **nous distinguer** de ce personnage lorsqu'il devient par trop différent de notre image, et que nous ne le « suivons » plus dans telle décision ou telle réaction (ce à quoi le narrateur nous invite aussi parfois, par des effets de « distanciation », cf. nos remarques finales). Mais la dynamique romanesque produit le plus souvent un effet d'entraînement, sans doute lié au fait qu'un « héros » sollicite toujours notre désir mimétique, de sorte qu'il suffit de quelques traits pour nous faire « vivre » par procuration ce qui constitue l'existence du personnage.

• **L'identification liée au dispositif romanesque :**

Même si nous nous sentons très distincts d'un personnage, en effet, le cadre romanesque qui le place au centre de l'action nous oblige à nous intéresser à lui, à voir les choses par lui, à « sympathiser » avec ses émotions. Par exemple, si le héros est un jeune homme et que la lectrice est une jeune fille, celle-ci est conduite à prendre fait et cause pour ce personnage masculin, à se mettre à sa place, y compris dans une scène de séduction. C'est ce qui arrive dans *Le Rouge et le Noir*, lorsque Julien saisit la main **moite** de Madame de Rênal : que l'on soit fille ou garçon, c'est **par** Julien que l'on ressent l'émotion de Mme de Rênal, c'est à Julien que l'on est ainsi conduit à s'identifier, et non au bonheur de l'héroïne. Deux aspects du code romanesque conduisent à cela :

- D'une part, en tout lecteur, l'espèce d'**attente narrative** qui fait partie de tout conte ou récit. Il suffit d'entendre « il était une fois », pour que l'on se mette à croire, pour que l'on se projette sur un personnage a priori digne d'intérêt, en laissant de côté notre réalité présente pour vivre en imagination ses aventures fictives. Bref, dès que le héros est nommé, on le prend pour une personne, on plonge en lui, on décide que « je » sera cet « autre », le temps d'une lecture.
- D'autre part, la **focalisation romanesque**, qui la plupart du temps est interne, nous situe malgré nous au cœur de la subjectivité du héros : nous ne pouvons pas faire autrement que de percevoir les choses à travers ses réactions, lesquelles – par transposition, appellent les nôtres. Ainsi, notre expérience personnelle de l'angoisse

nous a permis d'adhérer à l'angoisse de Tchen ; la focalisation interne nous oblige à voir le monde par ses yeux ; le résultat est que nous nous identifions à un assassin. Processus identique à celui dit de « caméra subjective » au cinéma, qui filme tout à partir du regard du personnage, nous faisant coïncider totalement avec sa perception des choses.

Ces deux voies de l'identification sont évidemment complémentaires : par l'une, nous nous reconnaissons dans le héros, fût-ce partiellement. Par l'autre, nous sommes projetés en lui. Cette alternance, en cours de lecture, aboutit à ce que peu à peu la « nature » du personnage « déteint sur la nôtre. Son identité fictive « enrichit » la nôtre, ou nous la fait mieux connaître (on va découvrir en soi par exemple, en s'identifiant à Tchen, une étrange pulsion sadique !). L'identification n'est donc pas seulement un processus neutre permettant de mieux entrer dans un récit : elle laisse des traces, et c'est aussi pour cela qu'on peut aimer lire (ou être spectateur de fictions).

Le danger serait... de devenir fou ! De se prendre réellement pour le personnage. Quand l'autre pénètre en soi, cela s'appelle justement l'aliénation...

Rassurons-nous : parallèlement aux facilités de l'identification, comme nous l'avons suggéré, il y a l'autre processus, celui de la distanciation, par lequel on reprend conscience de soi (après lecture, ou après vision d'un film, et parfois pendant). C'est le moment où l'on se distingue à nouveau du personnage : on le juge, on fait le bilan des différences et des similitudes, on cerne cette part irréductible. Il faut noter que certains romanciers eux-mêmes procèdent souvent ainsi à l'intérieur de leur récit : ils se différencient de leurs propres personnages, comme s'ils avaient besoin de circonscrire et de mettre à distance cette part d'eux-mêmes ou d'autrui qu'ils ont projetée dans leurs héros. C'est le cas de Flaubert, par exemple (cf. **Clef n° 16**).

On peut en conclusion établir plusieurs degrés d'identification, qui permettent de mieux comprendre ce phénomène central de la lecture, et sont valables aussi pour l'expérience du cinéophile. **S'identifier, cela peut-être :**

1. Voir à travers le personnage
2. Se reconnaître partiellement (éprouver une émotion commune)
3. Se retrouver dans un semblable (« c'est tout à fait moi ! »)
4. Se projeter, se rêver dans un autre
5. Vouloir « devenir » comme...

Clef n° 15. La portée symbolique de l'acte

Parmi les différentes péripéties qui font la trame d'un roman, **qu'est-ce qu'un acte ?**

On peut se le demander dans la mesure où un même fait peut passer pour une action banale, sans plus, ou devenir un événement, selon l'importance que le récit lui donne. Ainsi, lorsqu'un mousquetaire élimine plusieurs spadassins qui l'assaillent, au fil d'une course échevelée, on ne voit que l'aventure dans son ensemble, et aucun des cadavres que sème le héros sur sa route ne nous semble résulter d'un meurtre capital ayant en lui-même la portée d'un acte romanesque. Contrairement à l'assassinat auquel doit se livrer Tchen.

De même, les mille aventures d'un séducteur de grand chemin qui suborne de jeunes villageoises ont chacune moins d'importance, prises isolément, que le geste de

Julien Sorel décidant de saisir sous la table la main de Mme de Rênal, acte déterminant aux conséquences capitales (*Le Rouge et le Noir*, Livre 1, chap. 9).

La dimension et la portée d'un acte vont ainsi dépendre de son contexte, de sa place dans le scénario, de l'atmosphère dans lequel il baigne, de son caractère plus ou moins décisif dans l'évolution psychologique du héros, etc. On peut à ce propos transposer à la notion d'acte romanesque la distinction que l'on opère généralement, concernant les mots, **entre dénotation et connotations** (cf. **Clef n° 39**). En dehors de son utilité dans le récit et du réalisme de son évocation (niveau de la dénotation), un acte se charge souvent d'un halo de significations secondes qui confère à la page romanesque, ou à la scène théâtrale, une dimension poétique, mythique ou surnaturelle. On vient de l'observer dans cette première « scène » de *La Condition humaine* où le meurtre, au delà de l'élimination réaliste d'un adversaire endormi, se révèle une sorte de sacrifice rituel aux dieux de la révolution. Il en est de même d'une autre scène célèbre : le meurtre de l'Arabe, dans *L'Étranger* de Camus. Le héros appuie involontairement sur la détente du revolver et tue un homme ; en fait, il réagit à une agression du soleil ; mais au niveau symbolique, son acte prend tout à coup la valeur d'une insurrection contre la Loi sociale, incarnée par un Soleil inhumain et l'Autorité des Juges.

Une déclaration d'amour est également un acte (voir à ce sujet la **Clef n° 31** sur les « performatifs »). Elle suppose et espère une réciprocité de l'aveu, suivi d'un engagement. Si l'on prend l'exemple de la déclaration de Phèdre à Hippolyte, dans la tragédie de Racine (*Phèdre*, II, 2), on constate que cet aveu prend la dimension d'un acte criminel. L'héroïne, non seulement oublie son rang, mais elle se montre, en cédant à sa passion, prête à tromper son noble époux, en dépit d'elle-même. Victime de la Fatalité qui pèse sur sa naissance, elle précipite les événements par cet aveu qui la conduira à la mort – ce qui surdimensionne un acte qui paraissait si simple au demeurant.

Le mot « symbole » effraie souvent, et il peut paraître trop facile de plaquer le terme « symbolique » sur toutes sortes d'évocations ou de scènes. En vérité, lorsqu'on examine avec précision l'environnement d'une évocation ou d'un « acte », **on peut dire qu'un élément prend valeur de symbole, en littérature, chaque fois qu'il signifie bien autre chose que ce qu'il donne à voir**, et qu'il dépasse donc par ses résonances (esthétiques, psychanalytiques, mythiques, etc.) la seule « réalité » à laquelle il semble renvoyer. Un symbole est un « signe » au second degré : un objet, un mot, une sensation, peuvent être symboliques ; de même pour un personnage (plus ou moins archétypal), un récit (plus ou moins mythique), un paysage (nimbé d'état d'âme). Ainsi, la rose va symboliser l'amour comme les chrysanthèmes symbolisent le deuil ; l'autel signifie l'église comme la Faucheuse symbolise la Mort (voir **Explication n° 24**) ; une sensation intense (cf. **Clef n° 5**), un mot fortement connoté (tel ou tel prénom), un personnage littéraire (un Tartuffe, un Atila) peuvent avoir valeur de symbole ; un récit de même (*La Peste* de Camus symbolise la lutte de l'homme contre le mal social ou politique). La dynamique de la littérature porte toujours les écrivains à percevoir dans la réalité du monde des signes qui la transcendent, à passer du réalisme au symbolisme.

[Frédéric et Rosanette]

(Au mois de juin 1848, Frédéric Moreau, le « héros » de *L'Éducation sentimentale*, et sa maîtresse Rosanette, font un séjour à Fontainebleau.)

Ce soir-là, ils dînèrent dans une auberge, au bord de la Seine. La table était près de la fenêtre, Rosanette en face de lui ; et il contemplait son petit nez fin et blanc, ses lèvres retroussées, ses yeux clairs, ses bandeaux châains qui bouffaient, sa jolie figure ovale. Sa robe de foulard écru collait à ses épaules un peu tombantes ; et, sortant de leurs manchettes tout unies, ses deux mains découpaient, versaient à boire, s'avançaient sur la nappe. On leur servit du poulet avec quatre membres étendus, une matelote d'anguilles dans un compotier en terre de pipe, du vin râpeux, du pain trop dur, des couteaux ébréchés. Tout cela augmentait le plaisir, l'illusion. Ils se croyaient presque au milieu d'un voyage en Italie, dans leur lune de miel.

Avant de repartir, ils allèrent se promener le long de la berge.

Le ciel d'un bleu tendre, arrondi comme un dôme, s'appuyait à l'horizon sur la dentelure des bois. En face, au bout de la prairie, il y avait un clocher dans un village ; et, plus loin, à gauche, le toit d'une maison faisait une tache rouge sur la rivière, qui semblait immobile dans toute la longueur de sa sinuosité. Des joncs se penchaient pourtant, et l'eau secouait légèrement des perches plantées au bord pour tenir des filets ; une nasse d'osier, deux ou trois vieilles chaloupes étaient là. Près de l'auberge, une fille en chapeau de paille tirait des seaux d'un puits ; — chaque fois qu'ils remontaient, Frédéric écoutait avec une jouissance inexprimable le grincement de la chaîne.

Il ne doutait pas qu'il ne fût heureux pour jusqu'à la fin de ses jours, tant son bonheur lui paraissait naturel, inhérent à sa vie et à la personne de cette femme.

Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*,
3^e partie, chap. 1 (1869)

■ SUJET ET CENTRES D'INTÉRÊT DU TEXTE

Ce passage évoque le bonheur de Frédéric et Rosanette qui dînent dans une auberge, un beau soir de juin, du côté de Fontainebleau. Que se passe-t-il ? Rien d'autre que le contentement mutuel de deux amoureux, dans un cadre propice, ce qui nous conduit — en première analyse — à recenser les divers éléments que choisit le narrateur pour « expliquer » le ravissement des amants et faciliter l'identification du lecteur.

Cependant, si l'on veut bien n'être pas dupes de l'évidence d'un récit, on pourra être surpris par la mise en scène de ce dîner, le jeu des regards sur ce qui est décrit ou certaines expressions du narrateur (« *Ils se croyaient* », « *Il*

ne doutait pas que »). Une seconde lecture du texte, moins naïve que la première, conduit à se poser la question de ce qu'a voulu décrire Flaubert : un moment vraiment idyllique, ou un bonheur stéréotypé ? D'où un examen méthodique en deux temps :

1. Les éléments de l'évocation : le ravissement du couple
2. Un jeu de regards : le bonheur en question

■ LES ÉLÉMENTS DU RAVISSEMENT

• Le cadre

Cette soirée intime bénéficie à première vue d'un cadre : l'auberge (où les deux amants semblent seuls au monde), le bord de Seine. Dans les environs de Fontainebleau, loin de l'agitation de Paris, ils se sentent comme en voyage, « *en Italie* ». Après avoir dîné, ils se promènent sur les berges du fleuve, où s'offre à leur contemplation la sérénité du crépuscule. Ce sont-là les aspects conventionnels d'une idylle, certes, mais simples. Le sentiment d'aimer doit, en principe, suffire à remplir ce cadre d'un bonheur parfait.

• L'harmonie entre les choses et les êtres

Comme nous l'avons noté : il ne se passe rien. Les trois seules « actions » énoncées au passé simple (« *Ils dînèrent [...]* *On leur servit [...]* *Ils allèrent [...]* ») n'introduisent en fait que des descriptions : le portrait de Rosanette, la composition du repas, l'évocation du paysage au crépuscule. Cette absence d'action, en elle-même, pourrait produire une impression de monotonie. Mais le choix du lieu, la dominante contemplative du texte (Frédéric contemple Rosanette, le couple contemple ensuite la nature) transforme cette absence d'action en effet d'harmonie (alors qu'un acte vient toujours rompre un équilibre). Contempler, c'est toujours plus ou moins se fondre dans l'objet que l'on contemple. Ici, le texte donne l'impression que les deux amants sont unis dans le regard commun qu'ils portent sur leur environnement. C'est l'harmonie apparente du lieu qui, les fondant dans une même contemplation, produit un effet d'harmonie entre eux.

• Les trois descriptions

- Frédéric, donc, *contemple* Rosanette. Ce n'est pas un beau portrait, mais c'est le portrait d'une femme jolie. Le narrateur se contente d'énumérer quelques traits (réalistes), chacun de ces traits signifiant la beauté de Rosanette *aux yeux de Frédéric* (sa jolie figure ovale, sa robe de foulard écru, etc.).
- Les amants dînent : leur repas fait donc l'objet d'une *description*. À vrai dire, les détails relevés par le narrateur seraient plutôt de nature à dégriser nos héros : « *du vin râpeux, du pain trop dur, des couteaux ébréchés* ». Nous y

reviendrons. Mais à première vue, la volonté de bonheur du couple l'emporte ; l'harmonie de leur idylle transcende ces quelques imperfections du réel : « *Tout cela augmentait le plaisir.* »

– Le paysage du soir, peint avec précision, rassemble des motifs stylisés dans la contemplation desquels le couple opère sa bienheureuse fusion : le ciel protecteur (« *arrondi comme un dôme* »), la dentelure des bois, le clocher villageois, la tache rouge d'une maison sur la rivière sinueuse, les joncs penchés, les chaloupes bercées par l'eau, la jeune fille penchée sur un puits, etc. Le lecteur peut rêver de ce crépuscule, y trouver de quoi s'identifier.

• Temps et espace : de l'immobilité à l'immuabilité

Si l'on recherche les indices temporels marquants, dans ce texte où l'imparfait domine, on reste sur sa faim. Seuls les trois emplois du passé simple signalent, fugacement, une « progression » d'un moment à un autre. Tout le reste semble s'étirer en un perpétuel ralenti. Le texte est saturé d'indications spatiales (tous les éléments successivement décrits), et qui plus est, statiques : « *La table était près de la fenêtre, Rosanette en face de lui* », « *et il contemplait* », « *Le ciel [...] s'appuyait* », « *En face, [...] il y avait* », « *plus loin, à gauche* », « *faisait une tache* », « *semblait immobile* », « *deux ou trois vieilles chaloupes étaient là* ». À l'image de ces barques, tout semble être là pour toujours. Ainsi, l'aspect statique de ce qui est décrit, en produisant une impression d'immuabilité, donne le sentiment que le temps s'est arrêté, et donc, que le couple vit un moment d'éternité. Le temporel a été chassé par le spatial. D'où cette illusion de bonheur éternel de Frédéric, soulignée par l'auteur qui organise cette page : « *Il ne doutait pas qu'il ne fût heureux pour jusqu'à la fin de ses jours.* »

• Le grincement de la chaîne

Sur la toile de fond de ce ravissement global, Frédéric éprouve une jouissance inexprimable à entendre grincer la chaîne qui tire les seaux du puits. Que signifie cette notation d'une jouissance si intense, à simplement écouter le frottement répétitif d'une chaîne ? Parmi plusieurs interprétations possibles, on peut en retenir une qui s'accorde au thème de l'immuabilité : ce bruit qui revient comme un rite, bruit rappelant sans doute des souvenirs d'une autre époque (quelle est la chaîne d'un puits qui ne grincerait pas ?!), contribue à ponctuer le temps, à rendre chaque moment semblable à celui qui précède, donc à *immobiliser* le présent. Le temps qui tourne sur lui-même est aboli, la joie de Frédéric étant alors de se sentir branché sur l'immuable, sur l'éternel recommencement des choses.

Il est vrai que pour Frédéric amoureux, et désirant le rester, tout devient prétexte à émerveillement. On est cependant surpris de voir cette jouissance intense mais parcellaire l'emporter sur le ravissement profond que devrait

lui procurer la présence de Rosanette. La sensation partielle, en même temps qu'elle « prouve » que le héros ne rêve pas, semble *annuler* ce que devrait être la joie globale de la communion. Le « bonheur » de Frédéric est-il authentique ? La nature de sa perception, qui semble morceler toute réalité, ne rend-elle pas illusoire le sentiment qu'il croit éprouver ?

■ LE JEU DES REGARDS : LE BONHEUR EN QUESTION

• Le regard du lecteur

Tout ce qu'on vient de recenser, qui « explique » l'extase de nos jeunes gens, se fonde sur le *contenu* descriptif de ce passage, et correspond à un premier niveau de lecture. Cette lecture n'est pas erronée, mais c'est une lecture incomplète. Flaubert connaît son public : il sait qu'il suffit de livrer des éléments conventionnels d'une réalité pour faire croire à cette réalité. En l'occurrence, il s'agit du traditionnel bonheur des amants, tel qu'il est ou a pu être « codé » : tête-à-tête amoureux, dîner dans une auberge rustique, forêt de Fontainebleau, promenade sur les berges, harmonie du soir, lune de miel en Italie, etc. Chacun de ces traits conduit le lecteur à « croire » à la réalité idyllique du moment mis en scène sous ses yeux : Frédéric et Rosanette ne sont-ils pas les premiers à y croire ? Comment ne pas partager leur « *illusion* » ?

Or, si le lecteur peut naïvement projeter des images mythiques sur une évocation ambiguë, le commentateur ne doit pas en être dupe. Au-delà d'un premier constat sur les éléments « objectifs » du bonheur supposé, il doit affiner son regard, et **voir comment on lui fait voir**. D'où une première question : quelle est donc la focalisation choisie par l'auteur ? Se contente-t-il d'adopter sans réserve le point de vue de Frédéric, ou glisse-t-il dans son récit des jugements sur les personnages ? C'est alors le regard de Flaubert qui tendrait à se manifester.

• Le regard de Frédéric

Plusieurs remarques s'imposent.

1. Sur l'ensemble du passage, la **focalisation adoptée est interne** : les choses sont globalement racontées par les yeux de Frédéric. Il est vrai qu'à plusieurs reprises, le narrateur semble prendre de la hauteur et montrer le couple de loin, en employant la troisième personne du pluriel : « *ils dînèrent [...] On leur servit [...] ils allèrent* ». Mais le contexte indique clairement que nous sommes centrés à l'intérieur de Frédéric (conjugués à la première personne, les verbes auraient pour sujet des « nous » énoncés par le seul Frédéric : « nous dinâmes, on nous servit, nous allâmes »). Ainsi, même lorsque les deux amants agissent ou observent, c'est à travers le regard de Frédéric que tout nous est montré.

2. Il n'y a **aucun échange** entre les personnages, aucune parole, aucun geste de l'un envers l'autre. Si leur « communion » nous est suggérée par le fait qu'ils baignent dans une même atmosphère, il semble bien que ce soit surtout Frédéric qui « contemple », qui vit cette « *illusion* » de bonheur, laquelle est entretenue par le caractère conventionnel de cette soirée en tête-à-tête (dîner, auberge, lune de miel, promenade, crépuscule, etc.). Or, ce que « voit » Frédéric suffit-il à le rendre vraiment heureux ? On peut en douter.

3. Le regard prêté par l'auteur à Frédéric, en effet, ne cesse de morceler les choses, de les pétrifier en les détaillant. Un premier exemple nous en est donné par le portrait de Rosanette : c'est un répertoire, plutôt qu'un tableau. Le mouvement du regard de Frédéric recense les traits de Rosanette en spirale : le nez, les lèvres, les yeux, les cheveux, la figure, les épaules, le buste, les mains ; et puis, tout à coup, **on ne voit plus que ces mains affairées à leurs tâches concrètes** (« *découpaient, versaient à boire, s'avançaient sur la nappe* »), comme si la personne même de Rosanette était oubliée ! Cette plongée dans le détail est accentuée par l'énumération des plats servis à table, faite aussitôt avec la même minutie, sans transition, si bien que le portrait de Rosanette et la liste des mets sont mis sur le même plan. Comment un personnage doté d'un tel regard pourrait-il s'enthousiasmer, sinon en s'auto-illusionnant ? Certes, le *contenu* du texte semble attester la « beauté » de Rosanette, en contraste avec le caractère prosaïque du repas ; et cependant, la vision que nous donne le narrateur de la scène, en **glissant du portrait de Rosanette à la description du menu** (le gros plan sur les mains qui s'agitent facilitant cette plongée dans le réalisme), nie cette beauté et fait oublier le personnage de Rosanette, qui n'est plus qu'une « nature morte » dans un tableau sans âme.

4. Le regard de Frédéric, à un moindre degré, pétrifie également le paysage au crépuscule. Même style énumératif, même poids des choses qui se trouvent « *être là* », sans rien d'autre. Pas de personnification, pas d'états d'âme, dans ce tableau que n'anime aucun lyrisme amoureux. À vrai dire, le seul élément de vie, dans ce paysage, la seule réalité qui échappe au regard pétrifiant de Frédéric, c'est le bruit répété de la chaîne du puits où la fille au chapeau de paille tire des seaux d'eau. Et c'est ce grincement, étrangement, qui produit la seule vraie sensation de toute la scène, annulant sans doute, par son intensité même, le bonheur idyllique que Frédéric croit éprouver.

• Le regard de Flaubert

On sait qu'un auteur extrêmement soucieux des effets de son récit se trouve derrière ce texte : Flaubert. Celui-ci évoque le ravissement des amants et, simultanément, nous en fait sentir les limites. Il nous « fait

croire » à leur bonheur *et* nous fait prendre distance à l'égard de ce que nous croyons, selon le niveau de lecture où nous nous situons.

Cette « distanciation flaubertienne » s'opère d'abord indirectement : le travail de l'auteur, en dehors de toute intervention explicite, est *déjà là* dans l'agencement de cet épisode, dans le choix des moments convenus, dans le regard prêté à son héros, dans les vêtements dont il habille l'héroïne, etc. Tout a été étudié au préalable pour illustrer la limite d'un bonheur conventionnel en même temps que sa réalité *subjective*, et nous en faire prendre distance.

Mais elle s'accomplit sans son intervention directe. En écrivant : « *Tout cela augmentait le plaisir, l'illusion* » (– après avoir décrit le menu, le vin râpeux, les couteaux ébréchés), *il nous force à l'ironie*, il nous empêche de lire la scène au premier degré. La phrase suivante enfonce le clou : « *Ils se croyaient presque au milieu d'un voyage, en Italie, dans leur lune de miel.* » L'auteur-narrateur n'hésite donc pas à pénétrer dans le for intérieur des héros pour dissiper à nos yeux leur illusion de bonheur. Insistons sur le « *presque* » : il signifie que nos personnage *savent sans doute* qu'ils ne sont pas dans cette lune de miel, mais qu'ils se jouent la comédie de croire eux-mêmes à ce bonheur conventionnel. Un doute plane dès lors sur tout ce qui précède et sur tout ce qui suit.

La phrase finale confirme que, quand bien même les personnages ne douteraient pas, nous autres lecteurs nous ne pouvons plus être dupes : « *Il ne doutait pas qu'il ne fût heureux jusqu'à la fin de ses jours, tant son bonheur lui paraissait naturel, inhérent à sa vie et à la personne de cette femme.* » Dire : « *il ne doutait pas* », c'est déjà mettre à distance, suspecter ce que croit Frédéric. Dire d'un amoureux qu'il croit être heureux « *jusqu'à la fin de ses jours* », c'est ironiser sur la naïveté de l'amour. Dire de son bonheur qu'il lui « *paraissait* » inhérent à la personne de cette femme, c'est encore une nuance qui met à distance la subjectivité de Frédéric. Quant à la « *personne* » de cette femme, si l'on en juge par la contemplation de Frédéric, on n'en connaît guère la nature profonde.

Clef n° 16. La distanciation flaubertienne

Dans l'extrait de *L'Éducation sentimentale* que nous venons de commenter, Flaubert décrit le bonheur d'un couple en faisant sentir les illusions inhérentes à ce bonheur : s'il y a bonheur, c'est dans la mesure où il y a, un instant, illusion de bonheur ; mais cette illusion se dissipera fatalement l'instant d'après : l'impression de bonheur éternel ne peut être qu'un illusion inhérente à l'instant présent... Telle est la réflexion qu'il tente subtilement de nous suggérer.

Tout l'art du « narrateur » a donc consisté ici à nous faire adhérer à ce bonheur passager (c'est là l'*illusion romanesque*, fruit de l'identification) pour aussitôt nous en faire prendre distance (c'est en somme la « *désillusion romanesque* » qu'opère la

distanciation flaubertienne). Et le plaisir du lecteur résulte de ce **va-et-vient entre l'identification et la distanciation**.

Il importe toutefois de remarquer que, dans *L'Éducation sentimentale*, l'idylle entre Frédéric et Rosanette n'est qu'un moment pendant lequel le héros semble oublier sa grande passion, Madame Arnoux. C'est même par dépit qu'il s'est jeté dans les bras de Rosanette, et il reviendra – comme on peut l'imaginer – à son premier et unique amour. C'est donc dans la logique du roman que cette idylle passagère soit marquée, au moins partiellement, par cette illusion de bonheur auquel Frédéric joue à croire : cela complète son « éducation sentimentale ». Mais c'est aussi un trait constant du personnage. Dans l'ultime entrevue avec Madame Arnoux, au moment où Frédéric lui fait part avec fougue de son adoration, le narrateur note simplement : « Frédéric, se grisant de ses paroles, arrivait à croire ce qu'il disait ».

Cette distanciation est en réalité un procédé constant de l'auteur. Elle était déjà fréquente dans la narration de *Madame Bovary*, où Flaubert amène le lecteur tantôt à s'identifier à son héroïne, tantôt à s'en distancier. Aux moments les plus émouvants, le narrateur souligne certains détails qui sont là comme pour se moquer de la douleur des personnages mis en scène, et conduisent le lecteur à sourire.

Voici un passage caractéristique : Emma Bovary, épouse de Charles, a pris un amant, Rodolphe. Elle espérait partir avec lui, mais Rodolphe se dérobe. Elle vient de recevoir de lui une lettre de rupture. « *Haletante, éperdue, ivre* », elle se réfugie alors dans la mansarde située au second étage de la maison, d'où l'on voit la campagne indifférente, et où l'on entend le voisin Binet qui s'adonne à sa manie de fabriquer des ronds de serviette avec un tour à bois... Cet extrait se situe au chapitre 13 de la Deuxième partie de *Madame Bovary* :

« En face d'elle, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide, les cailloux scintillaient, les girouettes des maisons se tenaient immobiles ; au coin de la rue, il partit d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes. C'était Binet qui tournait.

Elle s'était appuyée contre l'embrasure de la mansarde et elle relisait la lettre avec des ricanements de colère. Mais plus elle fixait son attention, plus ses idées se confondaient. Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras ; et des battements de cœur, qui la frappaient sous la poitrine comme à grands coups de bélier, s'accéléraient l'un après l'autre, à intermittences inégales. Elle jetait les yeux autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir ? Qui la retenait donc ? Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés en se disant :

– Allons ! Allons !

Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangue. Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse, elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre ; et le ronflement du tour ne discontinuait pas, comme une voix furieuse qui l'appelait.

– Ma femme ! ma femme ! cria Charles.

Elle s'arrêta.

– Où est-tu donc ? Arrive !

L'idée qu'elle venait d'échapper à la mort faillit la faire s'évanouir de terreur [...]. »

On peut apprécier la façon dont ce texte fait alterner l'émotion ou le sourire du lecteur, selon que le narrateur met en valeur ou met à distance la détresse d'Emma (cf. la dernière phrase !).

Cette distanciation que favorise Flaubert dans ses romans n'est pas très éloignée de la **distanciation théâtrale** telle que l'a théorisée Bertolt Brecht, dramaturge allemand, auteur en 1941 de **La Résistible Ascension d'Arturo Ui** (mise en scène critique de l'ascension d'Hitler au pouvoir). Celui-ci désire en effet que le spectateur, au théâtre, ne se laisse pas capter par sa propension à l'identification, ce qui l'empêcherait de réfléchir à la portée critique du spectacle. En même temps que les acteurs jouent et représentent « le monde tel qu'il est », ils doivent signifier que ce « jeu » a un enjeu précis : non pas simplement distraire le public, mais lui faire prendre conscience des mécanismes de l'exploitation sociale ou de l'oppression politique. ~~D'où la nécessité de maintenir les spectateurs en position de distance critique.~~ « **Montrez que vous montrez** », recommande ainsi Brecht à ses acteurs, tandis qu'il déclare directement au public : « **Apprenez à voir au lieu de regarder** », à voir **lucidement** et non à regarder béatement.

S'il est vrai que Flaubert est loin d'avoir une telle volonté **politique** de « conscientisation » des spectateurs, il n'en a pas moins le désir de dessiller les yeux du public, ~~de l'obliger à prendre ses distances à l'égard des idées reçues ou des sentiments convenus,~~ au lieu de « consommer » passivement les poncifs de la littérature bourgeoise...

[Portrait de Vautrin]

(Balzac vient de présenter plusieurs personnages de la « pension Vauquer », parmi lesquels une jeune fille triste, Victorine Taillefer, et un jeune homme ambitieux, Eugène de Rastignac.)

Entre ces deux personnages et les autres, Vautrin, l'homme de quarante ans, à favoris peints, servait de transition. Il était un de ces gens dont le peuple dit : Voilà un fameux gaillard ! Il avait les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent. Sa figure, rayée par des rides prématurées, offrait des signes de dureté que démentaient ses manières souples et liantes. Sa voix de basse-taille, en harmonie avec sa grosse gaieté, ne déplaisait point. Il était obligeant et rieur. Si quelque serrure allait mal, il l'avait bientôt démontée, rafistolée, huilée, limée, remontée, en disant : « ça me connaît. » Il connaissait tout d'ailleurs, les vaisseaux, la mer, la France, l'étranger, les affaires, les hommes, les événements, les lois, les hôtels et les prisons. Si quelqu'un se plaignait par trop, il lui offrait aussitôt ses services. Il avait prêté plusieurs fois de l'argent à madame Vauquer et à quelques pensionnaires ; mais ses obligés seraient morts plutôt que de ne pas le lui rendre, tant, malgré son air bonhomme, il imprimait de crainte par un certain regard profond et plein de résolution. À la manière dont il lançait un jet de salive, il annonçait un sang-froid imperturbable qui ne devait pas le faire reculer devant un crime pour sortir d'une position équivoque.

Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot* (1835)

■ SUJET, MÉTHODE D'APPROCHE

Il s'agit là du premier portrait de Vautrin, personnage dominant de la *Comédie humaine* : il reparait en effet plusieurs fois dans cet ensemble romanesque des œuvres de Balzac. Quelques pages plus haut, Vautrin a été brièvement présenté comme « un homme âgé d'environ quarante ans, qui portait une perruque noire, se teignait les favoris, se disait ancien négociant, et s'appelait monsieur Vautrin. » Dans la page qui suivra, d'autres notations confirmeront ce portrait (voir notre conclusion).

Dans un récit, le portrait d'un personnage répond à des exigences fort simples : dire à quoi il ressemble, fournir quelques données essentielles sur son état civil ou son caractère, sans cependant tout dire pour donner au lecteur l'envie d'en savoir davantage. Bref, trois fonctions valables en quelque sorte pour toute exposition de roman : *informer, faire croire, intriguer*. L'art du portrait dépasse sans doute en complexité ces trois aspects

(cf. Clef n° 17), mais cela doit nous suffire, au premier abord, pour décortiquer ce portrait de Vautrin.

Il serait artificiel de faire de chacune de ces fonctions un « axe de lecture ». De même, les quelques remarques que nous pourrions faire sur la focalisation adoptée ne méritent pas une étude à part : Balzac choisit ici le ton du narrateur réaliste dont les capacités d'observation (et d'interprétation) lui permettent d'aller « droit aux faits ». C'est l'efficacité de cette présentation de Vautrin, dans la sélection des traits retenus (et leur portée), qui doit surtout faire l'objet de notre attention précise. Nous ferons donc l'explication *au fil du texte*, en suivant les deux parties qui se distinguent assez aisément :

1. La « nature » de Vautrin, son physique révélateur
2. Le comportement de Vautrin, son ambiguïté

■ LA « NATURE » DE VAUTRIN : UN PHYSIQUE RÉVÉLATEUR

Dans la première moitié du texte, le peintre nous décrit le personnage en en faisant le tour : allure générale (quarante ans, fameux gaillard) ; buste impressionnant ; figure marquée ; voix basse et rieuse. Ces éléments donnent à Vautrin, personnage de roman, le caractère de base qui permet au lecteur de « croire » en lui : sa vie, sa réalité physique, son existence sociale. Le narrateur le présente en effet *comme peuvent le voir les autres locataires* de la « pension Vauquer », avec l'objectivité apparente d'une focalisation *externe*. Ce faisant, il adopte en quelque sorte le « point de vue du peuple » disant de Vautrin « *Voilà un fameux gaillard* » : c'est donc déjà dans une perspective sociale et morale que nous apparaît la « nature » de Vautrin.

Chaque élément de cette présentation révèle la force de caractère et la jovialité inquiétante du personnage :

- Le nom de « Vautrin ». Ce nom existe dans la réalité, il est sans nul doute porté par des citoyens de grande qualité, dont un écrivain de talent. Mais s'agissant d'un personnage de roman, le choix du patronyme se fait rarement au hasard : il est le plus souvent inspiré par l'idée antique (et fort discutable) que le « nom » est en relation directe avec l'essence de la personne. Il n'est donc pas impossible que Balzac ait choisi ce vocable pour le halo de suggestions négatives qu'il peut évoquer : si l'on joue sur les mots proches qu'on trouve dans le dictionnaire — « *vaurien, voutour, se vautrer* » —, on peut s'autoriser à pressentir qu'il s'agit d'un homme sans scrupule, rapace, avide et sensuel !!! (cf. Clef n° 39 sur l'opposition dénotation/connotations).

- Quarante ans. C'est la force de l'âge.

- **Les favoris peints.** Il est précisé avant cet extrait que « monsieur Vautrin » porte une perruque noire. Ce personnage soigne donc son apparence. Effet d'intrigue : aurait-il quelque chose à cacher ?
- **Un fameux gaillard.** Cette expression dénote la puissance physique, mais une puissance pouvant se révéler aussi bien mauvaise que bonne. Réputé, le « fameux » gaillard est à craindre autant qu'à admirer.
- **Les épaules, les muscles, les mains, les phalanges.** Le réalisme physique confirme cette impression de force en action. Les adjectifs abondent : « larges », « développé », « épaisses », « carrées », « touffus », « ardent ». Cette abondance va au-delà du simple effet de vigueur : il y a du bestial dans cet individu. Le gros plan sur les phalanges, qui clôt la phrase, a quelque chose de monstrueux : c'est intentionnellement, que le narrateur insiste sur ces poils touffus et leur couleur rousse. Les mains du fameux gaillard occupent d'ailleurs, dans ce passage, plus de place que l'évocation du buste. C'est que *les mains sont signes d'action*, de « manipulation », et non pas de simples objets anatomiques. Elles nous disent que cet homme saisira toute chose brutalement, de façon épaisse et carrée, et qu'il ne lâchera pas ce que retiennent ses phalanges poilues...
- **La figure « rayée ».** Les rides prématurées, elles aussi, ne sont pas le simple effet d'une vieillesse naturelle : elles signifient l'expérience, et une expérience difficile, marquante. Cet homme *a un passé*. La dureté inscrite sur son visage contraste, nous dit-on, avec ses « *manières souples et liantes* ». Le narrateur n'interprète qu'à moitié ce qu'il affecte d'observer : il note bien l'ambiguïté des apparences de Vautrin, mais ne la résout pas. S'agit-il d'un homme durci par la souffrance, et qui malgré tout conserve une humeur bonhomme ? Ou d'un individu qui fait semblant d'être sociable, en dissimulant sa dureté de cœur ?
- **La voix de « basse-taille ».** Voici un terme musical apte à rassurer : cette voix n'est pas déplaisante, elle s'harmonise avec une certaine jovialité. Mais en même temps, une voix agréable chez un personnage déjà présenté comme ambigu, cela peut renforcer son caractère inquiétant. Une fois le doute semé sur la nature de Vautrin, toutes ses manifestations de bonhomie accroissent notre interrogation de lecteurs : quel est vraiment cet homme ? Dès qu'on doute, ce qui rassure est ressenti comme *faussement* rassurant !

■ LE COMPORTEMENT : SA PROFONDE AMBIGUÏTÉ

La façon dont se comporte Vautrin avec autrui, élément nécessaire à l'achèvement du tableau, confirme ce que son physique laissait pressentir. Chaque exemple, donné par le narrateur comme fruit de l'observation ou de l'expérience des familiers de la pension, a un caractère irréfutable. Il informe et intrigue à la fois, il renforce l'énigme de cet homme.

• **L'exemple de la serrure.** Il est surprenant que la réparation d'une serrure soit la première illustration du comportement serviable de Vautrin. Ce détail réaliste doit avoir une portée qui dépasse le simple réalisme, que nous suggère la rapidité avec laquelle procède notre homme (cf. la précipitation des adjectifs « *démontée, rafistolée, huilée, limée, remontée* ») : en vérité, cette habileté, cette intelligence dans le maniement des choses doit s'illustrer dans *toutes sortes* de mécanismes, et notamment les ressorts de l'âme humaine. Rien ne le prouve ; tout le laisse supposer. Et la conclusion satisfaite de Vautrin — « *ça me connaît* » — montre que s'il aime à rendre service, c'est aussi pour exercer un pouvoir.

• « **Il connaissait tout d'ailleurs.** » Cette généralisation, qui suit l'exemple de la serrure, confirme la portée de ce dernier. Toute une série d'aventures, d'expériences, nous sont tout à coup signifiées. Cet homme connaît « *les vaisseaux, la mer, la France, l'étranger* », il a donc une envergure internationale ; « *les affaires, les hommes* », il a ou a eu une importante vie professionnelle ; « *les événements, les lois* », à son expérience se joint un savoir ; « *les hôtels et les prisons* » : ambiguïté de ce doublet ! A-t-il connu la prison de l'extérieur, ou de l'intérieur ? « *Les* » prisons, qu'est-ce à dire ? Quelle stature et quelles énigmes, en quelques mots !

• **Vautrin prête... et sait se faire rembourser.** L'ambivalence de ce comportement se confirme. Si le personnage offre ses services, « *un certain regard profond* » sait rappeler leurs obligations à ses obligés. Le contraste entre son visage dur et ses manières souples se double d'un nouveau contraste entre sa bonhomie et la crainte qu'il inspire. Et quelle crainte, si l'on en juge par son expression hyperbolique : « *ses obligés seraient morts plutôt que de ne pas le lui rendre* » ! Dès qu'il est question d'argent, Vautrin devient implacable.

• **Le jet de salive.** Cracher n'est pas seulement un geste physique. C'est une conduite sociale, et souvent, l'expression d'une attitude de mépris, de dégoût. Elle dénote, dit le narrateur, « *un sang-froid imperturbable* » ; Vautrin doit cracher souvent, ponctuant de la sorte son comportement quotidien. Il est vrai qu'à l'époque, le crachat était sans doute plus naturel et mieux accepté qu'aujourd'hui. Mais ici, cet indice de mépris des choses et des hommes annonce bien davantage : la capacité d'aller jusqu'au « *crime* » pour se tirer d'une position difficile !

En lâchant ce mot, Balzac n'affirme pas que le crime a déjà été commis. Il le donne simplement comme une possibilité du héros. L'ambiguïté de Vautrin atteint ici son sommet, et le lecteur a de quoi être intrigué. À vrai dire, il n'y a plus d'ambiguïté, et l'on peut s'attendre à ce que le personnage réalise par la suite le « *programme* » qu'annonçait son portrait.

À la fin de ce passage, on saisit sur le vif le jeu de la narration balzacienne. Quand nous lisons : « à la manière dont il lançait un jet de salive, il annonçait », nous voyons Balzac jouer au narrateur-témoin qui découvre ce qu'annonce le geste de Vautrin. Mais qui annonce cela ? L'auteur-narrateur sait pertinemment la suite de l'histoire qu'il raconte : il s'amuse sciemment à la faire « annoncer » par le portrait du personnage ! On voit ainsi que cette description est composée *en fonction de la suite du récit*, par un artiste qui, comme narrateur, affecte d'adopter la « focalisation externe » ! Il nous dit *juste ce qu'il faut*, mais pas trop cependant, pour à la fois impressionner le lecteur et lui faire désirer la suite. Aussi le commentateur a-t-il le droit, en expliquant le texte, d'utiliser (sans trop le dire) sa connaissance de la suite du récit, à savoir que Vautrin est un criminel évadé du bagne et qu'il s'appelle en réalité Jacques Collin, dit « Trompe-la-mort », connu aussi sous le nom de Carlos Herrera...

■ CONCLUSION

Balzac en dit-il trop ?

La suite de ce portrait évoque les relations qu'entretient Vautrin avec la veuve Vauquer, qu'il félicite de s'intéresser aux affaires d'autrui (pour que, flattée, elle se taise sur les siennes !). L'auteur nous redit qu'en dépit de sa complaisance et de sa gaieté, le personnage laisse percer « *l'épouvantable profondeur de son caractère* ». Le seul élément nouveau qu'on y apprend est la « rancune » de Vautrin contre la haute société et contre ses lois — ce qui donne un éclairage supplémentaire à son ambition.

Face à ce portrait qui est plus qu'une ébauche, un lecteur perspicace peut penser que le narrateur livre *trop vite* les clefs du héros. Cette suite d'informations sur Vautrin fait de plus en plus douter de son ambiguïté, le mot *crime* vient peut-être trop tôt, et nous sommes sans doute trop vite avertis.

Mais cette remarque tient aussi à l'attention précise que nous avons portée au texte. La lecture cursive ne tire de cette présentation que quelques impressions dominantes, que Balzac fait ressortir très efficacement : la puissance du personnage, d'abord, son caractère énigmatique ensuite, et pour finir, les ravages qu'il pourrait entraîner dans son sillage. Ce portrait n'est pas un tableau ciselé pour fasciner en tant que tel : il est le portrait *animé*, en action, d'un personnage décrit non pas statiquement mais *en puissance*. Avant même que Vautrin agisse, il est porteur d'action romanesque. La suite tiendra ses promesses.

Pour compléter cette analyse de l'art balzacien, à titre de comparaison (et de confirmation) on pourra utilement étudier cette présentation du Colonel Chabert, autre portrait mémorable de notre romancier :

(Le Colonel Chabert, laissé pour mort à la bataille d'Eylau, et donc officiellement « décédé », a en réalité survécu. Dix ans plus tard, il revient en France et se rend chez un avoué pour tenter de régulariser sa situation civile.)

Le jeune avoué demeura pendant un moment stupéfait en entrevoyant dans le clair-obscur le singulier client qui l'attendait. Le Colonel Chabert était aussi parfaitement immobile que peut l'être une figure en cire [...]. Cette immobilité n'aurait peut-être pas été un sujet d'étonnement, si elle n'eût complété le spectacle surnaturel que présentait l'ensemble du personnage. Le vieux soldat était sec et maigre. Son front, volontairement caché sous les cheveux de sa perruque lisse, lui donnait quelque chose de mystérieux. Ses yeux paraissaient couverts d'une taie transparente : vous eussiez dit de la nacre sale dont les reflets bleuâtres chatoyaient à la lueur des bougies. Le visage pâle, livide et en lame de couteau, s'il est permis d'emprunter cette expression vulgaire, semblait mort. Le cou était serré par une mauvaise cravate de soie noire. L'ombre cachait si bien le corps à partir de la ligne brune que décrivait ce haillon, qu'un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête pour quelque silhouette due au hasard, ou pour un portrait de Rembrandt, sans cadre. Les bords du chapeau qui couvrait le front du vieillard projetaient un sillon noir sur le haut du visage. Cet effet bizarre, quoique naturel, faisait ressortir, par la brusquerie du contraste, les rides blanches, les sinuosités froides, le sentiment décoloré de cette physionomie cadavéreuse. Enfin, l'absence de tout mouvement dans le corps, de toute chaleur dans le regard, s'accordait avec une certaine expression de démente triste, avec les dégradants symptômes par lesquels se caractérise l'idiotisme, pour faire de cette figure je ne sais quoi de funeste qu'aucune parole humaine ne pourrait exprimer.

Balzac, *Le Colonel Chabert* (1832)

(Parmi les divers aspects à étudier dans ce tableau, on ne négligera pas l'art du contraste (cf. Clef n° 9) et l'examen de la « focalisation externe » adoptée par le narrateur. Il est intéressant d'observer que ce dernier, en s'amusant à montrer le Colonel tel qu'il apparaît aux yeux du jeune avoué, frise alors la focalisation interne — procédé exactement inverse de celui qui fonctionne dans la scène d'adieu du Silence de la mer).

Clef n° 17.

Fonctions du portrait romanesque

L'auteur doit avant tout **faire croire** à son personnage. Le lecteur attend l'histoire d'une « personne », et non d'une abstraction. Aussi le portrait insiste-t-il la plupart du temps sur le physique du personnage : silhouette d'ensemble, traits du visage, etc. Balzac se vantait, en multipliant les personnages qui reparaissent de roman en roman, de « faire concurrence à l'état civil ». C'est aussi qu'un héros romanesque n'a pas seulement une réalité physique, un tempérament : il a une existence *sociale*. Pour

le rendre bien crédible, l'auteur soigne donc la **cohérence** qu'il peut y avoir entre le physique, le moral et le comportement social de son héros, même s'il s'agit de correspondances parfaitement discutables (voire « racistes », lorsque l'auteur établit des liens entre tel aspect physiologique et tel trait moral).

Le second objectif du portrait est de **faire comprendre**. Les indications sur le présent, sur le passé, sur la situation du personnage dans son milieu physique ou social, sur ses manies ou habitudes, sur ses passions ou ses pensées, vont éclairer ou déterminer sa conduite à venir. Le problème que l'auteur doit résoudre à ce sujet, c'est de n'en dire ni trop ni trop peu : trop peu, et l'on trouverait le héros inconséquent ; trop, et l'on saurait d'avance comment il va agir ou réagir. L'art consiste ici à savoir sélectionner les traits déterminants du personnage, mais en les disposant *progressivement*, au fur et à mesure que l'intrigue se déroule, plutôt que de tout dire d'un seul coup dès le début. Pour que le lecteur ne devine pas trop les choses à venir, le romancier peut aussi agrémenter son portrait de détails qui sont autant de fausses pistes, ou jouer sur les « contradictions » du personnage.

La troisième fonction du portrait est, chose à ne pas oublier, d'**émouvoir le lecteur**. L'auteur ne s'adresse pas à notre seule intelligence. Il veut nous rendre sensible la « personne » qu'il met en scène, il veut intéresser notre affectivité. Cela veut dire : faire aimer (faire rêver, faire admirer) ou faire craindre (détester, mépriser). Ce n'est pas parce que Vautrin horrifie le lecteur qu'il ne le fascine pas. Dans les portraits, l'artiste grossit souvent les traits du personnage, de façon à saisir le lecteur, à lui procurer le plaisir de la caricature (ou de l'horreur), aussi bien que la joie de l'idéalisation.

Ces trois fonctions ont pour effet de nous attacher aux héros, et nous donner envie de suivre leur histoire : elles sont indispensables à notre participation romanesque. Il en existe une quatrième qui dépasse les nécessités du récit lui-même : c'est de nous **faire connaître ou reconnaître des exemplaires d'humanité captivants** en tant que tels. Bien entendu, cet objectif de l'auteur est valable pour l'ensemble du livre et du devenir des personnages. Mais il est déjà présent dans le soin qu'il met à ciseler des portraits étincelants ou expressifs, spectaculaires ou profondément psychologiques. Le lecteur peut, devant ces tableaux, éprouver le sentiment de se reconnaître (au moins partiellement), de reconnaître des types sociaux ou humains plus ou moins intemporels (comme dans les *Caractères* de La Bruyère). Il peut aussi enrichir notre connaissance de l'humain en présentant des personnages atypiques, de toutes sortes de milieux et de pays, qui témoignent de l'incroyable diversité de la nature humaine (cf. *Le Neveu de Rameau*, de Diderot). Les personnages sont alors décrits pour eux-mêmes, sans que le récit rende ce portrait nécessaire. L'auteur veut simplement donner à méditer sur un être, sur la diversité des vies ou des destins, en transposant peut-être le cas de personnes rencontrées. Et cette méditation, orientée vers la connaissance de l'homme, est en quelque sorte la **fonction humaniste du portrait**.

Faire croire, faire comprendre, faire sentir, faire connaître : toutes ces fonctions, inégalement présentes selon les cas, contribueront à l'originalité d'un portrait romanesque. À l'appui de ces fonctions, il sera bon d'examiner systématiquement :

- **Le mode d'énonciation.** Par qui est vu, par les yeux de qui le personnage est-il décrit (implicitement ou explicitement) ? Comment se situe le narrateur par

rapport à lui : affecte-t-il l'objectivité, l'admiration, l'ironie ? D'où est-il censé tirer ses informations ? Pourquoi ?

- **Réalisme ou idéalisation.** Certains héros sont idéalisés, tout est parfait en eux. D'autres sont décrits avec un réalisme outrancier. Fréquemment, on trouve un mélange des deux. Car un personnage de roman demeure un personnage **romanesque** : il peut être « idéalisé » dans le pire comme dans le bien. Il n'est souvent qu'un schéma, une sorte de « modèle » stylisé de personnes réelles, comme c'est aussi le cas au théâtre. Le Père Goriot, ancien négociant âpre au gain, devient à la fin de sa vie un martyr de la paternité. Aussi réaliste qu'il paraisse, un portrait se mue assez vite en figure symbolique.
- **Les procédés qui reviennent le plus souvent :**
 - *La relation entre le physique et le moral* est une constante du portrait. Rien n'est jamais purement physique : l'allure, tel ou tel trait de la physionomie, annoncent toujours quelque chose de « moral » – fût-ce le contraire de ce à quoi l'on s'attendait.
 - *L'alternance du général et du particulier* est aussi un procédé inévitable. Le portrait ne peut pas « tout dire ». À l'appui de vérités générales, les traits choisis par l'auteur se veulent révélateurs (cf. la connaissance des serrures chez Vautrin). Dès lors, le moindre détail dépasse souvent sa fonction d'effet de réel, il est un « signe » dont la suite de l'histoire donnera le sens profond, la portée générale.
 - *Le procédé du contraste* sert la plupart du temps à signaler la complexité du réel, les ambivalences de la nature humaine. Il fournit au personnage cet élan dynamique qu'est la contradiction interne, tout en maintenant dans l'indétermination ce que sera son évolution future.
 - *Le mélange du typique et de l'atypique*, enfin, joue un rôle essentiel pour conférer au personnage toute son originalité. D'une part, le lecteur a besoin de trouver dans un héros des traits classiques qui lui permettent de le reconnaître comme possible, crédible. D'autre part, l'auteur doit éviter de donner l'impression que son personnage est stéréotypé : d'où la nécessité de lui inventer des particularités originales (parfois de façon très explicite : « chose curieuse, ce personnage, etc. »). La synthèse entre le typique et l'atypique produit la singularité du personnage. Le portrait du Colonel Chabert, que nous citons ci-dessus, est un modèle du genre « atypique » !

[La fin du monde ?]

(Le personnage/narrateur, marchant du côté de Clichy, n'a pu réussir à séparer deux personnes qui se disputaient. Ressentant cela comme une défaillance coupable, il erre en proie au désespoir, tout en revenant vers le centre de Paris.)

Désespéré, je me dirigeai en pleurant vers Notre-Dame de Lorette, où j'allai me jeter au pied de l'autel de la Vierge, demandant pardon pour mes fautes. Quelque chose en moi me disait : La Vierge est morte et tes prières sont inutiles. J'allai me mettre à genoux aux dernières places du chœur, et je fis glisser de mon doigt une bague d'argent dont le chaton portait gravés ces trois mots arabes : *Allah ! Mohamed ! Ali !* Aussitôt plusieurs bougies s'allumèrent dans le chœur, et l'on commença un office auquel je tentai de m'unir en esprit. Quand on en fut à l'*Ave Maria*, le prêtre s'interrompt au milieu de l'oraison et recommença sept fois sans que je pusse retrouver dans ma mémoire les paroles suivantes. On termina ensuite la prière, et le prêtre fit un discours qui me semblait faire allusion à moi seul. Quand tout fut éteint, je me levai et je sortis, me dirigeant vers les Champs-Élysées.

Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. À plusieurs reprises, je me dirigeai vers la Seine, mais quelque chose m'empêchait d'accomplir mon dessein. Les étoiles brillaient dans le firmament. Tout à coup, il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries. Je me dis : « La nuit éternelle commence et elle va être terrible. Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil ? » Je revins par la rue Saint-Honoré, et je plaignais les paysans attardés que je rencontrais. Arrivé vers le Louvre, je marchai jusqu'à la place, et, là, un spectacle étrange m'attendait. À travers des nuages rapidement chassés par le vent, je vis plusieurs lunes qui passaient avec une grande rapidité. Je pensai que la terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté, se rapprochant ou s'éloignant des étoiles qui grandissaient ou diminuaient tour à tour. Pendant deux ou trois heures, je contemplai ce désordre et je finis par me diriger du côté des halles. Les paysans apportaient leurs denrées, et je me disais : « Quel sera leur étonnement en voyant que la nuit se prolonge... » Cependant, les chiens aboyaient çà et là et les coqs chantaient.

■ TEXTE NARRATIF ? ROMANESQUE ? OU ENCORE ?...

Cette page se lit comme une page de roman : elle narre ce qui arrive à un « héros ». Cette narration est à la première personne, comme s'il s'agissait d'un récit autobiographique — procédé que choisit souvent un romancier pour rendre crédible l'histoire d'un personnage de fiction. Pourtant, on a le sentiment que ce texte ne se limite pas à sa forme romanesque, sans doute à cause du caractère étrange de ce qui s'y produit. On devra donc aller au-delà de ses aspects narratifs, même si c'est par là qu'il suscite d'abord l'intérêt du lecteur.

Parallèlement à ces impressions premières, on est en droit de savoir que l'œuvre dont cette page est extraite, *Aurélia*, est la relation d'un certain nombre d'hallucinations éprouvées par Gérard de Nerval, qui leur donne le sens d'une initiation aux mystères du monde invisible (« *Le Rêve est une seconde vie* »). Hanté par le mythe d'Aurélia qu'il perd et qu'il retrouve, l'auteur/narrateur fait donc le récit d'un délire qu'il a vécu (« *l'épanchement du songe dans la vie réelle* »), avec ses désarrois et ses consolations. Ainsi se dessine un second axe de lecture, centré sur la nature fantastique et poétique de cet étrange récit.

■ LA FORME ROMANESQUE : L'EFFET DE RÉEL

Comme dans tout récit, on peut recenser ici de nombreux « effets de réel », qui nous font « croire » à ce qui se passe.

Ce sont d'abord les **indications spatio-temporelles**. On peut remarquer :

- la *précision des lieux* : on suit aisément la marche du héros dans Paris (*je me dirigeai, je sortis, je revins, me dirigeant vers*) ; il se déplace dans un univers connu dont il a une mémoire bien précise : Notre-Dame de Lorette, Champs-Élysées, place de la Concorde, les Tuileries, rue Saint-Honoré, le Louvre, les Halles ;
- la *précision des temps* : les faits se déroulent le soir, puis la nuit (*les étoiles brillaient dans le firmament*), puis à l'aube (des paysans apportent aux halles leurs denrées, les coqs chantent), après un spectacle qui dure « *deux ou trois heures* » ;
- l'*abondance des verbes au passé simple*, temps du récit objectif, qui présentent les faits comme se déroulant effectivement (l'emploi de l'imparfait marquant leur durée).

Ces verbes au **passé simple** évoquent tantôt des actions précises et bien « réelles » du héros (*j'allai me jeter, j'allai me mettre, je fis glisser de mon doigt, je me levai et je sortis, je me dirigeai, je marchai, je finis par me diriger*), tantôt ses visions ou états d'âme (*je tentai de m'unir en esprit, il me sembla, je crus que, je me dis, je vis plusieurs lunes, je pensai que la terre, je contemplai ce désordre*), tantôt des événements qui se produisent autour de

lui (plusieurs bougies *s'allumèrent*, le prêtre *s'interrompit et recommença*, on *termina* ensuite, le prêtre *fit* un discours, quand *tout fut éteint*) de sorte que, dans cette série, tout semble se passer réellement et « *tout à coup* », comme les étoiles qui semblent s'éteindre.

Certes, le narrateur fait la distinction entre des faits donnés comme objectifs (l'itinéraire de sa marche, sa prière, les détails qu'il observe : le prêtre pendant la cérémonie, les paysans qui passent), et des éléments présentés comme subjectifs (*un discours qui me semblait faire allusion à moi seul, je crus, je croyais voir, je me dis, je pensai que la terre*, etc.). Mais cette précaution, en nous garantissant son objectivité, ne fait que le rendre plus crédible. Au fil du texte, tout se passe bien *comme si ce qu'il croit voir avait bien lieu*, ce que confirment d'autres expressions : « je marchai jusqu'à la place, *et, là, un spectacle étrange m'attendait* », « *je vis plusieurs lunes* », « *je contemplai ce désordre* ».

Bien entendu, nous retrouvons ici l'ambiguïté du double « je » des textes écrits à la première personne, qui est au cœur de la focalisation interne, et qui nous oblige à distinguer le « je » du narrateur et le « je » du personnage (distinction essentielle dans toute évocation d'apparence autobiographique). C'est le « je » du narrateur, *après coup*, qui peut dire « *je croyais voir* ». L'acteur, lui, « voyait » avec certitude ce qu'il contemplait. Gérard de Nerval, qui est à la fois ce narrateur et cet homme qui a vécu ces hallucinations, et qui s'en souvient si bien si l'on en juge par la précision de son compte rendu, veut nous entraîner ainsi dans cette vision qui le touche encore, pour nous faire partager son intensité douloureuse, et nous faire sentir qu'elles n'étaient peut-être pas totalement délirantes.

■ L'AVENTURE FANTASTIQUE : UNE NUIT SPIRITUELLE ?

Si le contenu de ce qui arrive paraît en effet « inexplicable » (terme employé par l'auteur dans la page qui précède cet extrait), dénué de sens apparent, et donc justifiant le mot « délire », on n'y décèle pas moins un certain nombre de cohérences.

C'est d'abord le caractère tragique de cette errance : le héros semble errer, désespéré, sans savoir où il va. Hanté par sa « faute », il n'a qu'un désir : se faire pardonner. Juste avant notre épisode, un prêtre a refusé de le confesser. Dès qu'il arrive à Notre-Dame de Lorette, il s'agenouille au pied de l'autel de la Vierge, essaie de faire jouer une bague d'argent d'origine orientale qui semble dotée d'un pouvoir magique, tente difficilement de « s'unir en esprit » à l'office, jusqu'à ce que tout s'éteigne. Mais le destin fait échouer toutes ces tentatives : « quelque chose » lui dit que ses prières sont inutiles (la Vierge ne le protège plus) ; le célébrant se trouble au milieu de l'oraison (sept fois, chiffre magique !) ; lui-même ne sait plus les paroles de

l'Ave Maria, comme s'il était coupé de la Vierge Marie ; le discours du prêtre, sans doute menaçant, lui semble ne faire allusion qu'à lui. Sa faute doit être inexpiable, de sorte qu'il ne pense plus qu'à « se détruire »... Mais là encore, « quelque chose » l'en empêche. Il poursuit donc sa marche, une marche qui le mène au cœur de la capitale (Champs-Élysées, place de la Concorde, place du Louvre). Tout se passe comme s'il devait gagner le centre de Paris — symbole du centre du monde ? — pour y contempler des faits extraordinaires (« *un spectacle étrange m'attendait* », « *je contemplai ce désordre* »), mais sinistres (cf. le *soleil noir* et le *globe rouge de sang*).

L'unité de ces faits est aussi dans leur dimension *apocalyptique*, au sens originel du terme, puisqu'il s'agit des premiers signes de la fin du monde, un monde qui semble abandonné de Dieu (« *Le Christ n'est plus !* » s'exclamera-t-il un peu plus loin). Tout est donc désespéré. Peut-être la nature même de cette vision éclaire-t-elle l'ambiguïté des termes employés par le visionnaire : « *je crus que* », « *je croyais voir* », « *je vis* », « *je contemplai*. » Ce dont il témoigne ne se passe pas encore, mais il le *voit* comme le tableau prophétique de *ce qui va se passer*. Ainsi s'explique le fait qu'en pleine « hallucination », tout en voyant ce qu'il voit, il adopte l'attitude distante d'un témoin, s'étonne et se demande sur un ton très objectif : « *Que va-t-il arriver quand les hommes s'apercevront qu'il n'y a plus de soleil ?* » ; « *Quel sera leur étonnement en voyant que la nuit se prolonge...* »

Le troisième élément qui confère sa cohérence à ce récit est le lien très fort qui s'établit entre la destinée personnelle du héros et tout ce qui l'entoure. Ce qu'il apprend avant les autres (ce « quelque chose » qui l'avertit que « *la Vierge est morte* » et que ses prières « *sont inutiles* ») vaut évidemment pour tout le monde. Les bougies semblent s'être allumées tout à coup parce qu'il a fait glisser de son doigt une bague d'argent. Le fait que le sermon semble s'adresser à lui seul suggère que la faute dont il se sent coupable n'est pas étrangère au dérèglement du monde (d'où ses pensées de suicide). Les étoiles qui s'éteignent pour laisser place au « *soleil noir* » nous renvoient (intertextualité oblige !) aux vers fameux du poème « *El Desdichado* » :

*Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.*

Il y a une profonde corrélation, une projection évidente, entre l'univers intérieur du poète et l'univers extérieur qu'il croit voir. Ce désordre qu'il contemple fait écho à son désordre interne. Le caractère fantastique du tableau est la traduction poétique de son état d'âme désolé, et l'art du narrateur consiste à nous transmettre son vertige par la précision visuelle de ses évocations (les lunes qui passent avec rapidité, l'image de la terre errant comme un vaisseau dématé). D'où l'impression de lucidité supra-réelle, de

« surréalité » osera-t-on dire, que ce « délire » nous donne, ce qui n'empêche pas la tonalité du texte de friser l'ironie tragique quand le héros se met à plaindre les paysans, qui ignorent encore que la nuit va devenir éternelle...

■ CONCLUSION

Ce texte narratif, à la fois « romanesque » et « fantastique », n'est donc pas réductible à ces catégories, puisqu'il nous conduit bien au-delà, dans l'univers mystique propre de Nerval. Nous l'avons choisi justement pour montrer que chaque texte a sa spécificité, et qu'il faut se garder d'enfermer son interprétation dans les lois du genre auquel il semble appartenir.

Le commentaire d'une telle page risque toujours de manquer l'essentiel si on la limite à elle-même. Pour en saisir toutes les dimensions, il faut la réinsérer dans l'œuvre, c'est-à-dire ici dans l'ensemble d'*Aurélia*, récit par lequel Nerval interprète sa « folie » comme la douloureuse perte d'une femme mythique, suivie des épreuves (mentales) qu'il lui faut subir pour mériter de la retrouver. Ce dont témoignent ces quelques extraits :

• (À propos de la culpabilité)

« Selon ma pensée, les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible [...] Qu'avais-je fait ? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle. »

• (À propos de la place de la Vierge mère dans son imaginaire)

« Je reportai ma pensée à l'éternelle Isis, la mère et l'épouse sacrée ; toutes mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois, elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois aussi sous les traits de la Vierge des chrétiens. »

• (À propos de sa relation à l'univers)

« Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle ? Tout vit, tout agit, tout se correspond ; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées. »

4. ♦

Textes « dramatiques »

REPRÉSENTER...

Explication n° 12 : La scène du Pauvre, *Dom Juan* (Molière)

Explication n° 13 : Premiers sentiments, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, I, 6 (Marivaux)

Explication n° 14 : Tirade d'Inès, *Huis clos* (Sartre)

Explication n° 15 : La marche des grognards, *L'Aiglon* (Rostand)

Explication n° 16 : « J'ai des doutes », *Sketches comiques* (Devos)

CLEFS

18/ Quatre dimensions d'une réplique. 19/ L'identification au théâtre.
20/ Le « morceau de bravoure ». 21/ Les didascalies. 22/ Pourquoi rit-on ? 23/ Les niveaux de comique. 24/ Les procédés qui font rire.

-
1. Dans son premier sens, le mot « *dramatique* » s'emploie pour désigner ce qui se rapporte au théâtre et à l'art théâtral (du grec *drama*, « action »), qu'il s'agisse de spectacles amusants aussi bien que pathétiques : on parle du genre dramatique, d'un auteur dramatique, etc. Le second sens, dérivé du premier, beaucoup plus répandu, caractérise comme on sait les événements alarmants ou des moments d'émotion intense. Bien sûr, c'est dans le premier sens qu'on parle, en littérature, de *textes dramatiques*.

REPRÉSENTER...

Comme le roman, le théâtre raconte. Comme le « discours », le théâtre, fondé sur le dialogue, cherche à convaincre. Comme la poésie, le théâtre émeut, fait rêver ou éblouit. Mais ce qui caractérise avant tout le théâtre c'est la **représentation**. Des gens, sur scène, vont et viennent, parlent, s'amuse ou délirent, désirent et souffrent, aiment et meurent, s'opposent ou s'unissent, « comme dans la vie » : mais, quoi qu'il leur arrive, cela nous est **manifesté, en direct**, par des gestes, par des éclats de voix, par des paroles dites face à un public, par des êtres humains *présents* devant nous, qui se livrent de tout leur corps (contrairement à ce qui se passe dans le roman, ou même au cinéma). *Représenter*, étymologiquement, cela signifie « rendre présent ». La mise en scène, l'exhibition propre aux acteurs, le jeu collectif (le public joue aussi : il joue à croire !), tout cela caractérise naturellement le théâtre, l'art *dramatique*.

Le théâtre est aussi un *genre littéraire*. De ce point de vue, il répond peu ou prou aux deux objectifs que les auteurs classiques mettaient en avant dans leurs préfaces : **plaire et instruire**.

Plaire, ce n'est pas seulement offrir le plaisir d'une belle langue ou d'un dialogue brillant. Au théâtre, c'est avant tout émouvoir : intriguer, faire peur, faire rire, faire pleurer ; donner à admirer, à s'enthousiasmer, à détester ou à craindre. Et donc, saisir et entraîner un public, une collectivité. Et puisque la collectivité vient à la « représentation » pour s'y voir représentée, on comprend que ce soient les grandes émotions humaines, les conflits de pouvoir, les drames de la destinée (des personnes ou des peuples), l'absolu des passions, les mythes fondamentaux de l'histoire aussi bien que les démystifications de l'hypocrisie sociale, qui font le plus souvent la matière des grandes œuvres, à commencer par les tragédies grecques.

Instruire, cela ne veut pas dire « faire la leçon » mais donner à méditer : l'émotion théâtrale débouche toujours sur des questions que pose l'œuvre aux spectateurs, à la société ; elle exprime les pensées latentes qui travaillent les êtres humains sur les mystères de la relation humaine, sur le destin de l'homme, sur les rapports entre le mensonge et la vérité, entre la liberté et le pouvoir, etc. Même si le bon auteur dramatique n'écrit pas pour « démontrer » une thèse, il propose toujours une vision du monde, une somme d'inquiétudes ou d'intuitions qui révèlent le public à lui-même. C'est en cela que le théâtre « instruit ».

Certes, on ne peut dans l'explication d'une simple scène, ou d'un extrait, embrasser toutes ces dimensions du théâtre ; du moins faut-il les avoir à l'esprit pour saisir la cohérence et l'originalité du texte dramatique.

[La scène du Pauvre]

(Poursuivis par les frères d'Elvire, que Don Juan vient d'abandonner, Don Juan et son valet Sganarelle se sont égarés dans une forêt. Ils rencontrent un homme auquel ils demandent leur chemin, homme que l'auteur présente simplement comme « un pauvre ».)

ACTE III, Scène 2. – Don Juan, Sganarelle, un pauvre.

SGANARELLE. – Enseignez-nous un peu le chemin qui mène à la ville.

LE PAUVRE. – Vous n'avez qu'à suivre cette route, Messieurs, et détourner à main droite quand vous serez au bout de la forêt ; mais je vous donne avis que vous devez vous tenir sur vos garde, et que, depuis quelque temps, il y a des voleurs ici autour.

DON JUAN. – Je te suis bien obligé, mon ami, et je te rends grâce de tout mon cœur.

LE PAUVRE. – Si vous vouliez, Monsieur, me secourir de quelque aumône ?

DON JUAN. – Ah ! Ah ! ton avis est intéressé, à ce que je vois.

LE PAUVRE. – Je suis un pauvre homme, Monsieur, retiré tout seul dans ce bois depuis dix ans, et je ne manquerai pas de prier le Ciel qu'il vous donne toute sorte de biens.

DON JUAN. – Eh ! prie-le qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres.

SGANARELLE. – Vous ne connaissez pas Monsieur, bon homme : il ne croit qu'en deux et deux sont quatre et en quatre et quatre sont huit.

DON JUAN. – Quelle est ton occupation parmi ces arbres ?

LE PAUVRE. – De prier le Ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui me donnent quelque chose.

DON JUAN. – Il ne se peut donc pas que tu ne sois bien à ton aise ?

LE PAUVRE. – Hélas, Monsieur, je suis dans la plus grande nécessité du monde.

DON JUAN. – Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.

LE PAUVRE. – Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents.

DON JUAN. – Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins. Ah ! Ah ! je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.

LE PAUVRE. – Ah ! Monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché ?

DON JUAN. – Tu n'as qu'à voir si tu veux gagner un louis d'or ou non. En voici un que je te donne, si tu jures ; tiens : il faut jurer.

LE PAUVRE. – Monsieur !

DON JUAN. – À moins de cela, tu ne l'auras pas.

SGANARELLE. – Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal.

DON JUAN. – Prends, le voilà ; prends, te dis-je ; mais jure donc.

LE PAUVRE. – Non, Monsieur, j'aime mieux mourir de faim.

DON JUAN. – Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. Mais que vois-je là ? Un homme attaqué par trois autres ? La partie est trop inégale, et je ne dois pas souffrir cette lâcheté.

Molière, *Dom Juan*, Acte III, Sc. 2 (1665)

■ SUJET, CONTEXTE ; AXES DE LECTURE

Voilà une scène célèbre, courte, dramatique, psychologiquement riche, stylistiquement brillante. À cause de sa brièveté même, elle présente l'avantage de cadrer parfaitement avec l'exercice de l'explication de texte. Elle se prête aisément, comme on va le voir, à une étude par « axes de lecture ». Mais il importe d'abord de la situer dans le contexte de la pièce.

Deux éléments sont en effet à rappeler :

– d'une part, tous les épisodes de *Dom Juan*¹ sont destinés à illustrer les diverses facettes du « *grand Seigneur méchant homme* » (tel que l'a décrit son valet Sganarelle au début de la pièce) : le séducteur cynique, sans doute ; mais aussi l'athée qui se moque des choses de la religion et de ceux qui les croient ;

– d'autre part, dans la scène qui précède immédiatement, Don Juan a bien voulu discuter de l'existence de Dieu avec son valet, lui déclarant n'avoir pour toute religion que l'arithmétique : « *Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.* » (formule qui sera reprise par Sganarelle). À la suite de ce dialogue, Molière désire montrer l'irréligion de Don Juan *en action* : après la théorie, la pratique.

À quels niveaux saisir une scène d'une telle densité ?

Elle a évidemment une dimension psychologique, comme la plupart des grands textes de théâtre : il s'agit d'examiner comment les personnages manifestent leur caractère ou leurs relations au cours du dialogue.

Mais elle a d'abord un aspect proprement théâtral : la tension de l'échange, sa progression et son « dénouement » sont à regarder du point de vue scénique. Quels sont les effets sur le public ? Quelles émotions, supportables ou insupportables, éprouve-t-il ?

Cette scène atteint aussi à un niveau symbolique ou mythique, dans la mesure où, au-delà des individus que sont le Pauvre et le Seigneur, ce sont deux figures archétypiques qui se rencontrent, celle du « Tentateur » qui veut séduire et celle du « Saint » qui résiste. Don Juan défie le Ciel à travers

1. « *Dom* » vient du latin *dominus*, « le maître ». L'orthographe ancienne a fait place peu à peu, en raison de la prononciation, à l'orthographe actuelle « *Don* ». L'usage est donc de conserver pour le titre de l'œuvre l'orthographe originelle « *Dom Juan* », tandis qu'on écrit « *Don Juan* » lorsqu'on désigne le personnage.

le Pauvre exactement comme Satan défie Dieu, d'où la question : qui l'emportera ?

Deux méthodes sont possibles pour rendre compte de ces divers centres d'intérêt. L'explication linéaire, qui consiste à tout étudier pas à pas, de réplique en réplique, comme le font de nombreux commentateurs. Mais aussi l'approche méthodique, qui « balaye » le texte pour en analyser chaque aspect dominant : c'est cette dernière que nous choisirons ici, en nous limitant à deux axes de lecture, pour ne pas multiplier les balayages.

Le *premier axe d'étude*, centré sur le mouvement de la scène et sa tension dramatique, analysera sa réussite théâtrale (sa progression, ses effets sur le public), tout en nous permettant de jeter un regard d'ensemble sur l'épisode (le fameux « plan du texte » qui éclaire chacune des parties qui le constituent).

Le *second axe de lecture*, centré sur les personnages, analysera leur évolution et la façon dont se dresse à nos yeux leur stature de protagonistes inoubliables.

■ LE MOUVEMENT DRAMATIQUE

• L'enjeu

Un athée rencontre un homme de foi. Personnage au cœur sec, le grand seigneur trouve sur son chemin un pauvre qui mendie. Don Juan va-t-il soumettre cette homme à ses vues ? Le Mal va-t-il l'emporter sur le Bien ? Tel est le ressort de cette confrontation, le « match » auquel va participer le spectateur dans un « suspense » croissant.

• Les trois phases de l'action

Au départ, un échange relativement calme. À la demande de renseignement de Sganarelle répond la demande d'aumône du Pauvre, suivie de la riposte de Don Juan (« *Ton avis est intéressé* ») et des répliques qui forment si l'on veut les premières escarmouches. On notera que c'est la demande du Pauvre qui « provoque » en quelque sorte l'incroyant Don Juan. Une pause semble intervenir après l'explication de Sganarelle (« *Vous ne connaissez pas Monsieur, bon homme* »).

Une seconde phase commence avec les questions plus précises de Don Juan. Celui-ci ne fait pas que s'enquérir des conditions de vie du Pauvre : il veut le convaincre de l'ingratitude du Ciel, par des arguments chargés d'ironie ; il veut lui faire entendre raison contre Dieu, bref, il veut déjà le soumettre. Le déséquilibre entre l'aisance verbale du grand seigneur et l'embarras du mendiant fait croître la tension. Se peut-il que le « Méchant » l'emporte sur le « Bon » ?

La troisième phase est celle de la tentation proprement dite. Voyant ses arguments théoriques hors de portée du Pauvre, Don Juan a l'idée subite de

le réduire par un argument sensible : l'or. Du point de vue dramaturgique (et non pas psychologique), cela transforme le personnage de Don Juan en incarnation du Tentateur, dans la scène **archétypique de la Tentation**. Le Pauvre devient la figure de la Victime ; et au-delà du Pauvre lui-même, c'est le Ciel — Dieu —, qui se trouve défié. Le croyant va-t-il succomber à la Tentation ? L'homme de foi va-t-il vendre son âme au diable ? L'intensité dramatique est à son comble ; le temps semble un moment suspendu. Puis on assiste à un bref dénouement de la situation, avant de passer à la scène suivante.

• L'effet sur le public

Au fil de ces trois phases, le public éprouve une émotion de plus en plus violente.

Les premiers échanges, à vrai dire, ne suscitent d'abord en lui qu'un intérêt cognitif : on rencontre un personnage nouveau (un pauvre, un mendiant, un ermite : on ne sait) ; on attend vaguement de savoir qui il est, ce qui va se passer, comment va réagir Don Juan. C'est l'intérêt habituel de tout public qui assiste à des aventures.

À partir de la demande du Pauvre, qui se présente comme homme de prière, tout s'enclenche. Les réparties de Don Juan sont sèches et brillantes : en même temps qu'il nous choque, il nous fascine. L'attitude du Pauvre, démuní de biens et de brio, suscite notre pitié : on prend parti pour lui, on souffre d'assister à un combat inégal. On peut ici distinguer **trois formes d'intérêt** du public pour ce « duel » :

- L'intérêt traditionnel pour l'issue du combat : qui aura le « dernier mot » ?
- l'intérêt « esthétique » pour les passes d'armes auxquelles se livre Don Juan : son aisance dans l'ironie, son brio satanique ;
- l'intérêt affectif pour la « personne » du Pauvre, la compassion pour l'homme qui souffre et l'admiration simultanée pour l'homme de bien qu'il représente.

Au cours de la troisième phase, la Tentation, ces trois intérêts culminent. Précisons l'importance que revêt, pour le public de l'époque, ce que Don Juan veut obtenir du Pauvre en échange du louis d'or : « *jurer* », ce n'est pas simplement douter de Dieu ou prononcer des mots injurieux qui n'engageraient pas son âme. Jurer, c'est ici renier Dieu au plus profond de soi : la parole équivaut à un acte, elle est *performative* (cf. Clef n° 31).

Dans la perspective chrétienne, on ne peut choisir Dieu et l'argent. Le « marché » que propose Don Juan est parfaitement anti-chrétien : il s'agirait pour le Pauvre de troquer le spirituel contre le matériel, de vendre son âme pour de l'or. À ses yeux comme à ceux du public, c'est donc sa vie éternelle qui est l'enjeu de cette Tentation. Cette scène reproduit en quelque sorte le

schéma primitif de la Tentation d'Adam, au jardin d'Éden : le « péché » commis par le Pauvre s'apparenterait au « Péché originel » commis par Adam. Pour un public majoritairement croyant, cette Tentation (qui renvoie aussi à l'épisode évangélique des tentations du Christ) a un effet considérable : elle est proprement *insoutenable*, quelle qu'en soit l'issue. Et c'est pourquoi Molière dut la supprimer dès la seconde représentation ! Certes, le Pauvre résiste ; mais, durant ces terribles répliques, après tout, on a le sentiment qu'il pourrait très bien succomber... et c'est insupportable pour l'époque.

• La mise en scène

Molière joue avec les nerfs du spectateur. Par deux fois, au moment où celui-ci risque d'être « choqué » par l'attitude d'un Don Juan qui met le Pauvre à la torture, il fait intervenir Sganarelle pour détendre l'atmosphère. C'est d'abord l'explication destinée à « rassurer » le Pauvre : « *Vous ne connaissez pas Monsieur, bon homme* ». Puis c'est l'intervention « *Va, va, jure un peu* », qui tente de dédramatiser la tentation, au risque de faire sourire de la gravité du blasphème : car on jure, ou on ne jure pas, mais il est impensable de jurer « un peu » ! Sans doute y a-t-il, derrière ces répliques, un Molière soucieux de rappeler à son public que tout ceci n'est qu'une comédie, un grand jeu, et qu'il ne faut pas s'offusquer de ce genre de plaisanterie...

Il n'empêche : en dépit des interventions de Sganarelle, qui font effet de pauses provisoires, Molière s'ingénie à faire durer le plaisir — la torture — par la mise en scène qu'impliquent les paroles de Don Juan. Dans l'examen d'un dialogue dramatique en effet, *l'explication de texte* doit souvent devenir *une explication de gestes*. Ici, l'attention du spectateur est focalisée sur le louis d'or que tend Don Juan, sur le va-et-vient de sa main qui ne cesse d'offrir et retenir le louis, sous les yeux du Pauvre ébloui qui, symétriquement, avance la main sans oser « jurer » pour prendre la pièce. Voici un découpage possible du jeu de scène qui ressort de ce texte :

Don Juan offre la pièce

- « Je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure¹ ,
- « En voici un que je te donne,
- « Tiens :
- « Prends, le voilà ; prends, te dis-je ;

Don Juan retire la pièce

- pourvu que tu veuilles jurer. » [...]
- si tu jures. »
- il faut jurer. » [...]
- mais jure donc. »

1. À l'époque, « *tout à l'heure* » signifiait : « tout de suite ».

• Le dénouement

Le refus final du Pauvre soulage le public, dont l'angoisse se mue en admiration. On verra ce que signifie par ailleurs le don de la pièce aux yeux de Don Juan ; pour l'instant, il nous suffit de constater — du point de vue de l'émotion théâtrale — que ce don produit un effet global de soulagement (pour le public qui a compati, pour le Pauvre qui pourra manger). On peut remarquer à ce sujet que ce n'est pas un hasard si Molière enchaîne immédiatement sur une scène d'action : le public a besoin d'air et de mouvement, après les émotions intenses qu'il vient de « vivre ».

■ LES PERSONNAGES

L'efficacité dramatique de cette scène tient naturellement à la densité des personnages, à la cohérence de leurs propos, si limités soient-ils. Voyons comment se dessinent au fil du texte leurs caractères.

• Sganarelle

Le valet de Don Juan ne s'exprime vraiment que deux fois (sa première réplique est uniquement fonctionnelle). Ses interventions s'expliquent par sa relation avec le Pauvre, d'une part, et avec Don Juan d'autre part.

Spectateur du dialogue entre son maître et ce « pauvre homme » qui ne sait pas à qui il a à faire, Sganarelle est sans doute le premier à éprouver un mouvement de pitié (en quoi il est un peu le relais, le « porte-parole » du public). Cette pitié peut avoir pour racine une certaine solidarité sociale (par rapport au grand Seigneur, le valet et le mendiant sont l'un et l'autre du peuple) ; mais il ne faut rien exagérer, car Sganarelle a un certain rang : aux yeux des paysans, ceux qui servent Don Juan ont eux-mêmes droit au titre de « Monsieur » (voir l'Acte II, Scène 1).

Il faut dire aussi que Sganarelle, croyant et même superstitieux, ne goûte guère la scène de la Tentation, qu'il doit trouver insupportable, tout comme le public. On comprend qu'il veuille la faire cesser.

Mais il y a une autre explication, sensible à ceux qui connaissent l'intégralité de la pièce : c'est que Sganarelle est à plusieurs reprises à la fois complice *et rival* de Don Juan. Dans la discussion de la scène précédente, qui portait sur l'existence de Dieu et du Ciel, il a eu le dessous. Il prend donc sa revanche, en essayant de faire comprendre au Pauvre que tout cela n'est pas très sérieux. Il déjoue le jeu de son maître en le banalisant : allez, jure un peu, tu auras la pièce, mon maître n'est qu'un frivole, il sera content, et puis voilà ! Ce n'est qu'un jeu...

• Don Juan

Don Juan veut toujours « séduire », au sens étymologique du mot, c'est-à-dire « égarer ». En ce sens, sa conduite vis-à-vis du Pauvre n'est pas

fondamentalement différente de celle qu'il a vis-à-vis des femmes. Il a été défini comme « grand Seigneur méchant homme », il est sans humanité, il veut soumettre les autres à sa volonté de puissance, il se plaît à les torturer pour passer le temps. Cet échange va donc confirmer ce que l'on sait déjà de lui.

Cela dit, au fil de cette scène se révèle une certaine complexité de son personnage. Son portrait n'est pas aussi simplement diabolique qu'on pourrait le croire. Examinons le détail de ses répliques.

1. « *Je te suis bien obligé, mon ami, et je te rends grâce de tout mon cœur.* »

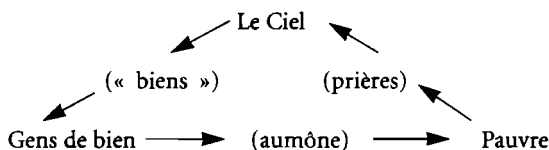
Politesse de grand Seigneur, hyperbolique et conventionnelle. On note qu'à l'inverse de Sganarelle, Don Juan tutoie d'emblée le Pauvre. Ce dernier, reconnaissant aussitôt le maître à son langage, le nomme « *Monsieur* »...

2. « *Ah ! Ah ! ton avis est intéressé, à ce que je vois.* »

Exclamation amusée plutôt qu'ironique. Mais tout à fait judicieuse : on a trop tendance à percevoir à priori Don Juan comme méprisant et sans cœur, alors qu'il a droit de trouver plaisant le fait que le dévouement du Pauvre ne soit pas sans arrière-pensée.

3. « *Eh ! prie-le qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres.* »

Durcissement du ton de Don Juan, que l'on sait incroyant. Celui-ci est irrité par le « boniment » du mendiant, qui veut flatter en lui l'être religieux qu'il n'est pas. Don Juan se sent en quelque sorte « provoqué » par le Ciel. Or, que lui promet le Pauvre ? « *Toute sorte de biens* ». La logique de Don Juan est alors imparable : que Dieu exauce donc *directement* ses fidèles ! Pourquoi se livrer à ce commerce triangulaire, que l'on pourrait figurer comme suit :



4. « *Quelle est ton occupation parmi ces arbres ? [...] Il ne se peut donc pas que tu ne sois bien à ton aise ?* »

Don Juan mène l'enquête ; il pose les questions, il a la parole parce qu'il a le pouvoir. Il maîtrise l'ironie (parmi *ces arbres*, il ne se peut *donc* pas), fait ressortir l'*illogisme* du Ciel qui ne récompense pas ses fidèles, en feignant de croire que le Pauvre devrait *logiquement* être à l'aise. On sent bien ici que Don Juan « a raison », mais aussi qu'il en abuse pour établir sa domination. D'où le malaise du public, qui se sent à la fois d'*intelligence avec Don Juan* (dominant) et de *cœur avec le Pauvre* (dominé).

5. « *Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.* »

L'ironie est ici à son comble : c'est celui qui dit « *tu te moques* » qui se moque, et fait semblant de croire aux bienfaits d'un Ciel dont il doute ! Don Juan écrase de son brio le pauvre homme qui, d'ailleurs, ne comprend pas bien cette ironie (il répond au premier degré). À noter qu'au-delà du Pauvre, Molière vise probablement les faux dévots qui avaient récemment fait interdire sa pièce *Tartuffe*. Ceux-ci cachaient en effet, sous le masque de la piété, leurs *bonnes affaires* matérielles : leurs prières étaient rentables ! Cette phrase cinglante — « *un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires* » —, à travers le personnage qui l'exprime pour son compte, est un clin d'œil ironique de l'auteur que les contemporains ont dû apprécier (cf. Clef n° 18 sur les quatre dimensions d'une réplique).

6. « *Tu es bien mal reconnu de tes soins [...] Je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.* »

Le Pauvre n'ayant pas bien compris l'argument intellectuel de Don Juan (Dieu paie bien mal son serviteur), celui-ci va lui servir un argument sensible : l'or. Il se présente comme sachant beaucoup mieux rétribuer les services qu'on lui rend. Mais naturellement, le Pauvre doit renier son premier maître (le mauvais payeur), et accomplir une tâche opposée : « *jurer* » au lieu de « *prier* » ! La proposition de Don Juan est d'abord logique, en termes de marché. C'est aussi une idée de Joueur qui aime à s'amuser. Mais du même coup, Don Juan se fait rival de Dieu. Il entre dans le rôle d'un Tentateur, un Satan disputant à Dieu son pouvoir sur les créatures.

7. « *À moins de cela, tu ne l'auras pas... [...] Prends, te dis-je ; mais jure donc.* »

Or, le Pauvre résiste. Dans ces dernières répliques, l'impatience de Don Juan augmente au fur et à mesure de cette résistance. Voici notre joueur pris à son propre jeu : Don Juan craint d'être battu... par un misérable mendiant (premier degré) ou par le Ciel (second degré). Et ceci, devant son valet. Sganarelle en effet, s'il n'est intervenu que deux fois dans le dialogue, est constamment présent. Aux yeux de son maître, qui parfois l'autorise à débattre, Sganarelle joue le rôle de témoin, de public, de miroir : Don Juan a besoin de lui pour se sentir en représentation, pour se jouer du monde, pour transgresser les règles morales. Et voici qu'en présence de son valet, le maître est sur le point d'échouer, de perdre la face : d'où sa colère.

8. « *Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité.* »

Don Juan donne la pièce ! Le Pauvre a dit non ; Don Juan a perdu. Pour paraître dominer la situation, il ne lui reste plus qu'à se montrer beau joueur. Ce n'est pas de la charité, c'est seulement le moyen de reprendre

l'avantage de celui qui donne sur celui qui quémante : car ce « don » ne coûte rien à un riche seigneur. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que Don Juan, dès le début, ait envisagé de céder la pièce : il voulait simplement jouer avec le désir du Pauvre, cela lui suffit.

Mais au second degré, celui du défi qu'il a lancé au Ciel, Don Juan ne veut pas non plus avoir l'air de plier devant Dieu. C'est ce qui explique la seconde partie de sa réplique : la formule « *pour l'amour de l'humanité* », qui s'oppose littéralement à la formule consacrée « *pour l'amour de Dieu* » (justification classique de la charité chrétienne). Que l'on interprète ici le mot humanité comme « qualité d'être humain » (qui appelle la compassion) ou comme « ensemble du genre humain » (sens peu probable à l'époque), il va de soi que Don Juan cherche beaucoup moins à justifier son acte qu'à récuser toute allégeance à l'idée d'un Dieu. Après tout, Don Juan offre au Pauvre ce que le Ciel lui refuse ! (à moins que Don Juan soit lui-même manœuvré...).

• Le Pauvre

On est tenté de l'idéaliser d'emblée, en raison de sa condition misérable. Ce personnage est pourtant, au départ, beaucoup moins « saint » qu'il n'en a l'air. Il quémante ; il fait son métier de mendiant, ni plus ni moins ; il propose même ses prières sous la forme d'un marchandage qui justifie en partie la réaction de Don Juan. Si l'on en juge par ses premières répliques, son boniment n'est-il pas à la fois ambigu et stéréotypé ?

Premier énoncé : « *Je suis un pauvre homme, Monsieur* » (appel à la pitié), « *retiré tout seul dans ce bois depuis dix ans* » (recherche d'estime), « *je ne manquerai pas de prier le Ciel* » (mise en avant d'une activité sainte et désintéressée), « *qu'il vous donne toute sorte de biens* ». « Toute sorte » ? C'est-à-dire des biens matériels autant que spirituels. Il s'agit donc d'un échange, d'un donnant/donnant : votre aumône ne sera pas seulement un don, ce sera un *investissement* qui peut vous rapporter gros (cf. notre schéma triangulaire, ci-dessus).

Deuxième énoncé (ambigu) : « *Prier le Ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui me donnent quelque chose* ». Le mendiant réitère ici le marché que nous venons de mettre en relief. Or, sa formule, maladroite ou trop adroite, est révélatrice : il prie pour ceux qui lui donnent quelque chose, *et pour ceux-là exclusivement*. Ce serait déjà différent s'il nuançait sa formulation par une prudente virgule, comme suit : « *des gens de bien, qui me donnent* ». En réalité, notre ermite ne prie pas pour ceux qui ne donnent pas. Nous sommes bien en plein marchandage ! Et c'est parce que le Pauvre « vend » sa prière que Don Juan voudra « acheter » son blasphème...

Dans les répliques qui suivent (« *je suis dans la plus grande nécessité du monde [...] je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents* »), cet

homme qui est pauvre en paroles comme en argent, abandonne son boniment tout prêt. Il dit simplement ce qu'il est : un mendiant qui a faim (il ne faut pas oublier qu'on peut réellement mourir de faim à l'époque). Il gagne alors en authenticité. Il *devient* un personnage qui attire la sympathie du public, à l'inverse de Don Juan qui abuse de son ironie condescendante.

Vient la tentation proprement dite. Ne croyons pas que le Pauvre repousse l'or promptement, avec dédain, comme un saint qui depuis longtemps a pris le parti de Dieu. Il importe au contraire de noter que le Pauvre est *terriblement tenté*. Il a faim, il a envie de ce louis d'or, une somme considérable pour lui. Il avance la main, il tente presque de happer la pièce... sans cependant oser jurer. Mais il *vacille* ! Il aurait toutes les raisons, vu son état, de succomber à la Tentation, et c'est de sentir cela qui rend sa situation insoutenable aux yeux du public.

Cependant, le « péché » est inimaginable pour l'homme de foi qu'est le Pauvre, comme l'indique l'emploi du conditionnel : « *Voudriez-vous que je commisse un tel péché ?* » Il ne doute pas de Dieu, sa foi est aussi intense que sa faim, il est intérieurement déchiré entre ces deux postulats, et cela éclate dans la douleur de ses exclamations : « *Ah ! Monsieur [...] Monsieur...* » Son refus final est donc le fruit d'un combat mené contre lui-même, et c'est alors seulement qu'il *rejoint* la figure du saint. Il ne l'est pas au début ; il ne le devient que lorsqu'il prononce les mots : « *J'aime mieux mourir de faim* », ces paroles qui, dans la situation, équivalent à un acte.

■ CONCLUSION

Sur cette scène. Ce qui n'était qu'un jeu pour « le grand Seigneur méchant homme » se révèle une véritable épreuve pour la foi du Pauvre. Le génie de Molière est ici de nous offrir non pas un saint parfait, mais un homme vulnérable qui *devient* un homme de Dieu. Il suffit d'une dizaine de répliques à l'auteur pour donner vie, cohérence et complexité à la figure du Pauvre, qui a ébloui les commentateurs. Et ceci, au cours d'un échange dramatiquement intense, comme l'a montré l'étude de sa puissance scénique.

Sur la pièce. Alors que la scène du Pauvre semblait pouvoir être détachée de l'œuvre, on comprend après l'avoir étudiée qu'elle entre profondément dans sa logique, ce qui confirme nos remarques sur l'intertextualité à l'intérieur d'un même ouvrage (cf. pp. 37-46). D'une part, les personnages s'y révèlent. D'autre part, dans la chaîne des aventures du héros mythique Don Juan, cette scène est un maillon essentiel : pour la première fois, celui-ci échoue dans une tentative de « séduction », et c'est une sorte d'avertissement du Ciel, dont il ne tiendra d'ailleurs pas compte. Le Pauvre l'ignore, comme il ignore que la « Statue du Commandeur » viendra peu après

adresser un second avertissement à Don Juan, qui persévère dans un mauvais chemin. Ainsi, la connaissance de l'œuvre donne toute sa portée à cette scène, comme l'étude de cette scène permet de montrer son apport à la symbolique de l'œuvre. Et c'est ce lien très fort, très « nécessaire », entre le tout et la partie qui fait souvent la puissance des pièces classiques.

Clef n° 18.

Quatre dimensions d'une réplique

Quand un dialogue ne semble pas manifester d'effets de style particuliers, le risque est grand pour le commentateur de tomber dans la paraphrase, en se contentant de répéter ce que disent les personnages. Le lecteur qui se trouve par exemple face à la question de Don Juan au Pauvre : « *Quelle est ton occupation parmi ces arbres ?* », ne sachant comment la saisir, va « délayer » la réplique en disant : « Eh bien, voilà : Don Juan a tout à coup l'idée de demander au Pauvre ce qu'il fait dans cette forêt. » Comment échapper à ce type de paraphrase ?

En s'interrogeant sur les causes et les effets de chaque réplique. Par exemple : pourquoi est-ce à ce moment que Don Juan pose cette question ? Quel est son effet sur le mendiant ? En quoi le public sera-t-il intéressé ? Les réponses viendront alors facilement : Don Juan, incrédule, s'étonne qu'un homme puisse s'isoler à l'écart pour passer son temps à prier ; sa question est déjà une forme de domination sur le Pauvre (il le tutoie, il manifeste sa distance en disant « ces arbres », il l'oblige à répondre) ; le public est à la fois intrigué (le spectateur, en attente, fait toujours sienne la question qu'un personnage pose à un autre) et déjà gêné (par la condescendance du grand Seigneur).

En détaillant cet exemple, nous venons d'indiquer déjà les trois premières dimensions que toute réplique a plus ou moins au cours d'un dialogue :

1. Qu'est-ce que la réplique me dit *sur le personnage qui l'énonce* ? Que m'apprend-elle de ses mobiles, de son caractère, etc. ?
2. Qu'est-ce que la réplique me dit *sur le personnage à qui elle s'adresse* ? Que veut-elle obtenir de lui ? Quelle image lui donne-t-elle de lui-même ? Dans quelle fonction l'enferme-t-elle ?
3. Qu'est-ce que la réplique me dit *sur les réactions éventuelles du public*, sur les émotions qu'elle va vraisemblablement susciter ? Quel est son effet dramatique, par delà son sens psychologique ?

Nous avons pu voir ces trois aspects jouer dans cette autre phrase de Don Juan : « *Tu te moques : un homme qui prie le ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.* » Mais nous en avons trouvé un quatrième, en remarquant qu'à travers la personne de Don Juan, Molière adresse ici une critique acerbe aux dévots hypocrites qui font leurs petites affaires et accusent autrui d'impiété. Cela devait sauter aux yeux du public de l'époque, qui s'en amusait d'autant plus que Molière était présent sur scène (dans le rôle de Sganarelle !).

Cette quatrième dimension n'est évidemment pas toujours présente. Les auteurs ne la négligent cependant pas, qu'elle prenne la forme de « mots d'auteurs » qu'on peut

détacher de la pièce, ou de traits satiriques très intentionnels (cf. Beaumarchais faisant dire à Figaro : « *Un Grand fait assez de bien quand il ne fait pas de mal.* »). Elle peut aussi apparaître à l'insu de l'auteur, en fonction de ce que recherche le commentateur qui sait tout de l'intertextualité, et cherchera dans telle ou telle réplique un aspect caractéristique de l'auteur ou de son univers théâtral. Pour ne pas passer à côté de cette dernière dimension, il faut donc se poser une quatrième question :

4. Qu'est-ce que la formule de tel ou tel personnage nous livre de la pensée de l'auteur, de ses intentions précises ou de son message global ?

Ainsi, lorsque dans *Huis clos* (cf. l'**Explication n° 14**), Inès déclare à Garcin : « *Tu n'es rien d'autre que ta vie* », ou d'autres répliques de ce type, il va de soi que celles-ci, au-delà des personnages, traduisent (au moins en partie) la philosophie de Sartre.

[Premiers sentiments]

(Cette scène est extraite du Jeu de l'amour et du hasard (Marivaux). Orgon aimerait marier sa fille Silvia à Dorante, fils d'un de ses amis. Il désire donc que les deux jeunes gens se rencontrent. Or, Silvia a l'idée de se déguiser en servante pour mieux observer son prétendant : elle sera donc « Lisette ». Mais voici que Dorante a la même idée : il se déguise en valet, il s'appellera « Bourguignon », échangeant lui aussi son rôle avec son serviteur. Aucun des deux prétendants ne sait que l'autre l'a imité ! Orgon, lui, sait tout, ainsi que Mario, et bien entendu les spectateurs. Voici donc la Sc. 6 du Premier Acte, qui met en présence pour la première fois Dorante en valet et Silvia en servante. Orgon et Mario vont alors s'amuser à pousser les deux jeunes gens l'un vers l'autre, sachant qu'ils vont se prendre mutuellement pour des domestiques...)

ACTE I, Scène 6. Dorante (en valet) ; Monsieur Orgon,
Silvia (en servante), Mario.

DORANTE : Je cherche monsieur Orgon ; n'est-ce pas à lui que j'ai l'honneur de faire la révérence ?

MONSIEUR ORGON : Oui, mon ami, c'est à lui-même.

DORANTE : Monsieur, vous avez sans doute reçu de nos nouvelles ; j'appartiens à monsieur Dorante qui me suit, et qui m'envoie toujours devant, vous assurer de ses respects, en attendant qu'il vous en assure lui-même.

MONSIEUR ORGON : Tu fais ta commission de fort bonne grâce. Lisette, que dis-tu de ce garçon-là ?

SILVIA : Moi, Monsieur, je dis qu'il est le bienvenu et qu'il promet.

DORANTE : Vous avez bien de la bonté ; je fais du mieux qu'il m'est possible.

MARIO : Il n'est pas mal tourné¹, au moins ; ton cœur n'a qu'à bien se tenir, Lisette.

SILVIA : Mon cœur ! c'est bien des affaires².

DORANTE : Ne vous fâchez point, Mademoiselle ; ce que dit Monsieur ne m'en fait point accroire³.

SILVIA : Cette modestie-là me plaît ; continuez de même.

MARIO : Fort bien ! Mais il me semble que ce nom de Mademoiselle qu'il te donne est bien sérieux. Entre gens comme vous, le style des compliments ne doit pas être si grave ; vous seriez toujours sur le qui-vive ; allons, traitez-vous plus commodément. Tu as nom Lisette ; et toi, mon garçon, comment t'appelles-tu ?

DORANTE : Bourguignon, Monsieur, pour vous servir.

1. *Il n'est pas mal tourné* : il est bien fait, il a bonne allure.

2. *C'est bien des affaires* : en voilà des histoires !

3. *Ne m'en fait point accroire* : ne me conduit pas à me faire des idées (à m'attribuer un mérite que je n'ai pas).

SILVIA : Eh bien, Bourguignon, soit !

DORANTE : Va donc pour Lisette ; je n'en serai pas moins votre serviteur.

MARIO : Votre serviteur ! ce n'est point encore là votre jargon ; c'est *ton serviteur* qu'il faut dire.

MONSIEUR ORGON : Ah ! ah ! ah ! ah !

SILVIA, *bas à Mario* : Vous me jouez, mon frère.

DORANTE : À l'égard du tutoiement, j'attends les ordres de Lisette.

SILVIA : Voilà la glace rompue ! Fais comme tu voudras, Bourguignon, puisque cela divertit ces messieurs.

DORANTE : Je t'en remercie, Lisette, et je réponds sur-le-champ à l'honneur que tu me fais.

MONSIEUR ORGON : Courage, mes enfants ; si vous commencez à vous aimer, vous voilà débarrassés des cérémonies.

MARIO : Oh ! doucement ; s'aimer, c'est une autre affaire ; vous ne savez peut-être pas que j'en veux au cœur de Lisette, moi qui vous parle. Il est vrai qu'il m'est cruel¹ ; mais je ne veux pas que Bourguignon aille sur mes brisées².

SILVIA : Oui ! le prenez-vous sur ce ton-là ? Et moi, je veux que Bourguignon m'aime.

DORANTE : Tu te fais tort de dire *je veux*, belle Lisette ; tu n'as pas besoin d'ordonner pour être servie.

MARIO : Mons³ Bourguignon, vous avez pillé cette galanterie-là quelque part.

DORANTE : Vous avez raison, Monsieur ; c'est dans ses yeux que je l'ai prise.

MARIO : Tais-toi, c'est encore pis ; je te défends d'avoir tant d'esprit.

SILVIA : Il ne l'a pas à vos dépens ; et, s'il en trouve dans mes yeux, il n'a qu'à prendre.

MONSIEUR ORGON : Mon fils, vous perdrez votre procès ; retirons-nous. Dorante va venir, allons le dire à ma fille ; et vous, Lisette, montrez à ce garçon l'appartement de son maître. Adieu, Bourguignon.

DORANTE : Monsieur, vous me faites trop d'honneur.

Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Acte I, Sc. 6 (1730)

■ JEU ET ENJEUX, CENTRES D'INTÉRÊT

La situation de cette scène a été précisée dans les quelques lignes qui la précèdent. Il importe de rappeler que les spectateurs sont au courant du double quiproquo dans lequel se sont placés Dorante et Silvia, conduits à se prendre respectivement pour Lisette et Bourguignon, et sans doute intérieurement fâchés de se sentir chacun une certaine attirance pour l'autre

1. *En vouloir à un cœur* : désirer s'en faire aimer. *Il m'est cruel* : il ne répond pas à mon amour.
2. *Aille sur mes brisées* : chasse sur mon terrain (on dirait aujourd'hui : marche sur mes plates-bandes).
3. *Mons* : terme péjoratif pour « Monsieur ».

— qu'ils croient d'un rang inférieur ! Le public va donc assister avec gourmandise à une sorte de théâtre dans le théâtre, à l'image de Mario qui a déclaré dans une scène précédente : *« C'est une aventure qui ne saurait manquer de nous divertir. Je veux me trouver au début et les agacer tous deux. »* (I, 4).

Deux centres d'intérêt se dessinent :

- *l'intérêt psychologique* : comment l'amour naît-il chez les jeunes gens, comment vont-ils se débattre dans les contradictions issues de leur naïve machination — et attisées par Mario ?
- *l'intérêt proprement théâtral* : comment le spectateur est-il amené à se prendre au jeu, à en percevoir les degrés, à s'en amuser pleinement, au risque de prendre distance à l'égard de ses propres préjugés ?

Ces deux aspects sont étroitement liés. Il serait artificiel d'en faire deux axes de lecture autonomes, ce qui obligerait à de nombreuses redites. Notre choix sera donc, en menant l'étude au fil du texte, de nous centrer surtout sur l'intérêt théâtral et le plaisir du public, en ne disant que l'essentiel sur les sentiments des jeunes gens.

■ ÉTUDE SUIVIE DE LA SCÈNE

• La convention de départ

Insistons d'abord sur le rôle du public : il joue à croire à la donnée majeure de la pièce, c'est-à-dire au double stratagème des « *enfants* ». Dans la réalité, il ne serait guère vraisemblable que deux jeunes gens de bonne famille, se déguisant en valets, ne se reconnaissent pas très vite : les préjugés sociaux sont une seconde nature, et le langage suffit souvent à trahir la condition sociale. Mario n'hésite justement pas à porter l'accent sur cet aspect, au risque de dévoiler la machination. Mais le public consent au jeu, il est le premier à accepter la convention, l'artifice théâtral, pour s'amuser du spectacle. Si le public ne jouait pas à croire, il n'y aurait pas de pièce. Ce qui est vrai pour toute forme de théâtre l'est, plus particulièrement, pour une comédie qui se joue de la réalité sociale, l'espace d'une soirée. Jouer à croire, cela veut dire que par moments, on y croit, et qu'à d'autres, on prend distance. Identification et distance vont donc alterner pour le plus grand plaisir du spectateur.

La progression dramatique

Trois phases se succèdent dans cette courte scène. Au cours des premiers échanges, Orgon et Mario forcent le « cœur » de Silvia à se prononcer immédiatement sur le « valet » Dorante, selon la convention classique qui veut que les domestiques s'aiment parallèlement à leurs maîtres.

Dans la dizaine de répliques suivantes, Mario devient le maître du dialogue : il oblige les deux jeunes gens à parler le langage qui convient à leur rang supposé, les amenant malgré eux à se tutoyer.

Puis, désireux de pousser les choses plus loin encore, Mario feint d'aimer « Lisette » sans être payé de retour : cela renforce la complicité entre Dorante et Silvia, obligeant celle-ci à en dire plus qu'elle ne voudrait.

Au cours de ces trois étapes qui s'enchaînent, Orgon et Mario jouent en quelque sorte le rôle de metteurs en scène : ils tirent les ficelles du stratagème, ils organisent ce « théâtre dans le théâtre » qui fait à la fois leur plaisir et celui du public, un public trop heureux de jeter comme eux sur les jeunes gens un regard à la fois paternel et ironique.

Première étape, premiers sentiments

Parlons de Dorante d'abord. Dès les premières répliques, il présente bien, *trop* bien. Qu'il est poli, et bien au-dessus de son rang, ce valet qui dit avoir « *l'honneur de faire la révérence* » ! Orgon le souligne (en s'en amusant) : « *Tu fais ta commission de fort bonne grâce.* » Auprès de Silvia, il marque un point ; auprès du public, il ne manque pas d'*intriguer* : va-t-il trahir sa condition par son langage ? Peut-il vraiment faire le valet, au risque de déplaire à Silvia (il est vrai que Silvia n'est ici que « *Lisette* ») ?

Et Silvia ? C'est à son tour d'être au centre de notre attention, Orgon l'attaquant tout de suite par « la » question : « *Que dis-tu de ce garçon-là ?* » C'est exactement la question que se pose le public, bien sûr, comme si l'intérêt essentiel des maîtres était de savoir comment se plaisent ou se déplaisent mutuellement les valets (nous sommes en pleine convention théâtrale)... Comment donc « *Lisette* »-Silvia va-t-elle réagir ? Va-t-elle entrer dans son rôle, et supporter l'ironie de son père qui la touche là où elle est sensible (c'est-à-dire sur l'attitude qu'elle doit avoir à l'égard d'un valet dont elle partage la condition) ?

Les deux répliques suivantes amusent nécessairement le spectateur par leur double portée :

- Silvia : *Moi, Monsieur, je dis qu'il est le bienvenu, et qu'il promet.*
- Dorante : *Vous avez bien de la bonté ; je fais du mieux qu'il m'est possible.*

Silvia se sent obligée d'être polie, et même complaisante ; mais elle ignore à qui elle a à faire en disant que Dorante « *promet* » ! Et quand Dorante nous dit qu'il fait « *de son mieux* », nous nous amusons car c'est difficile pour lui de « faire le valet » en oubliant totalement son origine.

À peine cet échange a-t-il mis les deux personnages en relation, dans leur position de trompeurs/trompés (chacun joue la comédie en ignorant que l'autre la lui joue), que Mario pousse plus avant leur confrontation. Il met sa sœur sur le gril en lui présentant Dorante comme désirable ; il traite celui-ci

en objet, en parlant de lui à la troisième personne (« *ce garçon-là* »). Silvia ne peut que se vexer d'être jetée par son frère dans les bras d'un valet. Orgon et les spectateurs sourient aux dépens de ces jeunes gens qui ont voulu changer de « condition » : les y voilà enfermés.

C'est alors que se produit le premier échange direct entre Silvia et Dorante, rapprochés qu'ils sont par le traitement moqueur des deux autres. « *Ne vous fâchez pas, Mademoiselle [...] – Cette modestie-là me plaît* ». Cela les aide à se révéler sensibles l'un à l'autre. Certes, nous l'attendions : le public a envie que ces tourtereaux s'aiment en même temps qu'il s'amuse d'eux. Mais ce qu'il faut signaler, c'est que chacun aime en l'autre *ce qui justement échappe à la condition de valet*. Dorante vouvoie, se montre discret, dit poliment « *Mademoiselle* » ; Silvia aime cette « *modestie* », cela lui « *plaît* ». Nous nous plaisons donc à voir leur nature (c'est-à-dire en réalité leur éducation) l'emporter sur leurs déguisements, sans qu'ils sachent pourquoi, et en quelque sorte malgré eux. Le jeu de l'amour... ne se fait pas au hasard !

Deuxième étape : une leçon de langage populaire

Mario force alors la comédie. Il s'agit d'accélérer le rapprochement entre les deux personnages, pour rire de la contradiction entre la logique de leur déguisement et le sentiment qui naît entre eux.

En cinq lignes donc, il leur fait la leçon ! Il remet nos valets « à leur place », en leur enjoignant de se traiter avec familiarité. Le public, qui sait tout, est parfaitement en phase avec Mario. Le jeu de Mario est proprement théâtral, puisqu'il s'adresse à Dorante et Silvia comme à des acteurs jouant mal leur rôle, chacun craignant de voir son stratagème révélé. Le public jouit d'un véritable sentiment de supériorité, à la suite de Mario, sur ces deux apprentis acteurs qui ignorent qu'on sait tout d'eux, et qui croient « jouer » sans savoir qu'ils sont eux-mêmes joués...

À un second degré, le public savoure sans doute le jeu sur les préjugés sociaux (qu'il partage par ailleurs) : « *Entre gens comme vous* », dit Mario, avec une sorte de « mépris de classe » qui ne saurait supporter que des serviteurs manifestent de la distinction, mais en grossissant ce mépris pour en rire. À travers lui, Marivaux ironise sur les conformismes sociaux (langage, vêtements, comportement) dont Dorante et Lisette ne sont qu'à demi « libérés ». Comme valets, ils n'ont donc droit qu'à un « jargon » (terme péjoratif) dont Mario va se faire le professeur !

Pour commencer, Dorante, dit « Bourguignon » (c'est une origine, ce n'est même pas un nom !), a eu le tort d'employer une formule de politesse consacrée : « *Je n'en serai pas moins votre serviteur* ». Le public (avec Mario, et Orgon) sourit de voir ce terme adressé par un homme qu'ils savent être un homme « de qualité » à une jeune « soubrette ». Marivaux joue en outre

sur le sens premier du mot « serviteur », sens usé dans la formule de politesse, mais qui retrouve ici sa signification concrète dans la bouche d'un « domestique » ! Mario s'exclame : « c'est *ton serviteur* qu'il faut dire », et Orgon rit franchement.

Au tour de Silvia d'être humiliée : être tutoyée par un valet, chose normale pour une servante, ne l'est plus du tout pour la jeune fille de bonne famille qu'elle demeure. Et c'est son frère Mario, qui connaît bien les « convenances », qui la soumet ainsi à la familiarité de « Bourguignon » ! Elle brise alors la convention, *mais tout bas*, en déclarant : « *Vous me jouez, mon frère* » (= Vous vous moquez vraiment de moi !). C'est là un *aparté*, supposé n'être pas entendu par les autres personnages, mais qui renseigne directement le public (si la chose était nécessaire) sur les sentiments de Silvia. Que le public partage ou non l'embarras de l'héroïne, il demeure intrigué : jusqu'où cette « comédie » va-t-elle aller ?

C'est alors l'attitude digne de Dorante qui va aider Silvia à accepter le tutoiement : « *J'attends les ordres de Lisette* », dit-il. Elle consent à être tutoyée par ce valet... dans la mesure où il le lui a demandé avec une courtoisie de maître ! Certes, elle manifeste une réserve : « *puisque cela divertit ces messieurs* ». Mais en définitive, se trouver *avec* Bourguignon l'objet de la risée des autres la rapproche de lui. Notons la double portée de la formule « *cela divertit ces messieurs* » : il s'agit, au-delà d'Orgon et de Mario, de toute la salle qui s'amuse.

C'est l'occasion de souligner à quel point ce « jeu de l'amour et du hasard » est un continuel jeu de mots. Le plaisir du spectateur participe directement de ces jeux de langage. Rapidité des reparties, brièveté et brio des formules, effets d'écho de l'une à l'autre : « *ce garçon-là* », *cette modestie-là* », « *ce ton-là* », « *cette galanterie-là* ». Les répliques, indissociables des sentiments qu'elles traduisent, rebondissent comme des balles de mot en mot : « *Que dis-tu de ce garçon [...] Je dis que* » ; « *ton cœur n'a qu'à bien se tenir* » / *Mon cœur, c'est bien des affaires* » ; « *Mademoiselle / ce nom de Mademoiselle* ». Et plus loin : « *Je ne veux pas que Bourguignon / Et moi, je veux que Bourguignon* » ; « *C'est dans les yeux que je l'ai prise / s'il en trouve dans mes yeux, il n'a qu'à prendre* », etc. Ce langage ne se réduit évidemment pas à ses seules symétries verbales comme on a pu le reprocher à Marivaux en inventant le terme de « marivaudage » : ces rebondissements de mots renvoient sans cesse aux *pensées et arrière-pensées* des personnages, pour le plaisir le plus délicat du public.

Voilà donc nouée, par tutoiement interposé, la relation de sympathie entre « Lisette » (*Fais comme tu voudras, Bourguignon*) et « Bourguignon » (*Je t'en remercie, Lisette*). Mais voici que Dorante, en remerciant Lisette, ne peut s'empêcher de parler d'« *honneur* ». Il ne le ferait pas si, jouant simplement au valet, il ne commençait pas à être singulièrement attiré par la

jeune fille. Sa « nature » sociale reprend le dessus, avec ce langage *codé* de son milieu. Et le public le perçoit d'autant mieux qu'à ce moment Orgon « enfonce le clou » et souligne tout haut ce qui est en train de se passer : « *Courage, mes enfants ; si vous commencez à vous aimer, vous voilà débarrassés des cérémonies.* »

Ambiguïté de ce « *si vous commencez* » ! Orgon s'amuse et nous amuse aux dépens de ceux qu'il nomme « *mes enfants* ». Ceux-ci sont doublement « coincés » : au niveau de leur amour (Orgon feint d'exagérer — mais les deux « domestiques » peuvent-ils protester devant leur maître ?) et au niveau de leurs (fausses) conditions. Aucun ne peut dire : « Pouce, je ne joue plus ! » (ce serait avouer leur simulation et compromettre leur sentiment naissant). Les voilà prisonniers du piège qu'est ce « jeu de l'amour et du hasard » : je suis en train de m'éprendre d'une personne de condition inférieure, sans pouvoir révéler que je suis une personne de qualité déguisée en domestique !

Or, les sachant emportés dans cette mécanique, Mario va encore surenchérir.

Troisième étape. L'histoire se corse...

En feignant tout à coup d'aimer la soi-disant « Lisette », Mario surprend en effet tout le monde : son père Orgon, sa sœur Silvia, et le public lui-même.

Sur Dorante, l'impression est double : d'une part, Mario montre qu'on peut suivre son exemple (un maître peut être amoureux d'une servante), mais d'autre part, en se posant comme rival, Mario peut aviver l'envie de rivaliser avec lui. Ce dernier réussit en même temps à interdire « Lisette » à Dorante (« *je ne veux pas que Bourguignon aille sur mes brisées* ») et à lui laisser le champ libre puisque le « cœur » de Lisette ne répond pas au sien.

Silvia, quant à elle, se voit mise en situation d'objet aimé, d'autant plus désirable qu'un autre désire cet objet. En face d'elle, Mario et Dorante se trouvent en position de *rivalité mimétique*. Or, l'être humain ne désire jamais tant une chose que lorsqu'il la sait intensément voulue par un autre.

Cette situation que Silvia n'avait pas prévue l'indispose, et la pousse à contredire son frère. Comment ? Eh bien, en réagissant dans le sens qu'il ne faudrait pas, puisqu'elle déclare : « *Et moi, je veux que Bourguignon m'aime* ». Conduite à dire ces mots, elle s'engage bien plus loin qu'elle ne l'imaginait. Elle ouvre la voie à la première « galanterie » de Dorante : « *Tu te fais tort de dire je veux, belle Lisette ; tu n'as pas besoin d'ordonner pour être servie.* » C'est déjà une déclaration d'amour ! C'est aussi du « bel esprit », précieux à souhait, par lequel une fois encore Dorante échappe à son déguisement de valet.

On peut souligner le triple plaisir qu'éprouve ici le public : plaisir d'esprit, plaisir de cœur, plaisir aussi de voir la « rivalité mimétique » (qui va gagner ?) prendre corps entre les deux jeunes hommes. La façon dont Dorante réagit est aussi liée à son amour-propre : l'intérêt pour Lisette, déclaré par Mario, l'oblige à avouer le sien, et dans des termes trahissant sa véritable condition ! La preuve en est donnée par Mario qui l'accuse aussitôt (en connaissance de cause) « *d'avoir pillé cette galanterie-là quelque part* ».

La suite confirme. Nouvelle galanterie précieuse de Dorante, nouvelle humeur de Mario qui interdit à ce valet « *d'avoir tant d'esprit* ». Le public continue 1/ d'apprécier le trait d'esprit ; 2/ de s'amuser de l'écart entre le déguisement de Dorante et son langage qui ne trompe pas ; 3/ de savourer la dextérité avec laquelle Mario mène le jeu ; 4/ de se plaire à voir Dorante embarqué dans des aveux qui ne peuvent que toucher Silvia ; 5/ et de voir simultanément Silvia y être sensible, s'énervant à l'encontre de son frère, et encourager Dorante en s'offrant presque à lui (« *s'il en trouve dans mes yeux, il n'a qu'à prendre* »). Voici nos deux domestiques pris dans l'engrenage.

Orgon clôt la scène, sentant que le divertissement a suffisamment progressé pour l'instant. Le public est accroché à la suite : comment vont réagir les deux jeunes gens une fois seuls ensemble ? Marivaux fait d'ailleurs le point sur la situation, dès le début de la scène suivante, en prêtant à Silvia et à Dorante deux apartés symétriques qui confirment l'intérêt qu'ils ont pris l'un pour l'autre :

Silvia : Ce garçon-là n'est pas sot, et je ne plains pas la soubrette qui l'aura [...]

Dorante : Cette fille m'étonne ! Il n'y a point de femme au monde à qui sa physionomie ne fit honneur [...]

■ CONCLUSION

La réussite de cette scène est éclatante, et il y en a bien d'autres de cette qualité dans l'œuvre. Le public ne s'ennuie jamais : entraîné par Mario, il se divertit aux dépens des « personnages » que sont obligés de jouer Silvia et Dorante, en même temps qu'il sympathise avec ce qu'ils « sont » en réalité. D'autre part, l'intrigue est parfaitement nouée, l'engrenage fonctionne, tous les éléments nous sont donnés et prendront tout leur sens (en particulier le faux amour de Mario, dont se servira Silvia à l'acte III pour rendre Dorante jaloux et malheureux).

Ce théâtre est un grand jeu !

Clef n° 19.

L'identification au théâtre

L'identification romanesque, on l'a vu, lie le lecteur au héros principal d'un épisode, grâce notamment au procédé de la focalisation interne.

Au théâtre, les spectateurs se « projettent » aussi sur les personnages qui les intéressent. Mais deux caractères propres au théâtre interviennent dans ce processus :

- d'une part, les personnages que nous avons devant les yeux se trouvent en position d'égalité, sur le même plan, face à nous ; nous ne les connaissons qu'à partir de leurs manifestations sur scène (paroles et gestes) – en dehors bien entendu de ce qu'ils disent les uns des autres ; notre regard reste pour ainsi dire en situation de « focalisation externe » ;
- d'autre part, nous ne sommes pas seuls face au(x) héros qui suscite(nt) notre adhésion à ce qu'ils vivent : chaque spectateur fait partie d'un public qui ressent et réagit en même temps que lui-même. Nous sommes ainsi conduits à jeter un regard social, et non pas intime, sur les personnages. Bref, structurellement, nous sommes conduits à ne nous identifier... qu'à distance !

Cela n'empêche pas le phénomène d'identification de jouer à plein, mais selon des modalités en effet différentes de celles du roman.

• D'une part, en effet, les conventions que sont l'*aparté* et le *monologue* vont permettre au public de pénétrer en quelque sorte dans le « for intérieur » des personnages, de se mettre à l'écoute de leurs arrière-pensées (un peu comme dans le cas de la focalisation interne). L'*aparté* crée une connivence soudaine entre le spectateur et le personnage qui se confie à lui, à l'insu des interlocuteurs avec lesquels il dialogue à haute voix. Le *monologue* intérieur permet au héros, seul en scène, d'emplir toute la salle qui l'écoute de la voix de son « moi », c'est-à-dire de ses états d'âme, de ses méditations, de ses analyses : nous sommes en lui, il est en nous. À quoi l'on peut ajouter les scènes de faux dialogue où le héros ou l'héroïne se livrent à des confidents ou à des amis qui se contentent de les entendre et de les comprendre. Le confident joue alors le rôle d'un personnage-relais : tout en faisant semblant de s'adresser à lui, c'est à nous, public, que se confient les personnages qui content leurs émois ou leur histoire.

• Par ailleurs, notamment dans les scènes de grande émotion tragique, le public communique *collectivement* à la douleur des protagonistes. C'est bien plus qu'une identification d'individu à individu : c'est un phénomène de projection de sentiments collectifs, sur des héros qui incarnent des **situations humaines majeures** (le drame du deuil, la terreur du Destin, la folie de la passion, etc.). Autant le comique accentue parfois la distance des spectateurs riant de personnages ridicules, autant le tragique suscite une adhésion parfois viscérale et beaucoup plus intense que l'identification romanesque.

• Enfin, dans la situation où des personnages s'affrontent sur scène sans qu'aucun d'eux soit favorisé par le dispositif scénique, il peut se produire dans notre intérêt pour eux une **double identification**. Par exemple, dans la scène où Don Juan se joue du Pauvre, nous l'avons vu, nous sommes à la fois fascinés par la virtuosité du grand

Seigneur et émus par la détresse du Pauvre : deux aspects de notre psychisme participent à ce combat entre le Bien et le Mal, entre la beauté du Diable et la sainteté du Croyant, et si l'on se trouve soulagé, *in fine*, de voir triompher l'homme de Bien, ce n'est pas sans avoir été séduit par le brio de l'athée cynique... C'est ainsi qu'en profondeur, la plupart des émotions théâtrales éveillent au même instant dans le cœur du public des pulsions de toute sorte, souvent contradictoires, plus ou moins inconscientes – ce qui est d'ailleurs aussi le cas au cinéma. L'identification des spectateurs aux personnages peut alors s'opérer à leur insu à de multiples niveaux.

C'est à partir de ce phénomène qu'Aristote a fondé sa théorie de la **catharsis** ou « purgation des passions » : en représentant sur scène de néfastes passions, incarnées par des personnages fascinants qui subissent les conséquences désastreuses de leur désordre moral, le spectacle « délivre » les spectateurs des passions potentielles qu'il leur fait « vivre » momentanément par identification. La catharsis associe en effet étroitement un **mouvement d'identification et une prise de distance** : on vit *par procuration* les pulsions du héros, mais on prend conscience au fil de l'intrigue de leur nocivité et des malheurs qu'elles engendrent. Ce qui se passe sur scène *représente* le conflit interne entre les vertiges du désir et les impératifs de l'éthique. Grâce à la catharsis, le théâtre fortifie la conscience morale du public, et c'était la principale justification que les auteurs classiques donnaient au plaisir de la représentation : elle « instruisait » tout en divertissant.

Pour ce qui est de la *distanciation théâtrale*, non plus psychologique, mais en quelque sorte *politique* (celle que développe le dramaturge Bertolt Brecht), nous nous permettons de renvoyer à la fin de la **Clef n° 16**.

[Tirade d'Inès]

(Dans Huis clos, pièce de Jean-Paul Sartre, trois personnages sont enfermés dans une chambre censée représenter l'Enfer : Garcin, Inès et Estelle. Bien qu'on ignore pourquoi ils ont été damnés, on sait que leur souffrance consiste en ce qu'ils ne peuvent pas s'entendre à trois. Ils viennent de le comprendre : « Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres. » Contre ce piège, Garcin propose à ses partenaires de se retirer chacun dans son coin : « Nous fermerons les yeux et chacun tâchera d'oublier la présence des autres. » Inès se retourne alors brusquement vers Garcin.)

INÈS

Ah ! oublier. Quel enfantillage ! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ? Arrêterez-vous votre pensée ? Je l'entends, elle fait tic tac comme un réveil, et je sais que vous entendez la mienne. Vous avez beau vous rencoigner sur votre canapé, vous êtes partout, les sons m'arrivent souillés parce que vous les avez entendus au passage. Vous m'avez volé jusqu'à mon visage : vous le connaissez, et je ne le connais pas. Et elle ? elle ? vous me l'avez volée : si nous étions seule, croyez-vous qu'elle oserait me traiter comme elle me traite ? Non, non : ôtez ces mains de votre figure, je ne vous laisserai pas, ce serait trop commode. Vous resteriez là, insensible, plongé en vous-même comme un bouddha, j'aurais les yeux clos, je sentirais qu'elle vous dédie tous les bruits de sa vie, même les froissements de sa robe et qu'elle vous envoie des sourires que vous ne voyez pas... Pas de ça ! Je veux choisir mon enfer ; je veux vous regarder de tous mes yeux et lutter à visage découvert.

Jean-Paul SARTRE, *Huis clos* (1944)

© Éditions GALLIMARD

■ CONTEXTE, SUJET, CENTRES D'INTÉRÊT

À la lecture d'une scène de théâtre, et à plus forte raison d'un extrait de scène, on doit naturellement se poser les questions : Où sommes-nous ? À quel moment de l'action ? De quoi est-il question (quel est l'enjeu du monologue ou du dialogue) ? Qui parle ? à qui ? En un mot, il faut s'interroger sur les fonctions référentielles et les fonctions relationnelles de cette situation de communication (cf. Clef n° 29, sur le schéma de la communication).

Dans *Huis clos*, nous sommes en enfer. Cela a été précisé dans les scènes précédentes : « Nous sommes en enfer [...] on ne damne jamais les gens pour rien [...] à présent, il faut payer. » Mais il s'agit d'un enfer très particulier : une pièce fermée, sans fenêtre ni miroir, éclairée en permanence, où l'on ne dort jamais. Les personnages, en principe « morts », mais qui par

convention agissent et parlent comme des vivants, ont d'ailleurs les paupières atrophiées : ils ne peuvent nullement fermer les yeux. La conséquence est terrible : chacun se trouve sans fin sous le regard des autres, sans jamais pouvoir se rassurer sur soi en se regardant dans une glace, ou en se retirant dans une méditation intérieure.

À ce dispositif s'ajoutent des données (biographiques) qui rendent quasi impossible une cohabitation sereine des trois personnages. Garcin, militant pacifiste, mais dont le pacifisme n'est peut-être que lâcheté, ne s'intéresse qu'à son passé, aux actes d'héroïsme qu'il n'a pas su accomplir : le bavardage des femmes lui est insupportable. Inès, possessive, implacable, ne s'intéresse aux autres que pour les asservir ; homosexuelle, elle voudrait séduire la jolie Estelle, mais la présence de Garcin l'en empêche : elle a donc besoin de « détruire » celui-ci aux yeux d'Estelle. Estelle, coquette et narcissique, ne se sent exister que dans le regard désirant des hommes, chose qui rend furieuse Inès et la pousse à intervenir pour briser le couple potentiel Garcin-Estelle.

Pour fuir cette situation, ce manège infernal (Inès s'intéresse à Estelle → qui s'intéresse à Garcin → qui ne s'intéresse qu'à lui-même), l'homme propose aux deux femmes de désamorcer le piège : se taire, fermer les yeux (mentalement), se retirer chacun dans son coin, oublier la présence des autres. Ainsi, la torture cessera, la coexistence se trouvant dès lors « annulée ».

À ce projet impossible, Inès répond dans un élan d'exaspération et de lucidité. Elle s'adresse à Garcin, dont la présence l'empêche de séduire Estelle, puis contre-attaque. Cette véhémence tirade présente deux centres d'intérêt prévisibles :

- l'intérêt proprement dramatique : non seulement parce qu'elle va relancer l'action (si la parade imaginée par Garcin fonctionnait, la pièce s'arrêterait là), mais aussi parce que la vigueur de son éloquence doit faire trembler ses partenaires... et peut-être aussi les spectateurs ;
- l'intérêt psychologique : dans son contenu comme dans sa formulation, cette envolée haineuse nous révèle le caractère du personnage.

Mais ce n'est pas tout : il est difficile de ne pas voir dans les propos d'Inès des remarques généralisables à tout être humain. En arrière-plan, nous sentons la pensée de l'auteur de la formule « *L'enfer, c'est les Autres* ». Il y a donc un troisième centre d'intérêt qui pourrait faire l'objet d'une analyse systématique, qui est l'intérêt philosophique du texte.

Ces centres d'intérêt étant intrinsèquement liés, il semble difficile de les traiter chacun successivement. Nous choisissons donc de porter l'accent sur la dimension psychologique de la tirade, que nous étudierons linéairement, tout en nous réservant de faire les remarques qui s'imposent sur les deux autres aspects.

■ LE MOUVEMENT DU TEXTE

Donner le « plan » d'un passage permet toujours d'ordonner l'explication. Mais ici, l'examen du mouvement du texte s'impose d'autant plus qu'il reflète le caractère même de l'héroïne : elle analyse sa souffrance, elle attise sa propre jalousie, elle riposte.

Les huit premières lignes nous décrivent ainsi Inès dépossédée d'elle-même par la simple présence de Garcin.

Puis, à partir de « *Et elle ? elle ?* », sa douleur est autre, c'est Inès dépossédée d'Estelle. Elle trépigne et semble se complaire dans le sentiment d'être persécutée.

La progression de sa souffrance et de sa colère la conduit alors, dans les trois dernières lignes, à lancer sa contre-attaque, et à relancer du même coup le débat infernal entre les trois protagonistes.

■ EXPLICATION DU PASSAGE

Inès dépossédée d'elle-même (sept premières lignes)

L'idée est vraiment ici inséparable de la force que lui confèrent les moyens d'expression utilisés.

Garcin a proposé de fermer les yeux et il cache sa figure dans ses mains, croyant ainsi se faire « oublier ». Inès rebondit sur le mot : « *Ah ! oublier. Quel enfantillage !* » Elle va donc décrire à quels niveaux (en dehors du regard) la présence de Garcin empiète sur la sienne. La progression est manifeste :

1. « *Je vous sens jusque dans mes os.* » Premier degré d'oppression. Sensation physique, *pénétrante* jusqu'à l'os, de la réalité d'autrui ! Il y a déjà exacerbation du « ressenti ».

2. « *Votre silence me crie dans les oreilles.* » Même muet, l'homme lui est insupportable. L'oxymore (alliance de termes contradictoires : *votre silence/me crie*) traduit parfaitement le paradoxe de la situation : le silence, c'est encore du langage, et Inès perçoit à quel point Garcin *se manifeste* en se forçant à se taire !

3. « *Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d'exister ?* » La gradation des arguments d'Inès se poursuit, marquée par des phrases interrogatives dont l'ampleur est croissante. Le vrai crime de Garcin ? C'est qu'il « *existe* » ! Il n'y peut rien, c'est là la fatalité de la condition humaine : chacun est de trop pour autrui, et Inès ne le sait que trop, en bonne porte-parole de Sartre... Nous touchons là la dimension philosophique de la tirade : que « je » le veuille ou non, mon existence déborde de moi et envahit celle de l'autre : c'est une sorte de loi physique, comme celle de l'expansion des gaz. Dans cette série

d'interrogations, Inès multiplie le pronom « vous », traduisant grammaticalement cette omniprésence (involontaire) de Garcin.

4. « *Arrêtez-vous votre pensée ?* » Quand bien même Garcin n'aurait aucune densité matérielle, il se trouve qu'il *pense*. Et sa pensée est intolérable à Inès, quel qu'en soit le contenu : s'il pense à elle, il l'enferme dans un jugement sur lequel elle n'a pas prise ; s'il pense à autre chose qu'elle, il ignore son existence, il la nie, il l'anéantit en la chassant de sa pensée, il la dépossède de son propre sentiment d'exister. Là encore affleure la philosophie sartrienne. À travers Inès hypersensible, l'auteur nous fait part d'une expérience d'autrui qu'il juge universelle, et que la situation théâtrale rend évidente en la grossissant.

5. « *Je l'entends, elle fait tic tac, comme un réveil, et je sais que vous entendez la mienne.* » Cette fois Inès, extralucide, frôle l'hallucination. Sa sensibilité exacerbée, en employant la comparaison du réveil (qui empêche de dormir !), donne à la « pensée » de Garcin, chose abstraite et insaisissable, un contenu concret, spectaculaire, incontestable. Elle va plus loin, en imaginant la réciprocité de ses impressions : « *je sais que vous entendez la mienne* » ; tous deux sont en enfer et doivent souffrir l'un par l'autre : c'est déjà l'ébauche de la sentence finale de la pièce : « *L'enfer, c'est les Autres* ».

6. « *Vous avez beau vous rencoigner sur votre canapé, vous êtes partout, les sons m'arrivent souillés parce que vous les avez entendus au passage.* » Antithèse et hyperbole : opposition entre le coin dans lequel Garcin essaie de se faire tout petit et l'expansion involontaire de son être omniprésent ; exagération forcenée de la sensation d'Inès : « *vous êtes partout* ». Garcin se démultiplie sous nos yeux. Inès est en pleine hallucination cette fois (ce qui justifiera le caractère également hyperbolique de sa contre-attaque : « *je veux vous regarder de tous mes yeux* »). Cependant, pour rendre palpable, voire objective, cette hallucination, le langage de Sartre lui confère une densité concrète : par une sorte de viscosité spatiale, de champ magnétique inconscient, la présence de Garcin filtre et « souille » les sons que perçoit Inès. Est-ce totalement irréal ? On peut se le demander en songeant par exemple à la sensation instinctive d'empiétement que nous éprouvons lorsqu'un inconnu, dans le train ou ailleurs, jette en diagonale les yeux sur le journal que nous sommes en train de lire...

7. « *Vous m'avez volé jusqu'à mon visage : vous le connaissez, et je ne le connais pas.* » Il s'agit cette fois de la dépossession suprême, celle du visage qui nous semble représenter tout notre être. L'éloquence d'Inès mobilise les ressources du rythme (allitération : vous/volé/visage) et de la rhétorique (antithèse : vous le connaissez / je ne le connais pas). Elle renvoie à la situation fondamentale de la pièce : dans cette chambre sans miroir, aucun des personnages n'a la connaissance de sa figure. Chacun devra passer par le regard d'autrui pour obtenir une image de soi, ce dont Estelle (la

narcissique) souffrira le plus, mais qui n'épargne par les deux autres puisque Garcin dira un peu plus tard : « *Je donnerais n'importe quoi pour me voir dans une glace* ». Mais cet esclavage est un peu aussi celui de tout le monde. Dans un miroir, nous ne nous voyons que sous un seul angle ; la photo nous fige ; et surtout, dans 99 % de nos manifestations, nous sommes vus par les autres sans savoir comment ils nous voient. La dépossession d'Inès, dans un contexte hors du commun, symbolise le fait que nous appartenons au regard d'autrui bien plus que nous ne le voudrions : c'est en dépit de ce regard qu'il faudra affirmer notre être, dira Sartre, par des actes incontestables dont personne ne pourra nier la valeur en tant que tels.

Inès dépossédée d'Estelle

Inès est fondamentalement possessive : l'enfer pour elle sera d'être dépossédée. Sa simple homosexualité se traduit par la volonté de « posséder » autrui (comme le montrera plus loin le récit de sa vie). Pour avoir prise sur autrui, elle a besoin de faire souffrir : « *Je suis méchante, dirait-elle, ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance d'autrui pour exister.* » Or, elle n'a à se mettre sous la dent, si l'on ose dire, que le personnage d'Estelle qui n'a d'yeux que pour Garcin. D'où l'exacerbation de sa haine.

8. « *Et elle ? elle ? vous me l'avez volée : si nous étions seules, croyez-vous qu'elle oserait me traiter comme elle me traite ?* » Inès dit bien « volée ». Estelle, donc, lui appartiendrait de droit : son langage trahit sa possessivité foncière. Elle affirme qu'en l'absence de Garcin, Estelle ne saurait lui échapper. De fait, au cours de la scène précédente, elle n'a pu « séduire » Estelle à cause de Garcin, l'homme, l'être qui par sa seule condition masculine a annihilé ses tentatives. C'est donc vers ce rival qu'elle retourne maintenant son dépit, qui justifiera sa volonté de vengeance.

9. « *Non, non, ôtez ces mains de votre figure, je ne vous laisserai pas, ce serait trop commode.* » Cet énoncé est intéressant à plusieurs niveaux. D'une part, on y observe une indication importante pour l'acteur qui joue Garcin : il doit s'être plongé le visage dans les mains, comme pour fuir la virulence des propos d'Inès (c'est une didascalie indirecte). D'autre part, on peut saisir ici la différence qui existe entre le monologue et la tirade. Le monologue est un discours pour soi : le personnage reste centré sur lui-même (il n'est pas censé s'adresser consciemment au public). La tirade en revanche, si longue soit-elle, s'adresse toujours aux autres personnages, qui interfèrent donc sur le contenu de ce qui est dit : celui qui parle demeure en relation avec eux, les invective, commente éventuellement leurs attitudes, etc. Quelle que soit donc la portée « philosophique » des paroles d'Inès, celles-ci sont d'abord à étudier dans leur rapport à Garcin, elles alimentent une sorte de dialogue *implicite*.

10. « *Vous resteriez là, insensible, plongé en vous-même comme un bouddha.* » Judicieuse comparaison : ce que refuse justement Inès à Garcin, c'est la sérénité du sage ! Elle ne veut pas le laisser *tranquille*. Ce ne serait plus... l'enfer ! Elle refuse explicitement la proposition faite par Garcin de se retirer chacun en son for intérieur. Elle *se venge*, d'abord en faisant sentir son existence à elle, ensuite en détruisant par son mépris l'image de Garcin aux yeux d'Estelle (cf. les termes : « *enfantillage* », « *rencoigner* », « *souillés* », « *bouddha* »).

11. « *J'aurais les yeux clos, je sentirais qu'elle vous dédie tous les bruits de sa vie, même les froissements de sa robe et qu'elle vous envoie des sourires que vous ne voyez pas...* » Voilà ce qu'Inès ne peut pas *supporter* : que Garcin reçoive gratuitement le cadeau d'Estelle s'offrant à lui ! Elle se sent d'autant plus « dépossédée » d'Estelle qu'un autre peut la posséder sans effort. Là se situe la jalousie dans sa plus grande douleur. Or, ce qui est remarquable, c'est qu'en réalité, Inès *imagine* tout cela ! Elle a comme un besoin névrotique de fantasmer la situation qui attise le plus cruellement son dépit passionnel, avec un luxe de détails extrêmement concrets et précis (le son : les *bruits* de sa vie, les *froissements* de sa robe ; les images : des *sourires* « *que vous ne voyez pas* »). Elle semble *voir* ce que Garcin est à cent lieues de s'imaginer. C'est que la jalousie, maladie de la possessivité, est une passion qui a besoin de s'auto-entretenir par mille imaginations (que l'on songe à Phèdre ou à Othello). C'est aussi que le personnage d'Inès semble prendre *plaisir* à attiser sa souffrance pour exciter sa haine. Elle joue à l'agressée pour justifier son agression. Elle entre dans le cercle obsessionnel persécuté/persécuteur de ceux qui se cultivent « victimes » pour se motiver « bourreaux ».

La contre-attaque finale

12. « *Pas de ça ! Je veux choisir mon enfer ; je veux vous regarder de tous mes yeux et lutter à visage découvert.* » Dans cet univers, où donc l'on ne peut être que victime ou bourreau, Inès choisit son enfer. Sa stratégie, conforme à son caractère, est de détruire l'autre par le regard avant d'être anéantie par son « existence ». Elle déclare par conséquent la guerre à Garcin, dans des termes aussi hyperboliques que ceux par lesquels elle évoquait l'agression dont elle était victime : au « *vous êtes partout* » répond le « *je veux vous regarder de tous mes yeux* » (elle n'en a en principe que deux !). À la lâche proposition de Garcin (fermer les yeux), elle réplique par le choix volontaire d'une lutte « *à visage découvert* ». Dramatiquement, le contraste est spectaculaire, et l'on attend l'issue du combat qui va se poursuivre.

■ CONCLUSION

Dans un style vigoureux, ramassé, imagé quand il le faut, Sartre atteint les trois objectifs qu'il pouvait se fixer : *faire progresser l'action* (les protagonistes vont être obligés de « se découvrir » les uns aux autres) ; *camper le personnage d'Inès* dans toute sa puissance ; *donner à penser au spectateur* sur l'interdépendance des existences et la violence symbolique du regard.

Sur la méthode, on peut constater qu'il est plus aisé d'étudier cette tirade lorsqu'on connaît l'ensemble de la pièce, bien sûr, mais aussi la philosophie sartrienne. Nous retrouvons là l'apport précieux de l'intertextualité. Mais inversement, pour quelqu'un qui ignorerait tout de l'auteur, cette tirade d'Inès est une excellente entrée dans l'univers de Sartre et les thèmes de sa philosophie. Thèmes que l'auteur, justement, a voulu incarner dans son théâtre pour les rendre sensibles au public.

[La marche des grognards]

(La scène se passe à la cour autrichienne, en 1830. Le fils de Napoléon, « l'Aiglon », emmené à Vienne après la chute de l'Empire, devenu duc de Reichstadt, résiste à son entourage qui veut salir la légende napoléonienne. Il y a là l'ex-maréchal Marmont, qui a trahi l'Empereur, et justifie la défection des officiers de Napoléon par leur « fatigue ». Mais il y a aussi, près de l'Aiglon, un laquais qui n'est autre qu'un ancien grognard, Flambeau, venu exhorter le fils de l'Empereur à fuir l'Autriche pour tenter de régner en France. Entendant parler de « fatigue », le « laquais » Flambeau ne peut retenir son indignation. Il se dévoile alors, et apparaît dans sa grandeur d'humble soldat.)

LE LAQUAIS, descendant peu à peu vers Marmont :
 ... Et nous, les petits, les obscurs, les sans-grades¹,
 Nous qui marchions fourbus, blessés, crottés, malades,
 Sans espoir de duchés ni de dotations ;
 Nous qui marchions toujours et jamais n'avancions ;
 Trop simples et trop gueux pour que l'espoir nous berne
 De ce fameux bâton qu'on a dans sa giberne² ;
 Nous qui, par tous les temps, n'avons cessé d'aller,
 Suant sans avoir peur, grelottant sans trembler,
 Ne nous soutenant plus qu'à force de trompette,
 De fièvre et de chansons qu'en marchant on répète ;
 Nous sur lesquels pendant dix-sept ans, songez-y,
 Sac, sabre, tourne-vis, pierres à feu, fusil,
 – Ne parlons pas du poids toujours absent des vivres ! –
 Ont fait le doux total de cinquante-huit livres ;
 Nous qui, coiffés d'oursons sous les ciels tropicaux,
 Sous les neiges n'avions même plus de shakos ;
 Qui d'Espagne en Autriche exécutions des trottes ;
 Nous qui pour arracher ainsi que des carottes
 Nos jambes à la boue énorme des chemins,
 Devions les empoigner quelquefois à deux mains ;
 Nous qui pour notre toux n'ayant pas de jujube,
 Prenions des bains de pied d'un jour dans le Danube ;
 Nous qui n'avions le temps quand un bel officier

-
1. Néologisme créé par E. Rostand, avec trait d'union et pluriel au mot « grades ». Bien que « sans-grade » soit maintenant invariable, nous conserverons ici la graphie originelle.
 2. Un bon soldat a (potentiellement) dans sa giberne un bâton de maréchal qu'il ne manquera pas d'obtenir lorsque sa bravoure sera récompensée...

Arrivait, au galop de chasse, nous crier :

« L'ennemi nous attaque, il faut qu'on le repousse ! »

Que de manger un blanc de corbeau sur le pouce,

Ou vivement avec un peu de neige, encor,

De nous faire un sorbet au sang de cheval mort ;

Nous...

LE DUC, les mains crispées aux bras de son fauteuil, penché en avant, les yeux ardents :

Enfin !...

LE LAQUAIS : ... qui, la nuit, n'avions pas peur des balles,

Mais de nous réveiller, le matin, cannibales ;

Nous...

LE DUC, de plus en plus penché, s'accoudant sur la table, et dévorant cet homme du regard.

Enfin !...

LE LAQUAIS : ... qui marchant et nous battant à jeun,

Ne cessions de marcher...

LE DUC, transfiguré de joie : Enfin ! j'en vois donc un !

LE LAQUAIS : ... que pour nous battre – et de nous battre un contre quatre,

Que de marcher, – et de marcher que pour nous battre,

Marchant et nous battant, maigres, nus, noirs et gais...

Nous, nous ne l'étions pas, peut-être, fatigués ?

Edmond ROSTAND, *L'Aiglon*, Acte II, Sc. 9 (1900)

■ SUJET, CONTEXTE, CENTRES D'INTÉRÊT

Edmond Rostand a retrouvé une certaine actualité grâce au film tiré de sa pièce *Cyrano de Bergerac*. Dans son théâtre lyrique, il y a certes de la facilité, mais aussi beaucoup de verve et de tirades flamboyantes, comme la fameuse tirade du nez dans *Cyrano*. Nous ne devons pas oublier que si l'art dramatique, qui est « action », repose sur la mise en scène et sur les jeux du corps, il est aussi un art de la déclamation et de la virtuosité verbale. Les grands dramaturges aiment *le souffle* et, de Corneille à Hugo, ne dédaignent pas ces textes inspirés qui « soulèvent » le public populaire, et qu'on appelle « morceaux de bravoure » (cf. Clef n° 20 à ce sujet).

Tel est le cas avec ce discours de Flambeau évoquant l'épopée quotidienne des soldats de l'Empereur, qui grognaient mais qui marchaient quand même, les fameux « grognards ». Double morceau de bravoure, en quelque sorte, puisque l'auteur d'une part va faire la preuve de son talent oratoire et que, d'autre part, l'objectif même de son texte est d'exalter la bravoure méconnue des « petits », des « sans-grades ».

Deux centres d'intérêt se dégagent de ce passage :

- sa valeur scénique, sa progression dramatique, qui appelle les suffrages d'un public unanime ;
- la rhétorique de la tirade elle-même, ce tableau épique qu'elle parvient à dresser aux yeux du spectateur.

■ LA VALEUR DRAMATIQUE

Cette tirade n'est pas un monologue : elle s'insère dans une scène à trois personnages. Le premier, l'ex-maréchal de Marmont, traître à l'Empereur, vient d'invoquer pour justifier son abandon la plus mauvaise des excuses : la **fatigue**. Le second, le jeune Aiglou, duc de Reichstadt, blessé par ceux qui salissent la mémoire de son père, est tendu, admiratif, vers ce laquais qui surprend tout le monde. Celui-ci en effet, grognard authentique du nom de Flambeau, produit par ce qu'il dit un effet de révélation sur ceux qui l'écoutent. Il est le Bon (fantassin) face au Méchant Traître (le maréchal qui se tait).

Les didascalies (indications scéniques, cf. Clef n° 21) confirment ce dispositif : le laquais parle en « *descendant peu à peu vers Marmont* », il marche donc physiquement vers le traître. Le duc, quant à lui, est peu à peu transporté par le langage du grognard, dont il apprendra bientôt l'identité réelle (Flambeau) : il a « *les mains crispées* », « *les yeux ardents* », il « *dévore du regard* » et il parle « *transfiguré de joie* ». Quant à Marmont, il se tait, mais cela ne veut pas dire qu'il ne joue pas : il doit paraître stupéfait, sans voix face à la parole flamboyante qui le remet à sa place ; sa honte contraste avec la joie de l'Aiglou, comme sa lâcheté contraste avec la vigueur de Flambeau (Marmont se repentira bientôt, d'ailleurs, et il rejoindra la conspiration ourdie par Flambeau).

Devant ce tableau, le public *admire* : il est venu pour cela. Il a compati depuis le début de la pièce au malheur du Duc. Il espère un glorieux sursaut de l'Aiglou. Et voici que celui-ci trouve soudain, en la personne de Flambeau, la chance de son destin. Flambeau, personnage tout d'un bloc, fidèle à l'Empereur, représente la légende napoléonienne. En 1900, date où fut créée cette pièce, le public n'était pas si éloigné de Napoléon : le second Empire n'était pas loin (30 ans), et le nationalisme français ne s'était sans doute pas encore consolé de la fin des Empereurs. Bref, le sentiment patriotique des spectateurs est idéalement prêt à s'enflammer pour le panache de Flambeau.

Or, celui-ci dit « *nous* ». Dans l'élan progressif de son discours, c'est toute une collectivité qu'il incarne peu à peu : la grande Armée mythique, et au-delà de la grande Armée, la glorieuse histoire du conquérant Napoléon. Au cours d'une représentation théâtrale, nous l'avons déjà noté, il se produit bien plus que l'identification de chaque spectateur, pris isolément, à tel ou tel héros : il s'opère une projection collective du public sur les émotions vécues sur scène. La collectivité des soldats de la base, incarnée par Flambeau, suscite l'adhésion immédiate de cette autre collectivité qu'est le public patriote.

Ce discours de Flambeau n'aurait évidemment pas pris cette dimension s'il n'était qu'un simple texte écrit pour être lu, à voix basse, par une personne seule. Inversement, sans ses qualités textuelles propres, il ne parviendrait pas à soutenir l'intérêt dramatique et à susciter l'enthousiasme du public. Il nous faut donc examiner les caractères de ce morceau de bravoure fait pour être dit, c'est-à-dire sa rhétorique (son invention, son style), et son lyrisme.

■ LE TABLEAU ET SA RHÉTORIQUE

Le thème dominant de la tirade est donné dès le premier vers : il s'agit de célébrer la grandeur des « *petits* ». Contrairement aux « *gradés* », qui sont plus ou moins intéressés et protégés, les « *sans-grades* » marchent sans fin, dans une totale abnégation. Le tableau repose entièrement sur le contraste entre les souffrances quotidiennes de leur condition matérielle et la détermination de leur moral inaltérable. D'un côté, la boue, la maladie, la faim, le fardeau, la marche qui n'en finit pas ; de l'autre le courage, la persévérance, la chanson, l'ardeur au combat, la fidélité aveugle en tous lieux et par tous les temps. Bref, le cœur au ventre, malgré le ventre vide.

• Pour exalter la marche des grognards, Rostand se sert d'un premier moyen d'expression, qui donne tout son souffle, toute sa respiration à la tirade : l'anaphore. L'anaphore est ce procédé qui consiste à commencer une série de phrases (ou de membres de phrases) par un même mot, une même expression. Ici : « *Nous* », « *nous qui* », « *nous sur lesquels* », « *nous qui* », « *qui* », etc. Cette tirade comporte ainsi une seule phrase, dont les subordonnées alimentent une vaste anaphore, et qui culmine dans l'énoncé de la principale, au dernier vers : « *Nous ne l'étions pas, peut-être, fatigués ?* »

L'anaphore a deux effets, elle permet 1/ d'organiser le discours, en mettant en série une variété d'éléments verbaux de tous ordres ; 2/ de conférer une progression, une gradation, à cette série. Dans une tirade comme celle-ci, elle exige un souffle puissant de la part de l'acteur, mais elle lui permet aussi de baliser sa respiration, de la poser par paliers successifs.

• À l'intérieur de ce grand trait stylistique, les accumulations et les reprises de mots clefs donnent au tableau toute sa densité. Accumulations au fil des vers : « *petits* », « *obscur* », « *sans-grades* » ; « *fourbus, blessés, crottés, malades* » ; « *sac, sabre, tournevis, pierres à feu, fusil* » ; « *à force de trompette, de fièvre et de chansons* » ; « *maigres, nus, noirs et gais* »... Répétitions sur l'ensemble de la fresque : c'est le motif de la maladie, le motif de la faim, et bien entendu, le motif de la *marche sans fin*, soutenu par le champ lexical qui lui correspond, « *marchions / fourbus / marchions / avancions / aller / marchant / trottes / jambes / boue / chemin / pied / marchant / marcher / marcher / marcher / marchant !* » Les cinq derniers vers, où alternent et se

fondent les verbes *marcher* et *se battre*, produisent un effet de complainte, de refrain éternel célébrant l'interminable et héroïque destin de la grande Armée, pour culminer sur le mot *fatigués* auquel toute la tirade prépare.

• Les oppositions, contrastes globaux ou antithèses particulières, forment la troisième série d'effets. Nous avons souligné plus haut que tout le tableau, thématiquement, repose sur le contraste. Mais on peut remarquer aussi de multiples oppositions de détail :

« Nous qui marchions toujours et jamais n'avancions » ;

« Suant sans avoir peur, grelottant sans trembler » ;

« Nous qui, coiffés d'oursons sous les ciels tropicaux,

Sous les neiges n'avions même plus de shakos »

• Enfin, ici ou là, en un tour de phrase, surgissent des évocations réalistes, variées, pittoresques, destinées à faire sentir la diversité physique des situations vécues par les soldats : réalisme des objets (du tournevis au shako), variété des lieux (Espagne, Autriche, neiges et tropiques), pittoresque des images (les jambes devenues des carottes, le « blanc de corbeau » ou le « sorbet au sang de cheval mort », la rime amusante *jujube/Danube*), etc.

Ainsi, au crescendo d'ensemble, fondé sur l'anaphore, s'allient une invention de détails, une volonté d'expressivité constante, qui donnent à la déclamation la substance concrète dont elle doit se nourrir pour obtenir l'adhésion des spectateurs. Le souffle doit se faire *image* pour que le public ait le sentiment de *voir* les choses. Oui, tel était le sort des sans-grades ! Oui, Flambeau les représente bien. À travers lui, le public se sent peuple, se reconstitue comme tel. L'émotion théâtrale devient expression collective.

Clef n° 20. Le « morceau de bravoure », ses registres, sa rhétorique

Sa fréquence. Romantique ou classique, toujours plus ou moins éblouissant, le morceau de bravoure fait partie du genre théâtral (même si on le retrouve ailleurs, dans la littérature romanesque ou polémique par exemple). Gardons-nous de n'y voir qu'une excroissance facile. Les grands dramaturges ont toujours soigné ces tirades ou ces monologues, destinés à frapper le public qui les a vite mémorisés, qu'il s'agisse de Shakespeare (méditation d'Hamlet sur l'existence), Corneille (les imprécations de Camille dans *Horace*), Racine (l'aveu de Phèdre), Molière (tirade de Don Juan sur l'hypocrisie), Beaumarchais (monologue de Figaro sur l'inconstance féminine), Hugo (admonestation de Ruy Blas aux ministres corrompus), et bien d'autres. Dans chacune des œuvres évoquée ci-dessus, nous pourrions d'ailleurs multiplier les exemples. Au-delà du désir d'épater ou de « transporter » un public qui désire être ébloui, ces « morceaux » choisis et soignés peuvent avoir pour fonction de camper un personnage haut en couleurs (le Matamore de Corneille), de fustiger les

mœurs d'une classe sociale, d'exalter les émotions essentielles de l'âme humaine, de mettre *en scène* les grandes interrogations de notre condition.

Ses registres. La variété de la thématique et des tonalités du morceau de bravoure se traduit par le recours à tous les registres de l'expression littéraire. Peut-être est-il bon de rappeler ici ce que recouvre la notion de « registre », intermédiaire entre le « genre » littéraire et le style propre à tel ou tel énoncé. La satire, par exemple, est un genre relativement précis, versifié, de la poésie classique : mais le *registre satirique* est cultivé dans toutes sortes de textes polémiques ou moralistes, et donc, dans des tirades théâtrales dont l'objectif est de dresser un tableau féroce du « siècle » et de ses corruptions. De même, alors qu'on n'écrit plus d'épopées depuis longtemps, le *registre épique* n'en est pas moins présent dans certaines pages de roman (on présentera *Germinal* comme une « épopée de la condition ouvrière ») ou de brillants comptes rendus sportifs ; on le retrouve naturellement dans le théâtre classique lorsque nous sont racontés des événements héroïques comme le récit, par le Cid, de sa victoire sur les Mores, ou par Thérémène, dans *Phèdre*, de la mort d'Hippolyte, ou par Flambeau, comme on vient de le voir, de l'éternelle marche des grognards de l'Empire... Bien entendu, le théâtre mobilise le plus fréquemment les registres comiques ou pathétiques, puisqu'il vit par essence de l'émotion qu'il produit. Dans ce cadre, les morceaux de bravoure sont souvent marqués par leur lyrisme, l'expression des sentiments des personnages pouvant donner lieu aussi bien au rire (Harpagon déplorant le vol de sa chère cassette) qu'à la compassion (les stances du Cid).

Sa rhétorique. Ce recours aux divers registres ne doit pas faire oublier que les tirades ou monologues sont toujours plus ou moins « déclamés », aussi naturelle que tente d'être cette déclamation. Leur caractère *oratoire* explique la fréquence d'un certain nombre de procédés rhétoriques, parmi lesquels les figures de style que l'on dit d'insistance ou d'amplification, comme l'anaphore (avec ses gradations) ou l'hyperbole. S'y ajoutent les exclamations, les impératifs, les antithèses plus ou moins flamboyantes, les questions oratoires, et l'ironie, l'ironie souvent tragique (cf. **Clef n° 28**), prenant parfois aussi la forme de l'antiphrase (cf. Ruy Blas : « *Bon appétit, Messieurs, ô ministres intègres !* »). Une mention à part doit être faite à l'apostrophe (cf. **Clef n° 25**) : c'est par elle que souvent le protagoniste « attaque » son morceau, qu'il s'adresse à des personnages présents (comme Ruy Blas ci-dessus) ou absents (Figaro : « *Ô femme, femme, femme, créature faible et décevante !* »), voire à des entités morales. Plus généralement, la première phrase ou les premiers mots du morceau de bravoure, ce qu'on appelle l'« incipit », sont essentiels. C'est par cette intonation que le public est « saisi », « accroché » comme par les titres à sensation des journaux, c'est par elle qu'il se souvient du morceau et reconnaîtra ses pastiches éventuels : « *Et nous, les petits, les obscurs, les sans-grades* », « *Être ou ne pas être, voilà la question* », « *Rome, l'unique objet de mon ressentiment* », etc.

Voici donc, pour conclure, un texte qui pastiche précisément la « marche des grognards » d'Edmond Rostand, et sur lequel on pourra s'exercer à retrouver les figures de rhétorique empruntées à son modèle :

[Le calvaire des dévots du profit]

(Le P.-D.G. d'une entreprise en grève, héros du récit, est séquestré par ses ouvriers. Ceux-ci s'étant déclarés « exploités », un mot qu'il a du mal à entendre, il leur fait ce tableau pathétique de l'horrible condition patronale :)

« Et nous, les patrons, les obscurs des bureaux... Nous, les patrons, accablés chaque soir de problèmes techniques, humains ou commerciaux qu'il fallait gérer dès le lendemain ; nous qui étions semaines après semaines écrasés de réunions, d'informations, de décisions à prendre, de collègues à contrer ; nous qu'on poussait de toutes parts à culpabiliser notre autorité ; nous qui devons lutter sans cesse, à coups de campagnes publicitaires, contre les idéologies subversives qui gagnaient parfois des gens de notre propre bord ; nous qui supportons, hiver comme été, le dirigisme proliférant de l'État, entrave permanente à notre liberté d'entreprendre ou de licencier ; nous qui étions trahis par ceux-là mêmes que nos capitaux avaient fait élire, et qui croyaient habiles de réaliser, à titre exceptionnel, leurs promesses sociales ; nous qui désespérons de voir nos marges bénéficiaires, de tout temps insuffisantes, se réduire d'année en année comme des peaux de chagrin, sans qu'il nous fût donné d'élever nos prix, ou de bloquer nos charges sociales ; nous qui, en conséquence, étions conduits malgré nous à recourir à des jeux d'écritures ou à des subterfuges paralégaux pour tout à la fois sauver l'emploi, maintenir le principe de l'autofinancement, et assurer la saine réalité du profit, sans lequel nos actionnaires, dont nous faisons partie, ne nous eussent plus soutenus dans notre mission ; nous les patrons, les battants, pris entre l'enclume de la technostrucure, le marteau des multinationales et la faucille des syndicats ; nous les patrons, victimes expiatoires d'un véritable racisme anti-patronal, et d'une sorte de harcèlement médiatique qui faisaient de nous des étrangers dans la patrie, aux yeux mêmes de nos immigrés clandestins qui prenaient pitié de notre sort ; nous les patrons, les gradés, les stressés, les maudits qui, chaque week-end, partions crispés le long d'autoroutes meurtrières, vers de pauvres résidences secondaires péniblement relevées de leurs ruines, où il nous fallait encore abattre un travail noir sur des dossiers ingrats ; nous les patrons, les obscurs, nous les seuls vrais travailleurs du dimanche, parfois la truelle à la main, nous enfin, les incompris du monde moderne, menacés tantôt par la dépression nerveuse, tantôt par la crise cardiaque, tantôt par des maladies de longue durée qui nous plongeaient de longs mois en plein chômage technique, nous ne l'étions pas, peut-être, exploités ? était-il de tout repos, notre calvaire de dévots du profit, notre chemin de croix d'adorateurs de la Croissance ? Et pour tout dire, n'étions-nous pas, nous aussi, aliénés — bien plus qu'ils ne l'étaient eux-mêmes ? »

François BRUNE, *Mémoires d'un futur Président*
Olivier Orban, 1975

Clef n° 21.

Les didascalies ; de l'explication de texte à l'explication de gestes

En déclamant son texte, Flambeau marche vers Marmont. Ce mouvement scénique souligne le sens profond de sa tirade, puisqu'il décrit la grande marche des soldats de Napoléon. Ainsi, les indications données par l'auteur à ses interprètes, mettant lui-même « en scène » son texte, sont essentielles. Certains passages comiques se tirent d'ailleurs des seuls jeux de scène, les paroles se réduisant à des exclamations. Au-delà de la simple explication des textes, c'est leur **caractère potentiellement théâtral** qu'il faut analyser.

Les « didascalies », terme issu du grec, désignent précisément les « instructions du poète dramatique à ses interprètes ». Il est recommandé de les commenter au cours d'une explication : « *Dans le cas d'un texte théâtral (y compris les didascalies), [on n'oubliera pas] que le théâtre n'est pas seulement un genre littéraire : il est un art du spectacle et une pratique scénique* », est-il précisé dans les instructions officielles. Ces remarques élargissent nettement le champ des didascalies, qui ne se limitent pas aux seuls conseils d'interprétation donnés aux acteurs, mais couvrent toutes les indications de l'auteur concernant la représentation de sa pièce, indications inscrites dans le manuscrit (lesquelles aident précisément un lecteur à *se représenter* la pièce qu'il lit). Le titre, le sous-titre, le genre (drame, tragédie, tragi-comédie, comédie), la liste des personnages et de leurs fonctions, le découpage en scènes et en actes, les suggestions de costumes, les indications de lieux et de temps, les éléments du décor, les jeux de scène, les attitudes, les déplacements, les mimiques ou les intonations conseillées aux acteurs, tout cela fait partie des intentions explicites de l'auteur, et sont donc à faire figurer parmi les didascalies.

Ces indications sont parfois indirectes : elles se déduisent de la lettre du texte. Quand Don Juan déclare au Pauvre : « *Prends, te dis-je ; prends, le voilà* », cela implique des gestes de sa part et de celle de son partenaire. Si Dorante dit : « *Ne vous fâchez pas, Mademoiselle* », cela laisse entendre que Silvia a pu manifester de l'agacement. Lorsque Inès ordonne à Garcin : « *Ôtez ces mains de votre figure* », c'est pour l'acteur à qui elle s'adresse une double indication gestuelle (il doit avoir mis les mains, il doit les retirer).

Sur le plan des didascalies, d'ailleurs, *Huis clos* est une pièce très riche. On peut dire par exemple que toute la première scène est une sorte de commentaire du décor que découvre Garcin. Plus généralement, ce texte de Sartre abonde en didascalies du genre : « *Inès, s'agrippant à Garcin* » ; « *Garcin, la repoussant violemment* » ; « *Garcin revient vers Estelle et la prend aux épaules [...]* Un temps. Il se penche sur elle et brusquement se redresse. » L'une de ces indications exprime même de façon lumineuse le manège à trois des protagonistes (cf. **Explication n° 14**), la voici :

« Inès s'est rapprochée, elle se place tout contre Estelle, par derrière, sans la toucher. Pendant les répliques suivantes, elle lui parlera à l'oreille. Mais Estelle, tournée vers Garcin, qui la regarde sans parler, répond uniquement à celui-ci comme si c'était lui qui l'interrogeait. »

L'explication de texte passe nécessairement alors par l'explication de gestes.

« J'ai des doutes »

(Raymond Devos joue dans ce sketch le rôle d'un guitariste qui vient donner un récital de guitare, mais ne peut s'empêcher de raconter au public ses problèmes personnels. Nous reproduisons le texte tel qu'il fut interprété en direct au théâtre des Trois Baudets en 1958 (enregistrement Philips), et qui est publié dans le recueil *Matière à rire*, avec d'infimes variantes (O. Orban, 1991). Nous indiquons en italiques le jeu de l'acteur et l'importance des rires, auxquels nous donnons un, deux ou trois astérisques, selon leur intensité.)

J'étais dans une colère ! (rires*) J'ai des doutes...

Hier soir, en rentrant dans mes foyers plus tôt que d'habitude... il y avait quelqu'un dans mes pantoufles (rires**)

Mon meilleur copain ! Si bien que je me demande si, quand je ne suis pas là... il ne se sert pas de mes affaires !! (rires***)

Je vais vous jouer une étude de Sor (rires*). Sor était espagnol de 1778 à 1830... J'ai des doutes ! (rires**) C'est pas sa pointure, alors il la force, vous comprenez ! (rires**) Alors, moi, après... il n'a qu'à s'en payer une paire, quoi ! (rires**) J'ai horreur que...

Sor était espagnol de 1778 à... jusqu'à sa mort (rires**), et après de très belles études, il en a écrites plusieurs... très belles aussi, dont la cinquième que je vais avoir l'honneur de vous interpréter (il s'apprête à jouer).

J'ai horreur qu'on se serve de mes affaires !... (rires**)

Voilà la cinquième de Sor (musique allègre à tonalité nostalgique). Mon pyjama c'est pareil ! (rires**) Depuis qu'il a acheté le même, j'retrouve plus le mien ! (rires**) (tout en jouant :)

Il s'en sert, quoi, y a pas de doutes ! (rires sur la musique)

Ma femme voulait pas me croire, hein... Je lui dis : « Tu vas voir, un de ces jours, il va aussi se servir de tes affaires ! » (rires*) Mon vieux, le lendemain, je retrouve son soutien-gorge dans la poche de son pardessus ! (rires**)

Il s'en sert, quoi, y a pas de doutes ! (rires***)

(l'acteur se met à chanter sur la musique, mélancoliquement)

Un soir, j'arrive sur le palier, j'entends : « Profitons-en pendant qu'il est pas là (rires*) », tout ça... tout ça, « débarrasse-toi de ton bonhomme de mari, c'est un empêcheur de tourner en rond... » Oh, mon vieux, je rentre, j'dis à mon copain qui était là : « Eh, dis-donc, eh, eh, baisse un peu la radio, on l'entend d'en bas ! » (rires***)

Il s'en sert, quoi, y a pas de doutes ! (rires**)

(nouvel intermède musical, plus court)

Trois jours après, j'rentre : je le trouve dans mon lit en train de fumer une de mes cigarettes ! (*rires***) J'dis à ma femme, qui était à côté, j'dis : « Tu peux pas t'empêcher de fumer, non ? (*rires***) Il va brûler mes draps ! »

Oh il s'en sert, quoi, y a pas de doutes ! (*rires***) (*reprise musicale*)

Alors, mon pyjama, mes pantoufles, ma radio, mes cigarettes... pourquoi pas ma femme pendant qu'il y est ! (*rires*****) (*la musique reprend, très tristement ; l'interprète pleure sur sa guitare. Ce n'est plus qu'un pauvre homme qui achève la cinquième et dernière phrase de l'étude de Sor. Applaudissements du public*).

Raymond DEVOS, « J'ai des doutes » (*Théâtre des Trois Baudets*, 1958)

éd. Orban, © Éditions PLON

■ SUJET ET CENTRE D'INTÉRÊT

Un sketch est une courte histoire comique, jouée parfois par deux ou trois acteurs, mais le plus souvent par un auteur-acteur qui incarne lui-même les ou le personnage mis en scène dans son sketch. Nous sommes donc bien au théâtre, et la nature du plaisir éprouvé par le public doit nous permettre d'approfondir la notion de comique, ou du moins quelques-uns de ses aspects.

Le sketch « J'ai des doutes » repose sur un thème traditionnel du théâtre occidental (Molière l'a lui-même traité dans *L'École des femmes*) : la hantise du cocuage et, corrélativement, la joie moqueuse des publics devant le spectacle des maris trompés. Il s'agira naturellement de voir comment Raymond Devos renouvelle le thème et parvient à l'originalité dans cette histoire.

Une autre information préalable doit être donnée pour éclairer la réaction du public : dès le début du sketch, les spectateurs savent à qui ils ont affaire. Raymond Devos est en effet déjà connu, mais surtout, le personnage qu'il incarne dans ses premiers sketches est toujours un personnage pris dans une situation qui le dépasse, dans laquelle il se débat naïvement, avec des humeurs grossières et souvent infantiles. Ainsi s'explique le fait qu'il lui suffit de dire : « *J'étais dans une colère* », ou gravement : « *J'ai des doutes* », pour que le public s'amuse, alors qu'il ne sait pas encore de quoi il s'agit.

L'objectif de notre commentaire sera de tenter de répondre à la question : *pourquoi rit-on ?* (cf. Clef n° 22) Mais cet unique centre d'intérêt doit faire l'objet d'une double approche. En effet, dans le plaisir de rire se mêlent deux types d'amusement. L'un est, si l'on veut, d'ordre intellectuel : il s'agit d'un plaisir de l'esprit, d'un jeu de notre intelligence qui devine peu à peu les dessous de l'histoire racontée dans ce sketch et en savoure l'ingéniosité. L'autre est plutôt d'ordre émotif, il s'agit du « vrai » plaisir comique, celui qui s'exerce aux dépens du personnage malheureux et ridicule en raison de son aveuglement. Bien sûr, ce « plaisir spirituel » et ce « plaisir comique » ne

font qu'un dans le rire du public : mais sans le premier, il n'y aurait sans doute pas le second ; aussi allons-nous essayer de les isoler et de conduire l'analyse en procédant à deux séries de remarques successives :

- La logique absurde de l'histoire (l'amusement spirituel)
- L'auto-aveuglement du personnage (le plaisir comique)

■ LA LOGIQUE ABSURDE DE L'HISTOIRE

Un personnage nous révèle progressivement une série de faits, d'indices relatifs à sa situation conjugale. Ces informations sont de plus en plus révélatrices de son malheur : sa femme le trompe avec son « *meilleur copain* ». Mais ce que nous avons deviné dès les premières répliques, il va mettre toute la durée du « récit » à s'en rendre compte. Loin de comprendre ce qu'il désirerait savoir, il va chercher, à chaque nouvel indice irréfutable, une explication « naturelle » lui permettant d'échapper à l'évidence, de rester dans le doute. À ce niveau, celui de la participation de notre intelligence à l'histoire, ce n'est pas la naïveté du personnage qui est à souligner, mais plutôt l'ingéniosité que lui prête l'auteur. Tout se passe comme si nous suivions une énigme à l'envers : étant donné une conclusion évidente, quelle raison plausible peut-on trouver pour ne pas y aboutir ? Quel prétexte naturel, et pourtant absurde, va-t-on nous donner pour retarder la « logique » des faits ?

Par exemple, l'ami sans gêne met les pantoufles du mari. Celui-ci conclut : « *Je me demande s'il ne se sert pas de mes affaires.* » La conclusion est en retrait sur ce que prouvent les faits ! Autre exemple, le pyjama : « *Depuis qu'il a acheté le même, je ne retrouve plus le mien.* » Nous comprenons que cet argument a été donné par l'épouse à son mari ; celui-ci le reprend tel quel parce que cela l'arrange, et lui permet de ne pas voir l'évidence : son « *copain* » couche chez lui, avec son pyjama, et bien entendu, dans son lit... Idem pour le soutien-gorge, pour la radio, pour la cigarette. À chaque fois, la preuve irréfutable est détournée de sa finalité, et le mari trompé conclut bien quelque chose, mais toujours une demi-vérité qui l'empêche de voir la vraie vérité. Notre plaisir, ici, est dans l'inattendu de l'explication. Le « coup de la radio » nous ravit : nous ne l'aurions pas imaginé. De même pour la colère du mari qui voit son ami dans son lit, près de sa femme : c'est sur le risque de voir brûler ses draps qu'il centre son mécontentement, pour *ne pas voir* l'évidence de son infortune conjugale !

Bien entendu, nous sommes dans une logique de l'absurde. Il est de plus en plus invraisemblable que le personnage ne se rende pas compte de la réalité ; à chaque nouvel indice, nous attendons sa prise de conscience (notre rire est peut-être même là pour l'avertir), et à chaque fois, nous sommes positivement stupéfaits par l'ingéniosité de l'explication qui lui

permet de ne pas se rendre à l'évidence. Cette progression du jeu, la contradiction de plus en plus « énorme » entre les semi-conclusions auxquelles parvient le personnage (« *il s'en sert, quoi, y a pas de doute* ») et la vérité qu'il refuse de voir intensifient au fil du sketch le « plaisir spirituel » du public. Et pour finir, au moment où nous pensons que décidément le personnage ne pourra pas prendre conscience de son malheur, il nous surprend encore en faisant tout à coup le bon raisonnement (mais avec un retard qui nous amuse) : « *Alors, mon pyjama, mes pantoufles, ma radio, mes cigarettes... pourquoi pas ma femme pendant qu'il y est !* » À noter que, dans cette réplique encore, nous savourons la contradiction qui existe entre ce qui est la réalité et ce que le personnage présente comme une éventualité encore tout à fait hypothétique... Notre intelligence domine le pauvre homme : mais ce sentiment fait déjà partie de l'autre dimension du rire, le plaisir à proprement parler *comique*, qui est de nature émotionnelle plus qu'intellectuelle.

■ L'AUTO-AVEUGLEMENT DU PERSONNAGE

Un homme est malheureux parce que sa femme le trompe et qu'il le pressent. Il est ridicule parce qu'il refuse de voir la vérité, tout en prétendant y parvenir (« *Y a pas de doutes !* »). Comment le public peut-il rire de cette situation plutôt tragique, du moins fort douloureuse ? Est-il incapable de pitié ?

En transposant ici certaines interprétations de Freud (*Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*), on pourrait schématiquement isoler deux composantes du rire (cf. le développement de la Clef n° 22) :

- L'une est liée à l'**angoisse**, à la « pitié » que suscite en nous l'identification passagère à un personnage malheureux, et qui nous rappelle toujours plus ou moins consciemment des angoisses vécues par nous-mêmes, dans d'autres situations. Devant le personnage qui s'exprime douloureusement devant nous, cette pitié mobilise au fond de nous une sorte d'énergie psychique : nous souffrons avec lui. Mais aussitôt, l'atmosphère invraisemblable et absurde du sketch nous révèle que tout cela n'est qu'un jeu, que nous ne sommes pas concernés. La différence entre ce qui est (nous ne sommes pas lui) et la fiction de cette histoire absurde produit une illumination immédiate en nous : ouf, cela ne nous arrive pas ! L'énergie d'angoisse mobilisée, soudain libérée, se décharge alors physiquement en rire. Au cours du sketch, il se produit une série de rapides identifications/désidentifications à la douleur du personnage, qui ajoutent ainsi au plaisir spirituel un plaisir comique de soulagement en profondeur.
- La deuxième composante du rire est liée, elle, au **sadisme** plus ou moins avoué qui gît au fond de l'être humain. Il ne s'agit pas de dire ici que nous

savourons la souffrance même du personnage, mais plutôt que nous éprouvons une vive satisfaction de sentir notre supériorité sur lui. Supériorité venue de notre intelligence de la situation (nous voyons immédiatement ce qu'il refuse de voir) et désir aussi de sanctionner par notre rire son auto-aveuglement. Tout au long de ce sketch, au niveau émotif, nous ne cessons de « triompher » par notre rire aux dépens du personnage.

Bien entendu, pour que ces deux dimensions du rire s'expriment plus ou moins consciemment, il est nécessaire que nous ne soyons pas affectés réellement par le malheur du personnage, comme nous le serions devant une personne réelle. C'est ici que jouent les éléments déclencheurs de notre amusement, étudiés plus haut, mais aussi un certain nombre de procédés classiques du théâtre comique, qui ont pour objet d'entraîner le public dans l'euphorie. Voici les éléments spécifiques qui font de ce sketch une comédie :

- Il y a d'abord, rappelons-le, une situation de départ qui prédispose le public à ne rien prendre au sérieux : c'est la tradition du cocuage, nous l'avons dit, et la connaissance préalable qu'a le public du personnage habituel joué par R. Devos, *a priori* comique (comme pouvait l'être Sganarelle joué par Molière, ou Charlot joué par Charlie Chaplin).
- Ensuite, on notera la mise en scène du sketch, qui présente une situation amusante en soi : l'interprète, le « maître » venu officiellement donner un récital, ne peut se retenir de confier au public ses petites misères, de manière obsessionnelle. La contradiction entre la fonction officielle du maître de musique et la confession coléreuse du mari est la clef d'une sorte de pulsation du sketch, qui entraîne le public. Le musicien veut reprendre son sérieux, le mari colérique revient à son obsession, et ainsi de suite.
- Le comique de répétition, lié à la progression de l'invraisemblance, ponctue les phases du sketch. Les « *J'ai horreur qu'on se serve de mes affaires* » ou « *Y a pas de doutes, il s'en sert* » soulignent, à la fin de chaque phase, le caractère obsessionnel du personnage. Par ces répétitions, le sketch est entraîné dans une sorte de mécanique qui fait croître l'euphorie du spectateur. Le personnage cesse d'être un homme qui souffre pour paraître un automate qui se répète. Nous avons là un bel effet de ce que Bergson appelle « *du mécanique plaqué sur du vivant* », source immanquable de rire, selon cet auteur. Notons d'ailleurs que la série d'objets « empruntés » par le copain (pantoufles, pyjama, radio, cigarettes) laisse entendre que la femme n'est elle-même, aux yeux de son mari, que l'une de ses « affaires » personnelles. Ce caractère mécanique accentue le comique de la dernière réplique.

• Le « comique du caractère », que nous avons pressenti, tient dans la contradiction essentielle du personnage : voilà un malheureux qui, ayant des doutes, cherche des certitudes, mais qui s'empresse (involontairement ?) d'inventer des semi-vérités qui lui masquent la cruelle réalité. Peut-on avoir, jusqu'à la fin du sketch, une volonté aussi manifeste de savoir la vérité et un besoin aussi obsessionnel de se la cacher ? L'auto-aveuglement (qui peut rappeler celui d'Orgon dans *Tartuffe*) est un trait de caractère qui produit des comportements rigides, mécaniques, caricaturaux, d'où le comique naît classiquement. C'est dans ce cas que le ridicule « tue », en suscitant le rire triomphant dont nous avons parlé précédemment.

Ces différents éléments comiques que nous séparons pour les besoins de l'analyse, **fonctionnent évidemment ensemble** : ils se multiplient l'un par l'autre. Ce qui fait exception, cependant, dans ce sketch, ce sont les passages musicaux, entre chaque phase verbale du texte : là, le public reprend son sérieux, son attente, et il pourrait y avoir un risque de gravité soudaine. La musique est en effet mélancolique, elle convient à la tristesse intérieure du personnage, elle pourrait désamorcer les rires en rendant les gens *trop sensibles* à la douleur du musicien. Cela joue sans doute pour quelques spectateurs ; mais pour l'ensemble du public (l'écoute du sketch enregistré le montre), il n'en est rien, et l'on a même l'impression que les intermèdes émouvants servent à « recharger » la capacité de rire de la foule. Deux raisons expliquent sans doute ce processus : ce que nous avons dit plus haut de la rapide identification/désidentification, qui permet à chacun de transformer son énergie de compassion en rire libérateur ; et aussi, l'atmosphère d'irréalité due à l'invraisemblance croissante de la « logique » du sketch. Mais après coup, il reste un élément de tristesse : n'a-t-on pas honte d'avoir ri ?

■ CONCLUSION

Du point de vue de la méthode, nous avons procédé à deux approches synthétiques du texte, pour mieux différencier les deux types de plaisir que peut éprouver le public. Mais il va de soi qu'à l'examen, une analyse méthodique du texte peut être opérée dans son déroulement. Après avoir annoncé le thème et le mouvement progressif du sketch, on commentera chacune des neuf phases successives qui le constituent, en montrant bien comment la part de rire « spirituel » et de rire « comique » s'articulent l'une à l'autre.

En ce qui concerne la nature profonde du rire, nous avons pu remarquer qu'au cours de cette histoire, nous frôlons la tragédie, et que pourtant le public rit largement. Une conclusion s'impose : le comique n'est pas dans le contenu d'une histoire amusante en soi, il est dans le traitement de cette

histoire par différents procédés que nous avons dégagés. En somme, le comique est d'autant plus fort que l'histoire est plus tragique. Quel que soit le « message » qu'il veut transmettre, un auteur de théâtre a le choix entre deux modes d'expression qui sont le tragique et le comique. On pourrait même soutenir que le comique est plus efficace pour exprimer la douleur, dans la mesure où il laisse au fond du spectateur une sorte de « remords du rire » qui peut le conduire à méditer de façon plus approfondie, alors que les simples pleurs versés devant un spectacle pathétique soulagent si bien qu'on n'a plus besoin d'y penser par la suite !

Clef n° 22. Pourquoi rit-on ?

« Parce que c'est drôle. »

Raymond Devos

Remarques préliminaires

1. En général, autant l'on aime rire, autant l'on déteste s'expliquer les raisons de son rire. D'une part, parce que c'est un sujet extrêmement complexe, qu'aucune théorie ne parvient à élucider totalement (il y a toujours des rires qui échappent aux explications traditionnelles de l'hilarité). D'autre part, parce que le rieur n'a peut-être pas trop envie de regarder en face les satisfactions suspectes, ambiguës, qui nourrissent en profondeur son rire. Savoir pourquoi on rit pourrait nous rendre singulièrement graves. On se contente alors de la tautologie : « Pourquoi rit-on ? Parce que c'est drôle ! »

2. Dans l'approche de cette activité rythmique des muscles zygomatiques, typiquement humaine selon Rabelais, il est difficile de distinguer ce qui serait un rire naturel, spontané, qui naît au hasard des circonstances de la vie courante, du comique étudié, théâtral, que le public va chercher dans des spectacles produits pour le distraire. D'une part parce que la vie sociale la moins concertée, fertile en sujets d'amusement, est toujours une sorte de théâtre naturel où les uns (en position de public) rient à propos de ce que disent ou font les autres (en position de conteurs-amuseurs ou d'acteurs involontaires). D'autre part parce que, très tôt, nous « consommons » des divertissements amusants, lesquels nous apprennent à regarder le monde comme spectacle, et ainsi, à « reconnaître » dans certaines situations de la réalité un « comique » préalablement intériorisé comme catégorie « littéraire ». Alors qu'il s'agit là d'un attitude *culturelle* (raison pour laquelle on « rit » différemment selon les cultures), nous « gloussons » spontanément comme si les choses s'ingéniaient d'elles-mêmes à nous divertir, en oubliant que notre sens comique est le fruit de réflexes pré-construits. Aussi pourra-t-on illustrer cette notice aussi bien par des exemples empruntés aux spectacles (sketches, théâtre) que par des situations couramment observées.

3. L'éternelle interrogation « pourquoi rit-on ? » peut donner lieu à deux recherches complémentaires : qu'est-ce qui produit l'hilarité des publics (niveaux de comique et procédés « qui font rire ») ? en quoi consiste le « plaisir » ainsi déclenché (nature de cette euphorie, besoins plus ou moins conscients qu'elle « satisfait ») ? Nous allons

tenter d'apporter quelques éléments de réponse en nous inspirant (très librement) de trois livres : *Le Rire* de H. Bergson, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* de S. Freud, et *Psychocritique du genre comique* de Ch. Mauron. Commençons par la seconde question, celle du « plaisir » qui habite le rire : en analysant ses composantes, nous serons à même de mieux comprendre les diverses formes que prend le comique, et les processus susceptibles de le déclencher.

Quelques composantes du plaisir de rire

Sachant que tout se mêle dans le rire, on peut néanmoins tenter de distinguer :

1. Un plaisir « spirituel », ou intellectuel. C'est d'abord l'intelligence en effet qui s'amuse, à tort ou à raison, à percevoir des contradictions, des « absurdités », des « non-sens » qui ont tout de même du sens, des glissements ou des confusions sémantiques. Cela apparaît dans toutes les sortes de « jeux de mots », qu'on en soit le manipulateur ou l'auditeur. Révélateurs sont à cet égard les sketches de Raymond Devos [cf. « Caen », « La Mer démontée », « Le Plaisir des sens », etc.]. Le plaisir est bien ici dans cette jonglerie de l'octeur avec les mots et leurs sens, qu'elle soit ou non raffinée. Mais si l'intelligence est nécessaire à saisir ce jeu, elle n'explique pas à elle seule le plaisir qu'on y prend. Cette étrange « euphorie » qui naît du jeu de mots a pu être interprétée comme une *revanche* sur l'ordre du langage, ordre qui nous est imposé par un sévère apprentissage, et que nous avons soudain le droit de transgresser le temps d'une histoire drôle ou d'une réplique théâtrale... Plaisir du non-sens, qui échappe provisoirement à la censure de la Raison et donne lieu à des emballements absurdes. Plaisir de constater que le code du langage a de nombreuses failles, qu'on peut se jouer de celles-ci, que les mots peuvent être déformés, manipulés, au point de signifier à la fois les choses et leur contraire. Plaisir de replonger dans l'univers magique de l'enfant, où n'importe quel son peut engendrer n'importe quel sens.

2. Un plaisir plus spécifiquement « comique », dans lequel la part émotionnelle l'emporte sur la part intellectuelle, donnant alors lieu à ces fameux « éclats » de rire qui se déploient en spasmes débridés. Cette dimension apparaît clairement lorsqu'on observe, en position de spectateurs hilares, des situations qui sont angoissantes pour les personnes ou les personnages qui les vivent. Selon Freud, cela peut s'expliquer par une sorte de « décharge » d'énergie d'angoisse inutilisée, dont nous pouvons saisir le mécanisme en considérant cet autre sketch – parmi le plus fameux – de Raymond Devos : « Le Plaisir des sens ».

En voici l'argument : un automobiliste pénètre sur un rond-point, et au moment où il tente d'en sortir, s'aperçoit que toutes les rues sont en sens interdit. Situation cauchemardesque, à laquelle le spectateur s'identifie d'autant plus facilement qu'il a l'expérience de la conduite en ville. Notre automobiliste demande donc à un policier ce qu'il doit faire, et celui-ci lui répond : « Tourner avec les autres ». C'est alors que le rire du public jaillit franchement. Tout en percevant l'absurdité et le caractère stressant de cette course délirante, chacun se rend compte qu'elle ne le concerne pas réellement. Le processus qui déclenche le rire est alors le suivant :

- dans un premier temps, le spectateur s'identifie au personnage et partage momentanément son « angoisse » ou sa colère, ce qui mobilise en son for intérieur une certaine énergie psychique ;
- dans un second temps, prenant conscience que cette situation « impossible » n'est qu'une fiction pour lui, le spectateur se distancie soudain du personnage, et son « énergie d'angoisse » un instant mobilisée (par le fait de s'identifier) se libère en un grand rire de soulagement. C'est l'euphorie après l'accablement. Et cette soudaine euphorie, cette sensation d'apesanteur, nous apparaît vraiment comme une caractéristique majeure du plaisir comique.

Mais revenons à notre sketch. On sait qu'il se poursuit et s'amplifie alors selon une logique parfaitement absurde : il est interdit de s'évader du rond-point ; tout le monde doit tourner ; la police fait sa ronde, en sens inverse ; le laitier (dont le beurre « tourne »), l'ambulancier (dont le malade décède), le convoi funéraire, et bientôt toute la cité, tout se trouve embarqué dans la ronde infernale. Par convention, le public continue d'adhérer à l'histoire, à « croire » par intervalles à l'évocation de cet univers kafkaïen (et le jeu de l'acteur Devos, incarnant l'angoisse du personnage, est ici fondamental), mais en même temps, il ne cesse de se désidentifier à chaque nouveau détail insolite (et donc « désopilant ») qui affole l'automobiliste. Jusqu'à la fin de ce sketch, parfaitement rythmé par son auteur, il y a ainsi reprise et relâche d'angoisse dans le public, le tout se résolvant en salves de rires.

Ce processus n'est pas incompatible avec la définition de Bergson, qui établit que nous rions chaque fois que nous percevons « du mécanique plaqué sur du vivant ». En effet, l'aspect mécanique qui entraîne tout à coup la vie de la ville – le vivant – (grossissement des effets, amplification des conséquences d'un postulat insensé) est précisément ce qui conduit le spectateur à se distancier de la situation. Percevant du vivant, il s'identifie ; percevant du mécanique, il rompt son processus d'identification : il y a bien alternance de reprises et relâches d'angoisse.

Par ailleurs, Bergson remarque que, lorsqu'il y a quelque chose de « mécanique » qui nous fait rire d'un personnage vivant, cela provient souvent de l'inadaptation de celui-ci à telle ou telle situation. Le plaisir comique se nourrit d'une sensation de supériorité sur celui dont on rit (celui que l'on juge « ridicule »), comme on le verra ci-dessous dans l'évocation du « plaisir critique ».

Or, cet élément n'est pas non plus sans lien avec ce qui se meut au fond de notre inconscient. Car cette fréquente inadaptation au monde, génératrice d'angoisses, nous l'avons tous vécue lors de nos premiers apprentissages : voir un personnage inadapté peut ainsi, l'espace d'une seconde, mobiliser notre apitoiement et, la seconde qui suit, déclencher notre rire par libération de cette « énergie » d'angoisse brièvement réveillée. Dans ce cas, jouir d'un sentiment de supériorité, c'est prendre sa revanche contre des affects anciens – rappels semi-conscients de situations archaïques où nous étions en douloureuse position d'infériorité... On voit que l'euphorie du rieur peut avoir de multiples racines.

3. Un plaisir critique (ou revanchard, ou sadique, ou satirique). Dans sa *Psychocritique du genre comique*, Charles Mauron analyse le plaisir du spectateur

qui rit aux malheurs d'Arnolphe dans *L'École des femmes* en l'interprétant comme une *compensation* aux souffrances œdipiennes de tout enfant ! Qu'est-ce à dire ?

Dans le traditionnel triangle œdipien, le tout jeune (notamment le petit garçon) se voit dépossédé de l'objet aimé (la jeune femme – sa mère) par le « vieux » (le père, qui affirme son droit sur son épouse). C'est une terrible frustration, mêlée de peur et de culpabilité, dont le jeune homme gardera longtemps la trace dans son inconscient.

Dans la pièce de Molière, *L'École des femmes*, c'est à l'inverse le jeune homme (Horace) qui dépossède le Barbon (Arnolphe) de l'objet aimé que celui-ci prétendait se réserver (Agnès).

Dès lors, le rire que suscite l'attitude d'Arnolphe ne s'explique pas seulement par l'énormité de ses colères ou de ses ridicules de vieillard berné ; ce rire s'accompagne d'une sensation de *revanche* inconsciente sur une situation que nous avons antérieurement *tous plus ou moins vécue*. Le succès d'Horace et l'allégresse qui en résulte correspondent au renversement triomphal d'une situation angoissante. À travers lui, c'est à notre tour de ravir l'objet aimé et d'en frustrer le « Vieux » qui nous l'interdisait. Nous revivons donc notre « complexe d'Œdipe », mais en vainqueurs cette fois, et ce délire est un triomphe ! Notre rire se nourrit d'une vengeance fantasmatique, plaisir étonnant, inattendu, mais d'autant plus vif que nous en ignorons le réel motif.

On peut généraliser cette composante du rire. Nous jubilons chaque fois qu'il nous est possible de nier – fictivement – le fameux « principe de réalité » dont nous avons dû cruellement subir la loi dans notre passé d'enfants, au fil de toutes les frustrations qu'implique l'apprentissage de la vie. Dans d'innombrables scènes comiques, nous rions ainsi d'une autorité ou d'un pouvoir établi, par la grâce d'un renversement triomphal, mais provisoire, de situations où nous avons dû nous soumettre jusqu'à l'humiliation. À chaque fois, la revanche que nous prenons semble proportionnelle à l'importance sociale de ce pouvoir. Supposons par exemple qu'un ami bien aimé se casse la figure en glissant sur une peau de banane : malgré le caractère mécanique de sa chute, nous rions modérément. Mais s'il s'agit d'un chef de service, ou de notre prof de français, figures d'autorité, nous aurons du mal à réfréner notre éclat de rire. Et s'il s'agit d'un ministre ou d'un président, alors, nous nous amuserons très fort. Dans chaque cas, le personnage dont nous rions incarne le « surmoi », la loi à laquelle nous avons dû obéir au cours de notre éducation : et son ridicule soudain nous permet de prendre notre revanche, le temps d'un délire à peine conscient.

Mais notre « inconscient » n'est pas simplement constitué de frustrations appelant des revanches. Il est aussi traversé de pulsions carrément sadiques. C'est-à-dire qu'il y a un certain plaisir inavoué à faire mal, à faire souffrir, à réduire autrui à l'état de girouette que l'on manie. La formule de Bergson va donc au-delà de la simple perception par l'intelligence d'automatismes ou de conduites inadaptées : elle implique, on l'a vu, une forme de jouissance à réduire autrui à l'état de chose ou d'instrument. Plaisir de supériorité du spectateur, rire qui « châtie » les inadaptés sociaux, euphorie d'un public qui exprime son pouvoir collectif en riant des malheurs ou des conduites non conformes de quelques-uns. Fernand Raynaud déclarait : « // faut se diminuer pour faire rire » ; il lui suffisait alors d'incarner un personnage ridicule

pour attirer sur lui le rire (méprisant) du public inconsciemment sadique. En général, l'acteur qui « fait l'idiot », pour amuser, flatte plus ou moins sciemment ce sadisme social. Quand on dit que « le ridicule tue », on confirme que le rire est une arme qui peut servir la haine. Il en va de même quand, dans un groupe, on essaie de « mettre les rieurs de son côté » : c'est pour récupérer le pouvoir du groupe à son profit (et au détriment de son adversaire).

On voit ainsi que le « plaisir critique », qui souvent décuple le rire, n'est pas seulement l'expression d'une revanche bien compréhensible de la part d'un rieur qui se souvient vaguement avoir été frustré : il peut être l'expression d'un sadisme collectif qui renforce les préjugés du groupe, le pouvoir des castes, ou les hiérarchies sociales. C'est dans cette perspective, mais en l'inversant, qu'il faut resituer le *plaisir satirique* propre aux comédies de mœurs, à la littérature polémique, aux sketches politiques, etc. Il s'agit très souvent, de la part d'un auteur qui ironise ou qui fait rire, d'une réponse personnelle à l'oppression du groupe. Oppression qui peut prendre la forme d'une mode passagère (cf. *Les Précieuses ridicules*), d'un ordre hypocrite (la caste des faux dévots dans *Tartuffe*), d'un pouvoir socioéconomique (les hommes d'affaires dans le *Topaze* de Pagnol). Oppression que fustige l'œuvre littéraire pour nous libérer, et qu'illustre la formule célèbre : *Castigat ridendo mores* (« [l'auteur] châtie les mœurs par le rire »).

Ainsi, autant on peut s'alarmer des ambiguïtés du *rire sadique* (il peut en effet nourrir toutes les formes d'ostracisme, tous les préjugés de classes dans une société donnée), autant on peut comprendre et participer au *rire satirique* en ce qu'il dénonce la bêtise, ou l'oppression, ou l'injustice, comme c'est le cas dans les meilleures comédies. Mais il demeure vrai que les limites sont parfois difficiles à distinguer, notamment lorsque les auteurs pratiquent ce qu'on appelle le « second degré » (par exemple, un sketch met en scène un raciste caricatural ; l'auteur lui prête évidemment des propos hyper-racistes ; mais voici que le public, lui-même pétri de préjugés, se met à applaudir ces propos qu'il prend au premier degré !!! Comment s'y retrouver ?).

4. Un plaisir mimétique

« Plus on est de fous, dit le proverbe, plus on rit. » Effectivement, le rire est contagieux : plus la foule est nombreuse, plus les éclats de rire s'enflent. Ce phénomène a donné lieu à une fâcheuse pratique des médias : les rires pré-enregistrés, qui donnent au spectateur isolé le sentiment de participer à une émotion collective, et du même coup, l'entraînent à rire sans qu'il comprenne pourquoi (ce qui peut faire du rire le triomphe de l'abêtissement autant qu'il peut être, par ailleurs, l'expression de l'intelligence...). Et de fait, dans un groupe, il est mal vu de ne pas s'associer à l'euphorie collective : celui qui s'isole ou « ne trouve pas cela drôle » est taxé de « rabat-joie » ; cependant, après coup, c'est soi-même que chacun peut trouver ridicule lorsqu'il considère les motifs de son hilarité.

Rire permet de se souder aux autres ; se sentir soudé aux autres permet de rire. Telle est la satisfaction mimétique. Elle explique le caractère contagieux du rire. La part d'inconscient qui alimente le rire suppose en effet qu'on oublie sa « raison » et les censures qui lui sont liées : il est plus facile de faire en groupe ce qu'on ne ferait pas seul, lorsqu'on conserve sa conscience critique. La phrase « plus on est de fous,

plus on rit » peut ainsi être lue à l'envers : « plus on rit, plus on peut se permettre d'être fous ensemble », c'est-à-dire : plus on peut se permettre de régresser collectivement dans des émotions infantiles. Et ce plaisir mimétique n'est pas sans rappeler la notion de « saturnales », lorsque le public en vient à rire de ce même ordre social qu'il respecte par ailleurs...

Il y a donc quelque chose de l'ordre du défolement collectif, plus ou moins hystérique et plus ou moins abêtissant dans le plaisir du rire — quand bien même notre intellect et notre culture du comique ont été, au départ, absolument nécessaires au déclenchement de l'hilarité. Ce qui confirme cette conclusion, c'est le « remords » d'avoir ri qu'on éprouve parfois, lorsqu'on vient de rire largement du malheur ou du ridicule d'autrui, en s'étant laissé entraîner par le groupe. Musset ne disait-il pas, à la suite d'une représentation du *Misanthrope* et de la « mâle gaieté » que répandent les grandes scènes de Molière, que « *Lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer ?* »

Clef n° 23. Les niveaux de comique

Les composantes du « plaisir de rire » que nous venons de dissocier se mêlent le plus souvent dans les spectacles qui nous « amusent ». Lorsqu'il s'agit de théâtre, on distingue classiquement cinq niveaux de comique, des plus grossiers aux plus subtils. Cette différenciation des formes du comique permettra, simultanément, de hiérarchiser les significations plus ou moins profondes que les auteurs dramatiques donnent à leurs pièces.

1. Le comique de gestes.

Du coup de pied au derrière à la chute malencontreuse, des mimiques faciales aux gesticulations, c'est là une forme de comique élémentaire qu'aucun grand auteur n'a méprisée (Molière, Beaumarchais, Charlie Chaplin, etc.). Les effets de décor, la manipulation d'objets (voir l'usage qu'en font les clowns), les didascalies parfois très détaillées qui font de l'auteur le premier metteur en scène de son théâtre, tout est à repérer et commenter. L'invention de « gags » se retrouve naturellement dans de nombreux films comiques, de Jacques Tati ou de Louis de Funès par exemple.

2. Le comique de mots.

Il comprend bien entendu les jeux de mots et tout ce qui est de l'ordre de l'inflation verbale (cf. l'histoire du rhume dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco), mais aussi les mots d'auteur et les répliques ciselées que l'on peut souvent détacher de leur contexte (cf. le docteur Knock déclarant : « *Les gens bien portants sont des malades qui s'ignorent* »). Cependant, le plus souvent, les meilleures répliques tirent leur saveur de la situation où elles sont prononcées, par des personnages souvent inconscients du comique de leurs phrases, comme Gêronte s'écriant dans *Les Fourberies de Scapin* : « *Mais que diable allait-il faire dans cette galère ?* »

3. Le comique de situation.

Ce dernier découle des péripéties de l'intrigue. L'auteur s'ingénie à placer ses personnages dans des circonstances imprévues, généralement embarrassantes. Il en résulte des malentendus, des quiproquos, des rencontres fâcheuses (situation

classique des comédies de boulevard : le mari surprend son épouse dans les bras de son amant), d'où des engrenages délirants comme sait en composer Feydeau.

4. Le comique de mœurs.

Il s'agit cette fois de faire rire les spectateurs devant le tableau caricatural d'un milieu social, d'une profession, des mœurs dites modernes, etc. C'est le cas notamment chez Molière, avec sa galerie de « précieuses » (ridicules), de médecins (infatués de leur savoir), de « bourgeois » (qui se veulent gentilshommes) ou de ses pédants burlesques (type Vadius ou Trissotin). Le comique de mœurs peut être :

- tantôt purement « comique » : l'auteur caricature les tendances de son époque, les manières de vivre, de parler ou de penser à la mode, en grossissant le plus souvent les traits de ses personnages ;
- tantôt (ou simultanément) « satirique » : l'auteur attaque directement les vices de son siècle (l'hypocrisie religieuse, la corruption financière, les préjugés sociaux) ; le rire franc fait alors place à l'ironie incisive, aux mots ou aux tirades féroces, qui peuvent parfois viser des contemporains précis.

5. Le comique de caractère.

Cette fois, le rire porte sur la psychologie, sur les contradictions ou les faiblesses de la nature humaine, sur les grands « types » humains. Le dramaturge peint par exemple l'avarice, la vanité, la colère, le snobisme, en faisant rire du comportement rigide ou obsessionnel des personnages atteints de ces vices. Notons qu'ici, ce n'est pas forcément le caractère lui-même des personnages, qui nous amuse : on rira plutôt des inadaptations qui en découlent, des effets de contraste qui peuvent en résulter, etc. Ainsi, le « Misanthrope » de Molière ne devient risible que parce que, tout en déclarant haïr le genre humain (ce qui n'est guère drôle), il prétend malgré tout se faire aimer d'une jeune coquette dont il est amoureux. De même, Don Juan ne fait pas rire par lui-même (il est trop démoniaque pour cela) : mais l'opposition de son personnage au valet bavard qu'est Sganarelle, la paire pittoresque qu'ils forment tous deux, font de leurs échanges et de leur relation un duo comique.

6. Le comique de « l'irréel » ?

À ces cinq traditionnels niveaux de comique, qui souvent se mêlent dans une même scène, nous serions tenté d'en ajouter un autre qu'on pourrait définir comme le *comique de l'absurde* ou de l'irréel. Une pièce de Ionesco comme *La Cantatrice chauve*, par exemple, où se trouve naturellement du comique de mots ou de situation, nous fait rire en développant des scènes anormales, aberrantes, délirantes – qui ne sont d'ailleurs souvent qu'un grossissement caricatural des incohérences du monde social ; l'auteur parodie ou inverse les stéréotypes du langage et des conventions quotidiennes, il déstabilise les habitudes de pensée que nous croyons les plus naturelles, et nous fait alors prendre conscience de l'absurdité des normes qui gouvernent nos vies. De nombreux sketches modernes, dont ceux de Raymond Devos, s'inscrivent dans cette veine : ils nous révèlent l'irréalité du réel, en faisant ressortir par un certain nombre de procédés (fort classiques) les logiques délirantes qui sous-tendent la réalité la plus banale.

Clef n° 24. Les procédés qui font rire

Une chose est de différencier les niveaux de comique, une autre est de repérer comment, dans quelque type de rire que ce soit, l'auteur s'y prend pour *faire rire*. Les contenus des situations ou des réalités qui nous amusent sont souvent graves, on l'a vu ; les motivations profondes qui se manifestent dans le rire s'alimentent à nos angoisses ou à de troubles pulsions : comment donc *déclencher* le rire à propos de ce qui pourrait tout aussi bien engendrer de la tristesse ou de la colère ? Voici donc quelques procédés classiques, parmi les plus fréquents :

• Le grossissement du trait

C'est le principe premier de toute caricature. Le trait doit à la fois être ressemblant et exagéré. Notre plaisir est de reconnaître l'exactitude du croquis dans ce qui est pourtant une incroyable déformation, et vice-versa. Plaisir de reconnaître, plaisir aussi de mesurer l'écart entre le portrait et le modèle (il ne faut pas que cela soit « trop gros », ou alors, il faut que ce soit pris au « second degré », etc.). Ainsi pourrions-nous rire du caractère épouvantablement égoïste et entêté d'Orgon, lorsque celui-ci affirme :

*Et je verraï mourir frère, enfants, mère et femme
Que je m'en soucieraï autant que de cela.*

• Les répétitions

Comme les anaphores en poésie, les répétitions produisent un effet d'amplification du jeu (du motif comique, de la raideur d'un personnage, de la « logique » de l'absurde), et donc, provoquent un rire croissant du public, « qui n'en peut plus ». C'est le cas de répliques comme le « *Sans dot !* » de *L'Avare*, ou le « *Y a pas de doutes, il s'en sert !* » du sketch « *J'ai des doutes* » de Raymond Devos.

• Le contraste, l'opposition

D'une part, la mise en contradiction d'un personnage avec lui-même ou avec un autre, produit des effets de symétrie plaisants ; d'autre part, dans une même scène ou d'une scène à l'autre, nous pouvons avoir des ruptures brutales ou des inversions inattendues. Par exemple, dans *Les Femmes savantes*, Vadius et Trissotin ne cessent de s'entre-flatter excessivement, puis l'un d'eux ayant critiqué le poème de l'autre, ils se livrent à une série d'injures de plus en plus grossières. Le thème de l'arroseur arrosé (un personnage est victime du stratagème même qu'il a mis au point pour piéger les autres), les contradictions entre ce qu'un personnage dit et ce qu'il fait (les défis grandiloquents et les lâchetés réelles de Matamore dans *L'Illusion comique* de Corneille), les renversements de situation, sont une source inépuisable de rires fondés sur l'opposition.

• La parodie, la satire, le pastiche

Ces procédés, le plus souvent liés au comique de mœurs, ont ceci d'original qu'on ne peut les comprendre que si l'on connaît les réalités originelles (situations, scènes historiques, œuvres, phrases, etc.) qui sont imitées/décalées/déformées – contrairement aux trois procédés que nous venons d'exposer, dont la saisie se fait directement. Cependant, la parodie et le pastiche usent des mêmes techniques : exagération de stéréotypes, inversions du réel, transpositions ou déformations plus ou

moins subtiles qui font prendre une distance ironique vis-à-vis des modèles imités, et naturellement, recours aux figures de style les plus efficaces (l'antithèse, le chiasme par exemple). Comme exemple de pastiche, on peut citer cette formule à propos du tiers-monde : *L'homme est une louve pour l'homme*, formule qui, en parodiant le fameux *Homo homini lupus*, laisse entendre que l'Occident continue d'exploiter féroce-ment les pays pauvres qu'il affecte d'aider.

• Le monde renversé

Au-delà des mécanismes que nous venons de rappeler, ce procédé opère l'inversion systématique de tout ce qui semble ordinaire et normal, produisant ce « comique de l'irréel » évoqué ci-dessus, qui peut déclencher tantôt la joie infantile d'échapper aux rigueurs du monde tel qu'il est, tantôt le rire satirique face à une situation absurde plus vraie que le vrai.

Tous ces procédés, notons-le en conclusion, obéissent parfaitement à la loi décrite par Henri Bergson, selon laquelle nous rions chaque fois que nous percevons « *du mécanique plaqué sur du vivant* ». On peut renvoyer ici à la lecture de son ouvrage (*Le Rire*), qui fourmille d'exemples de répétitions, ruptures, inversions, quiproquos, raideurs, inadaptations, symétries, engrenages, amplifications, etc.

5.



CONVAINCRE, PERSUADER, ENTRAÎNER...

Explication n° 17 : Violence et vérité, *Les Provinciales* (Pascal)

Explication n° 18 : « De l'esclavage des Nègres », *De l'esprit des lois* (Montesquieu)

Explication n° 19 : « Prière à Dieu », *Traité sur la tolérance* (Voltaire)

Explication n° 20 : Une étrange entreprise, *Les Confessions* (Rousseau)

Explication n° 21 : Allocution télévisée, Campagne présidentielle 1974 (Mitterrand)

Explication n° 22 : Discours radiodiffusé, 30 mai 1968 (De Gaulle)

Explication n° 23 : Folle humanité, *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire)

CLEFS

25/ Fonctions de l'apostrophe. 26/ Une figure fondamentale, l'antithèse. 27/ Le « moi » et le lyrisme. 28/ L'ironie. 29/ Schéma de la communication et fonctions du langage. 30/ L'analyse du discours, en pratique... 31/ Les performatifs. 32/ Oxymores et tautologies, de l'usage aux abus...

CONVAINCRE, PERSUADER, ENTRAÎNER...

Il existe un certain nombre de textes fort efficaces, écrits pour être lus chez soi ou prononcés en public, dont l'objet est de communiquer des convictions, de dénoncer des réalités scandaleuses, de défendre de justes causes, d'entraîner les foules, bref, de faire penser, faire croire ou faire agir.

N'étant ni « descriptifs », ni « romanesques », ni « dramatiques », ni « poétiques », ils échappent aux genres littéraires consacrés, en dépit de leurs qualités. On les nommait autrefois « textes d'idées », ce qui n'était pas satisfaisant. On les nomme maintenant « textes argumentatifs », et cette dénomination n'est guère plus heureuse, puisqu'elle laisse entendre que le seul contenu de ces pages décide de leur caractère et de leur réussite.

Car la volonté de convaincre, que l'auteur use de la froide logique du raisonnement ou manifeste les élans d'une conviction passionnée, ne peut se contenter de la pertinence de l'argumentation. Pascal souligne à juste titre cette « *éloquence qui persuade par douceur, non par empire* ». L'ordre du discours, l'art de la rhétorique et les subtilités de l'énonciation sont *beaucoup plus persuasifs* que la force brute des arguments, souvent banals, voire éculés. Les discours qui entendent agir sur leurs destinataires cherchent le plus souvent à les *toucher*, à jouer de la « corde sensible », en usant de ce que les linguistes appellent la « fonction impressive » (cf. Clef n° 29).

Cela ne signifie pas qu'il faille omettre de commenter les idées en tant que telles. On a parfois lu ou entendu des commentaires expliquant en quoi un texte « argumentatif » était convaincant... sans dire un mot de la justesse de ses arguments ! Il faut savoir apprécier les idées ou dénoncer les sophismes d'un auteur, pointer les présupposés discutables d'un texte (son « idéologie »), quel que soit, par ailleurs, le prestige de l'écrivain qui le signe. Reste que ce sont avant tout les artifices de l'éloquence, les procédés rhétoriques (qui servent par exemple à diaboliser l'adversaire pour se blanchir soi-même), les diverses « ficelles » verbales des discours de propagande politique ou publicitaire, les jeux de l'énonciation ou le « lyrisme » de certaines envolées, que le commentateur devra reconnaître.

Notons enfin que, s'il existe des « textes argumentatifs » bien identifiables, comme la plaidoirie d'un avocat, l'éloge d'une vertu, ou une allocution politique, on rencontre souvent aussi des passages mixtes où, soudain, fait irruption un « discours argumentatif » que l'on n'attendait pas, dans un récit (une autobiographie par exemple), un poème, un texte de théâtre, etc. On parlera alors de « registre argumentatif », provisoirement utilisé dans un genre où il n'est pas dominant. Le cas le plus fréquent est celui du théâtre, où le dialogue conduit souvent les protagonistes à devoir se convaincre mutuellement de leurs raisons d'agir.

[Violence et vérité]

(Voici la fin de la XII^e « Provinciale » de Pascal. Poursuivi par les écrits calomnieux et les menaces policières des Pères jésuites, Pascal récuse leurs procédés, et leur répond en ces termes.)

Je vous plains, mes Pères, d'avoir recours à de tels remèdes. Les injures que vous me dites n'éclairciront pas nos différends, et les menaces que vous me faites en tant de façons ne m'empêcheront pas de me défendre. Vous croyez avoir la force et l'impunité, mais je crois avoir la vérité et l'innocence. C'est une étrange et longue guerre que celle où la violence essaie d'opprimer la vérité. Tous les efforts de la violence ne peuvent affaiblir la vérité, et ne servent qu'à la relever davantage. Toutes les lumières de la vérité ne peuvent rien pour arrêter la violence, et ne font que l'irriter encore plus. Quand la force combat la force, la plus puissante détruit la moindre ; quand on oppose les discours aux discours, ceux qui sont véritables et convaincants confondent et dissipent ceux qui n'ont que la vérité et le mensonge ; mais la violence et la vérité ne peuvent rien l'une sur l'autre. Qu'on ne prétende pas de là néanmoins que les choses soient égales ; car il y a cette extrême différence, que la violence n'a qu'un cours borné par l'ordre de Dieu, qui en conduit les effets à la gloire de la vérité qu'elle attaque ; au lieu que la vérité subsiste éternellement, et triomphe enfin de ses ennemis, parce qu'elle est éternelle et puissante comme Dieu même.

Blaise PASCAL, *Les Provinciales*, XII (1656-1657)

■ CONTEXTE ET SITUATION DE COMMUNICATION

Les *Provinciales* se présentent au lecteur comme des lettres écrites par un honnête homme de Paris à un ami provincial, pour le mettre au courant de la querelle qui oppose les jansénistes et les jésuites, en 1656-57. Sans qu'il soit nécessaire d'exposer le fond de cette controverse pour en apprécier la vigueur, il faut tout de même rappeler :

1. Que ces lettres sont fictives : l'auteur y adopte la convention du genre épistolaire ; mais c'est bien entendu pour informer le public lettré de l'époque : ses lettres « provinciales » sont plutôt des « parisiennes » ;
2. Que Pascal, ayant réussi à ridiculiser les positions des jésuites, se voit violemment accusé par ceux-ci de « se moquer des choses saintes » ;
3. Que l'auteur a dû prendre un pseudonyme pour rester dans l'anonymat, en raison des tentatives de censure et des poursuites policières que les jésuites, très influents, ont réussi à déclencher contre la publication des *Provinciales* ;

4. Qu'enfin, à partir de la onzième lettre, Pascal s'adresse directement et personnellement aux « Pères jésuites », dans l'espoir peut-être de toucher en eux la part de christianisme sincère que masque leur intransigeance officielle.

Deux conséquences en résultent, s'agissant des conditions dans lesquelles Pascal écrit :

- Il est véritablement en position d'opprimé. Il n'a effectivement que le verbe, la « vérité », pour se défendre contre la « violence » (les « remèdes » — injures et menaces — dont usent ses adversaires). Ce *contexte* authentifie le parallèle qu'établit le *texte* entre la violence et la vérité.
- S'il s'adresse formellement aux jésuites, Pascal soigne son discours dans le but de gagner à sa cause les *gens du monde* (étrangers à cette querelle). Ainsi, l'énonciation, les marques de l'éloquence, la hauteur de vue du moraliste tendent moins à convaincre les destinataires officiels qui y sont nommés, qu'à susciter l'adhésion du public mondain qui assiste au débat, et ne peut qu'être édifié par la vigueur de cette conclusion.

■ MÉTHODE CHOISIE : EXAMEN SYNTHÉTIQUE, OU EXPLICATION LINÉAIRE ?

Nous venons de souligner trois aspects du texte : la présence du « je » liée à l'énonciation, les marques de l'éloquence (en particulier dans le tableau du combat entre violence et vérité) et la grandeur de la conception pascalienne (qui éclate dans la dernière phrase). Un bref regard sur le texte montre que ces trois aspects correspondent grosso modo aux trois phases successives du développement, mais aussi qu'ils sont présents du début jusqu'à la fin : le « je » de l'énonciateur ne cesse de s'affirmer même lorsqu'il ne dit plus « je » ; la conception pascalienne du monde est déjà là, dès les premières lignes, lorsque Pascal se manifeste comme héros (comme héraut !) de la vérité ; la force de l'éloquence, enfin, avec ses antithèses, ses symétries, sa plénitude sonore, est également omniprésente dans le morceau. Autant dire qu'il serait artificiel de procéder synthétiquement, par balayages successifs de chacun de ces aspects. Nous choisirons donc de faire l'étude au fil du texte, en liant le contenu des arguments à la puissance de l'expression, selon un plan qui est celui-là même suivi par Pascal :

- la fixation des positions respectives ;
- l'élévation du débat : le parallèle violence/vérité ;
- l'ordre de Dieu.

■ FIXATION DES POSITIONS RESPECTIVES

Le début du texte décrit symétriquement l'attitude des deux « camps » en présence. C'est un résumé qui renvoie les lecteurs à la réalité concrète,

historique si l'on veut, dans laquelle se situent les interlocuteurs. D'un côté, ceux qui attaquent, par la force et la calomnie ; de l'autre, celui qui se défend par la vérité qu'il croit posséder. À cette symétrie des positions correspond celle des pronoms (*Je vous/vous me ; Vous croyez avoir / mais je crois avoir*) et celle des membres de phrases :

(côté jésuites)

les injures que vous me dites

les menaces que vous me faites

la force et l'impunité

(côté Pascal)

n'éclairciront pas

ne m'empêcheront pas

la vérité et l'innocence

Mais cette symétrie des positions n'a pourtant rien d'une égalité. Dès l'abord, Pascal monopolise les bonnes armes (la vérité et l'innocence) et enferme ses adversaires dans le mauvais camp (ils croient réussir par la force sous prétexte qu'ils ont l'impunité). Aux yeux du lecteur impartial, la parallélisme qu'établit Pascal n'est donc pas une simple description : il est un *assignation*. Même au niveau du nombre de mots, Pascal souligne l'inégalité de la lutte : « *les menaces que vous me faites en tant de façons // me défendre* ». Plus il se montre en situation d'opprimé (dans l'ordre de la violence), plus il y gagne le beau rôle (dans l'ordre de la vérité).

S'il dit « *je crois avoir* » (cela signifie-t-il : « je pense avoir » ou « je suis sûr d'avoir ? »), c'est pour répondre au « *Vous croyez avoir* ». Or, les jésuites n'ont pas à « croire » qu'ils ont cette force et cette impunité : ils l'ont en effet dans la réalité. Cela implique que Pascal bénéficie aussi de la réalité contraire. Ainsi, l'antithèse qui clôt cette première phase du texte, avec ses termes qui se répondent mot par mot,

*Vous croyez avoir la force et l'impunité
mais je crois avoir la vérité et l'innocence*

n'apparaît pas comme une opinion discutable, mais bien comme la présentation de la réalité telle qu'elle est (telle que la *constitue* le texte !).

À cela s'ajoute la force du « moi », l'affirmation du « je » solitaire face au « vous » collectif. Non seulement l'auteur se montre « seul contre tous », mais il apostrophe les jésuites sur un ton condescendant : « *Je vous plains, mes Pères*. » C'est celui qui est en position de faiblesse qui se permet de « plaindre » ceux qui sont en position de force ! Comment pourrait-il manifester cette pitié ironique, s'il ne disposait pas d'une arme secrète, d'une supériorité invisible ? Eh bien, cette supériorité, cette arme secrète qu'il possède, c'est tout simplement : la vérité... Avant même que Pascal dresse le tableau de l'éternel combat entre la force et la vérité, il en présume l'existence dans la position qu'il se donne. Et réciproquement, le tableau qui va suivre aura pour effet de « prouver » que l'écrivain est dans le bon camp. En somme, dès les premières phrases du texte, **Pascal se met du**

côté de la Vérité pour mettre la Vérité de son côté. C'est d'elle qu'il va maintenant parler, comme s'il était déjà évident qu'elle parle par sa voix.

■ L'ÉTERNEL DÉBAT : LE PARALLÈLE VIOLENCE ET VÉRITÉ

« *C'est une étrange et longue guerre que celle où la violence essaie d'opprimer la vérité.* » La chose est claire : c'est bien la violence qui ouvre les hostilités et Pascal, en s'inscrivant dans cette éternelle lutte, se situe d'emblée dans le bon camp, le camp de ceux qui *résistent* (l'oppresseur ne passerait pas son temps à faire le parallèle entre la violence et la vérité : il faut se sentir du côté de la vérité pour développer ce discours). C'est alors que se pose la question : pourquoi cette guerre est-elle si *étrange* et si *longue* ? Parce que les combattants ne sont pas sur le même plan, ne luttent pas dans le même ordre.

Cette distinction entre deux ordres sans rapport l'un avec l'autre va en effet tout éclairer, montrant au passage la hauteur de vue de notre orateur. Ainsi, la violence essaie de remporter une victoire impossible, puisqu'elle prétend étrangement lutter dans un ordre qui n'est pas le sien, l'ordre de la vérité ; et c'est l'obstination des oppresseurs, dans cet ordre qui n'est pas le leur, qui rend leur combat interminable :

« *Tous les efforts de la violence ne peuvent affaiblir la vérité, et ne servent qu'à la relever davantage.* »

Et réciproquement, même inaptitude de la vérité à freiner la violence :

« *Toutes les lumières de la vérité ne peuvent rien pour arrêter la violence, et ne font que l'irriter encore plus.* »

Ces deux phrases établissent l'impuissance mutuelle de la violence et de la vérité, chacune se situant dans un ordre qui est inaccessible à l'autre. Qui pis est, leurs tentatives se retournent respectivement contre leur propre objectif, en renforçant le camp d'en face. Pour illustrer cette impuissance symétrique, Pascal fait de son texte un jeu implacable d'antithèses.

Antithèse entre violence et vérité : *tous les efforts* de la violence ne peuvent *affaiblir* la vérité ; antithèse entre l'objectif de la violence et ce à quoi elle aboutit : *relever davantage* la vérité.

Même jeu d'antithèse dans la phrase symétrique qui suit : *toutes les lumières* de la vérité ne peuvent *arrêter* la violence ; qui plus est, elles aboutissent *au contraire* de ce qu'elles poursuivent et ne font que *l'irriter encore plus*.

Ces deux ordres, celui de la violence et celui de la vérité, sont bien sûr sans rapport l'un avec l'autre. Des nuances de vocabulaire s'ajoutent cependant aux parallélismes pour établir la supériorité de la vérité. Alors que le premier ordre est naturellement exprimé en termes de force brute (*efforts, arrêter, violence, irriter*), le second se manifeste comme clarté : la

vérité est un champ de *lumières* (elle *dissipera* le mensonge, alors que les injures des jésuites n'*éclairciront* pas le débat).

Chaque ordre a donc sa loi, mais chacune de ces lois, dans l'ordre qui n'est pas le sien, est totalement inefficace : la force ne peut « affaiblir » la vérité qui est lumière, la vérité ne peut « éclairer » la violence qui est aveugle.

La forte structure logique de ces formules rend le discours pascalien quasi incontestable. Ce qu'il dit de la vérité *en général* semble si imparable qu'il donne l'impression d'avoir totalement raison dans son combat *particulier*.

Mais il n'en reste pas là. Comme pour pousser son avantage, il parachève son tableau en développant ce qui semblait déjà démontré, à savoir que la violence et la vérité sont chacune toute puissante, mais dans son ordre propre.

« Quand la force combat la force, la plus puissante détruit la moindre ; quand on oppose les discours aux discours, ceux qui sont véritables et convainquants confondent et dissipent ceux qui n'ont que la vanité et le mensonge ; mais la violence et la vérité ne peuvent rien l'une sur l'autre. »

Dans chaque domaine, il y a combat. Cela ne nous étonne pas en ce qui concerne l'ordre matériel de la force, où joue la violence contre la violence. Mais il en est de même dans l'ordre spirituel : la vérité y est aux prises avec le mensonge et avec la vanité des discours creux. Ce mot « discours » caractérise aussi bien la parole spontanée que les écrits bien ordonnés. En ce sens, *Les Provinciales* sont aussi un « discours » qui doit pourfendre le discours injurieux et mensonger des jésuites. Il y a donc un combat que doit mener la vérité, et le lieu de ce combat est précisément le discours. Il y a une « force de la vérité », qui a pour arme la lumière, et qui « dissipe » les brouillards du mensonge. C'est dans ce champ que se place Pascal, qui est celui de la parole et de l'écriture. Cet ordre est le sien.

Et cet ordre est bien supérieur au précédent. Cela éclate dans l'ampleur que prend soudain la phrase pascalienne quand elle évoque cette lutte de la vérité dans l'ordre du discours. Par le jeu des redoublements de termes, Pascal **amplifie** justement la dimension du second ordre, ce qui donne :

Quand la force combat la force

la plus puissante

détruit

la moindre

Quand on oppose les discours
aux discours

ceux qui sont véritables et
convainquants

confondent et dissipent

ceux qui n'ont que la vanité
et le mensonge

Cette observation nous conduit à souligner, plus généralement, l'importance du nombre dans la phrase pascalienne. Dans l'art oratoire, on

appelle « nombre », au fil de la phrase, la disposition rythmique des mots ou des groupements de termes. Cette disposition sert à mettre en valeur les termes importants, à souligner les oppositions d'idées ou leur parallélisme : nous l'avons vu en commentant plus haut les symétries parfaites de certaines antithèses. Mais cette disposition rythmique va au-delà d'une seule mise en valeur du sens : elle a un effet musical propre, elle tend à entraîner l'auditeur par les jeux de l'harmonie, les balancements de l'architecture sonore des mots. C'est ainsi que nous sommes pris par le rythme ternaire du premier parallèle :

Tous les efforts de la violence
ne peuvent affaiblir la vérité
et ne servent qu'à la relever
davantage

Tous les lumières de la vérité
ne peuvent rien pour arrêter la violence
et ne font que l'irriter encore plus

Ce rythme ternaire se retrouve d'ailleurs à l'intérieur même de plusieurs des éléments, comme suit :

Ne peuvent / affaiblir / la vérité
Ne peuvent rien / pour arrêter / la violence
Et ne servent / qu'à la relever / davantage
Et ne font / que l'irriter / encore plus

Cette architecture de la phrase, que l'on pourrait nommer « archi-texture », s'explique d'abord par la volonté expressive de l'auteur. Nul doute que Pascal ne se plaise à grouper les mots, à faire retentir leurs harmonies, pour faire correspondre leur ordre musical, parfaitement scandé, à la conception intérieure qu'il se fait du monde (et de ses « ordres ») : il faut dire ces phrases à haute voix, en marquant bien les accents, pour s'en rendre compte. En même temps, ce travail d'architecte des mots a pour fonction de séduire et d'entraîner : quand un discours « sonne » juste, il semble plus convaincant. Pascal construit ainsi sa vision du monde avec une plénitude sonore qui vient à la fois de sa certitude d'avoir raison et de son désir de persuader. Sa conception à la fois antithétique et symétrique des ordres du monde se traduit, en un seul jet, au triple plan intellectuel, visuel et sonore.

Il lui reste alors, une fois établi cet étagement des ordres, et malgré leur impuissance l'un sur l'autre, à dire explicitement pourquoi la vérité, qui est supérieure, va finir par l'emporter. C'est l'objet de la dernière phrase du texte.

■ L'ORDRE DE DIEU

« Qu'on ne prétende pas de là néanmoins que les choses soient égales : car il y a cette extrême différence, que la violence n'a qu'un cours borné par l'ordre de

Dieu, qui en conduit les effets à la gloire de la vérité qu'elle attaque, au lieu que la vérité subsiste éternellement, et triomphe enfin de ses ennemis, parce qu'elle est éternelle et puissante comme Dieu même. »

Cette phrase, la plus longue du texte, permet à l'auteur de célébrer l'ordre de Dieu, qui transcende les réalités du monde, par-delà la longue guerre que se livrent — à l'échelon humain — la violence et la vérité. D'où trois niveaux :

- celui de la violence, dont Dieu va inverser les effets ;
- celui de la vérité, dont Dieu établit le triomphe ;
- celui de Dieu lui-même qui, en hiérarchisant les deux ordres précédents, élève le second jusqu'à Lui.

Reprenons la démarche pascalienne. Le parallèle entre violence et vérité pouvait laisser croire à un partage indifférent du monde : aux uns la force, aux autres la lumière, à chacun son domaine, selon une distribution équitable ! Pascal ne l'entend pas ainsi ; les jésuites doivent savoir que leur succès dans l'ordre de la force est de courte durée. Il y a une hiérarchie, au-delà du parallélisme, il y a une différence *qualitative*, et celle-ci est extrême : c'est Dieu qui tranche, en définitive, qui privilégie *absolument* l'ordre de la vérité.

Il est d'abord certain que la violence échouera : l'homme de foi, l'homme qui a choisi de vivre de la vérité et de la lumière, doit savoir qu'à la fin, la violence verra son cours détourné par la volonté de Dieu. Loin d'affaiblir la vérité, par une sorte de courbure que le Créateur donne à l'univers, la violence finit par faire ressortir et rejaillir la « gloire » de la vérité. Ses victoires provisoires ne font que préparer son échec définitif : la violence en fin de compte, par la grâce du Dieu Tout-puissant, sert la vérité.

À l'inverse, la vérité triomphe parce que, dès le départ, elle échappe au cours naturel du monde : elle « *subsiste éternellement* ». La violence est un flot matériel (elle a un « cours »), la vérité est une lumière immobile. S'il y a guerre, on l'a vu, c'est parce que la violence « *essaie d'opprimer* » la vérité : celle-ci n'a pas vraiment à se défendre, il lui suffit de subsister par sa lumière propre. Pascal assimile ici la vérité à la nature de Dieu lui-même. Les mots concernant l'une et l'autre sont intentionnellement repris : la vérité « *subsiste éternellement et triomphe* », parce qu'elle « *est éternelle et puissante* » comme Dieu même. Cette répétition des mots, quasi tautologique, a pour effet de persuader le lecteur de la commune identité des deux réalités, comme s'il s'agissait d'une évidence.

Mais l'argumentation de Pascal opère ici un glissement discutable, en assimilant la « vérité » humaine (celle qu'avec l'aide de la raison on tente d'établir par des discours) à la Vérité divine (le « Verbe » de Dieu lui-même). Il élève certes le débat, il hausse la « vérité » de son combat en la rendant consubstantielle à Dieu ; mais la hauteur de sa conclusion ne doit

pas nous masquer l'artifice rhétorique par lequel l'auteur tente de mettre Dieu dans son camp en se plaçant dans le camp de Dieu. Il est vrai que *Les Provinciales* étant centrées sur les certitudes de la croyance chrétienne, Pascal était fondé à associer son combat personnel pour la vérité à la Vérité même incarnée par Dieu. Il nous faut néanmoins résister à son éloquence passionnée, si admirable qu'en soit la hauteur de vue et le souffle musical.

■ CONCLUSION

En dépit de notre ultime réserve, et sans qu'il soit nécessaire pour cela de partager les idées de l'auteur, nous avons droit d'admirer avec quelle vigueur et quelle précision Pascal expose sa conception du monde, esquissant déjà ici la distinction entre les trois ordres, qu'il développera magnifiquement dans les *Pensées* (Pensée 793).

Nous pouvons également estimer que, même pour un incroyant, le contenu de ce texte a quelque chose d'exaltant. La certitude que l'esprit de vérité peut triompher de toutes les formes de violence et de dictature ne manquera pas de fortifier le lecteur humaniste que le tableau du monde pourrait parfois désespérer. Comme l'ont écrit André Lagarde et Laurent Michard : « *Tant que la violence tentera d'instaurer son règne tyrannique, ceux qui souffrent persécution pour la vérité trouveront dans ces lignes une consolation sublime, un réconfort exaltant.* »

Notons enfin qu'au-delà de l'argumentation même et de l'organisation serrée de ce texte, il y demeure une **vibration lyrique**, un timbre personnel, qui transcendent toutes ses qualités formelles. C'est pour cette raison que nous plaçons dans le sillage de ce commentaire la Clef n° 27 sur « le Moi et le lyrisme ».

Clef ° 25. Fonctions de l'apostrophe

L'**apostrophe** est une figure de style par laquelle on s'adresse plus ou moins solennellement à une personne présente, ou *absente*, ou encore à une entité qu'on personnifie. Cette interpellation peut être vive ou agressive, comme dans le cas de Pascal s'adressant aux jésuites (« *Je vous plains, mes Pères* ») ou de Musset « apostrophant » le défunt Voltaire : « *Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire / Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?* » Mais elle traduit le plus souvent la solennité d'une invocation, avec ou non l'emploi du *ô* vocatif (« *Sois sage, ô ma Douleur* », écrit Baudelaire).

L'apostrophe a d'abord une **fonction expressive** : le locuteur laisse jaillir de lui son sentiment profond (d'admiration ou d'irritation, d'amour ou de mépris) à l'égard de la personne ou de la réalité qu'il éprouve le besoin d'interpeller, d'apitoyer ou de supplier.

Mais elle a surtout une **fonction dramatique**. La force du ton, la vigueur de l'exclamation confèrent une valeur, une autorité ou une aura hors du commun à la

personne interpellée, qu'elle soit vouvoyée ou tutoyée. Elle « théâtralise » en quelque sorte le discours.

Mieux, si l'on emploie normalement le « tu » ou le « vous » pour s'adresser à quelqu'un qui est *déjà présent*, l'intensité de l'apostrophe peut aussi servir, réciproquement, à **faire comme si la personne à laquelle on s'adresse était là**, alors même qu'elle est absente. Elle fait exister solennellement des entités purement abstraites. Qu'il s'agisse de la « Mort » suppliée par Hugo, de l'Être éternel invoqué par Rousseau (ou Voltaire), de la Douleur tutoyée par Baudelaire, de « Barbara » chantée par Prévert, l'apostrophe, forme solennelle de la seconde personne, rend tout à coup immensément présents *dans les textes* les êtres que l'on convoque ou les choses que l'on personnifie.

Il ne s'agit donc pas d'un banal procédé d'expression...

Clef n° 26.

Une figure fondamentale, l'antithèse

• L'**antithèse** est cette figure de style qui traduit l'opposition entre deux idées ou deux réalités contraires, par une disposition symétrique des termes qui les expriment. C'est le cas de ce simple slogan :

Un petit clic vaut mieux qu'un grand choc.

Sont opposés *clic* et *choc*, *petit* et *grand*, le tout formant deux groupements antithétiques **petit clic/grand choc**.

• Cette opposition sémantique, caractéristique de l'antithèse, peut parfois prendre la forme d'un *rapprochement* des expressions désignant les réalités contraires, comme dans cet exemple :

Chez lui, la laideur du corps s'alliait à la beauté de l'âme.

Et lorsque les termes opposés sont réunis au point de former une sorte d'alliage expressif, on débouche sur la figure très particulière appelée **oxymore**, ou **alliance de termes**, figure visant à produire un effet dissonant qui « saisit » le lecteur ou l'auditeur :

Clarté obscure / Soleil noir / Neige en deuil / se hâter lentement

• Mais en général, l'antithèse est rendue frappante par la **disposition en parallèle** des groupes de mots, lesquels s'opposent terme à terme, par exemple :

« Si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre ; elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir » (Pascal, Pensées)

Dans cette phrase, Pascal oppose d'abord la *vue* (qui *s'arrête*) à l'*imagination* (qui *passé outre*, devinant l'invisible) ; puis il oppose cette même *imagination* (qui *conçoit*) à la *nature* (qui *fournit* – matériellement) : la première se lasse, mais la seconde n'a pas de fin. On voit qu'en une seule phrase, remarquablement tissée, **le système antithétique se saisit des éléments de l'énoncé pour les ordonner en réalités contraires**.

• Cela nous permet d'aller plus loin dans la compréhension de cette figure de rhétorique. Si en effet, dans un premier temps, l'antithèse ne fait que **traduire** des oppositions supposées existantes (blanc/noir ; petit/grand ; maladie/santé ;

vie/mort ; esprit/corps ; richesse/pauvreté ; chaud/froid), dans un second temps, l'antithèse va servir à **construire** (voire à *créer*) des oppositions entre des réalités simplement distinctes. Soit l'on constate :

Mieux vaut être riche et bien portant que pauvre et malade.

Soit l'on construit :

La joie vaut mieux que le plaisir.

Dans ce second exemple, la joie et le plaisir, qui sont des réalités simplement différentes, parce qu'elles sont *mises en opposition* par le procédé antithétique, *deviennent* des notions contraires.

• Dès lors, on peut **renforcer** l'antithèse d'éléments supplémentaires qui vont rendre de plus en plus radicale l'opposition *que l'on crée* (verbalement), comme suit :

- **Ma joie vaut mieux que ton plaisir**
- **Mes joies spirituelles valent cent fois tes plaisirs matériels**
- **La moindre de mes joies spirituelles vaut mille fois mieux que l'ensemble de tes plaisirs matériels**

• Il y a ainsi une *technique* de l'antithèse, qui mobilise les moyens d'expression de l'absolu ou de la totalité (*rien s'opposant à tout, jamais à toujours, un seul à la foule*, etc.), au risque de tomber dans la facilité. Naturellement, l'antithèse a aussi ses lettres de noblesse, lorsqu'elle triomphe dans les grands textes classiques, comme dans cette exhortation de Don Louis à son fils Don Juan : « *Je ferais plus d'état d'un crocheteur qui serait honnête homme que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous* » (*Don Juan*, IV, 2), ou dans ces formules finales du second Discours de Rousseau : « *Il est manifestement contre la loi de nature, de quelque manière qu'on la définisse, qu'un enfant commande à un vieillard, qu'un imbécile conduise un homme sage, et qu'une poignée de gens regorge de superfluités tandis que la multitude affamée manque du nécessaire.* » (*Discours sur l'origine de l'inégalité*, 1753).

• Notons enfin que l'antithèse se présente parfois sous l'aspect d'un **chiasme**, c'est-à-dire sous la forme croisée A-B//B-A, comme dans les proverbes suivants :

Il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger.

Le bruit ne fait pas de bien ; le bien ne fait pas de bruit.

Cependant, le chiasme n'établit pas toujours l'opposition : il peut aussi bien souligner l'*union* d'éléments symétriques, notamment dans des vers cherchant à produire un effet de totalité. Baudelaire en raffole, dans *Les Fleurs du Mal* :

Valse mélancolique et langoureux vertige ! (« Harmonie du soir »)
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût (« Le Voyage »)

Voir aussi (p. 278), ce vers de V. Hugo :

Le trône en échafaud et l'échafaud en trône.

Clef n° 27 : Le « moi » et le lyrisme

En conclusion du texte « violence et vérité », nous avons souligné le *lyrisme* de Pascal. Il nous a semblé que la vibration indignée, la certitude exaltante qui sous-tendent son discours, la présence passionnée de sa personne, y compris lorsqu'il ne dit plus « je », méritaient ce mot.

Qu'est-ce en effet que le **lyrisme** ?

À l'origine, dans l'Antiquité, la lyre était un instrument de musique destiné à accompagner la poésie le plus souvent *chantée*, les odes en particulier. Et ce qu'on chantait, naturellement, c'étaient les sentiments, les grandes émotions des hommes, personnelles ou collectives. Cette forme d'expression demeure d'ailleurs dans le domaine proprement musical, où ce qu'on appelle l'**art lyrique** concerne précisément l'ensemble des textes, des poèmes ou des drames mis en musique et destinés à être chantés (opéra, oratorio, opérette, cantate, lied...).

En littérature, on qualifie de « lyriques » des textes qui expriment, selon le Petit Robert, « *des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète.* » Si l'on précise que ces sentiments « intimes » peuvent être de nature collective et que l'émotion de l'écrivain est loin de se limiter aux « poèmes » proprement dits, on peut donc dire du lyrisme qu'il se caractérise par l'union des deux traits suivants :

- **Un mode d'expression personnel**, dans lequel l'émotion demeure toujours plus ou moins chantée, mise en rythmes et en images, traduite par tous les moyens de l'expressivité orale, sonore, vocale (même lorsqu'il s'agit d'écrits) : plainte ou cri, exclamation ou chant, on y perçoit avant tout la *voix* du poète – comme nous avons perçu le souffle de Pascal célébrant la Vérité ;
- **La présence de thèmes justement dits « lyriques »**, c'est-à-dire dont la nature suscite de profonds retentissements chez tout individu : l'amour, la mort, l'enfance, la souffrance ou la joie, le sentiment de la nature, le pays natal (sa nostalgie), le temps qui fuit, les maux collectifs (la guerre, l'injustice) ou les valeurs sublimes qui exaltent l'âme (liberté, vérité, idéal, Dieu, etc.).

La fonction du langage que l'on nomme « émotive » ou expressive, centrée sur le « moi je » de l'écrivain, est donc au cœur du registre lyrique (cf. **Clef n° 29**). Il ne suffit évidemment pas que l'auteur dise « je » (il peut le dire dans des écrits didactiques) ou qu'il traite d'un thème sensible (on peut analyser froidement le sentiment amoureux) : il **faut qu'il y ait un lien entre l'émotion profonde et l'expression du moi**.

On n'en déduira pas pour autant que l'exaltation du moi, notamment chez les romantiques, aboutit fatalement à des textes égocentriques. Au cœur de tout lyrisme, il y a un désir intense de *faire partager* l'émotion, *par* des phrases mais *au-delà* des phrases : l'homme bouleversé, qui cherche l'écho de l'autre, exprime, en raison de la profondeur de son émotion, les sentiments communs à tous : « *Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi !* » s'exclame Hugo dans la Préface des *Contemplations*. Le lyrisme étant par essence communicatif, il use largement de la *seconde fonction* du langage (dite « *impressive* »), centrée sur le « je » d'autrui qu'il doit absolument toucher (cf. **Clef n° 29**).

« De l'esclavage des Nègres »

Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves, voici ce que je dirais :

Les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres.

Le sucre serait trop cher, si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves.

Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si écrasé, qu'il est presque impossible de les plaindre.

On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir.

Il est si naturel de penser que c'est la couleur qui constitue l'essence de l'humanité, que le peuples d'Asie, qui font les eunuques, privent toujours les noirs du rapport¹ qu'ils ont avec nous d'une façon plus marquée.

On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux, qui, chez les Égyptiens, les meilleurs philosophes du monde, était d'une si grande conséquence², qu'ils faisaient mourir tous les hommes roux qui leur tombaient entre les mains.

Une preuve que les nègres n'ont pas le sens commun, c'est qu'ils font plus de cas d'un collier de verre que de l'or, qui, chez les nations policées, est d'une si grande conséquence.

Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes, parce que, si nous les supposions des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens.

De petits esprits exagèrent trop l'injustice que l'on fait aux Africains. Car, si elle était telle qu'ils le disent, ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe, qui font entre eux tant de conventions inutiles, d'en faire une générale en faveur de la miséricorde et de la pitié ?

Montesquieu, *De l'esprit des lois*, XV, 5 (1748)

1. « Rapport » : ressemblance.

2. « Conséquence » : importance.

■ CONTEXTE

Il faut préciser le triple contexte dans lequel s'inscrit ce texte célèbre :

- **Le contexte de l'œuvre, d'abord.** *L'Esprit des Loix* est publié en 1748. L'auteur y étudie l'organisation des sociétés, les diverses formes de gouvernement, et les raisons qui éclairent la formation des lois. Montesquieu est ainsi amené à s'interroger sur le phénomène de l'esclavage : est-il naturel ? a-t-il un rapport avec le climat ? a-t-il des justifications ? La partie XV de l'ouvrage comprend 19 chapitres sur la question. Mais voici que l'auteur, ne pouvant s'en tenir à l'attitude neutre du savant qui analyse les causes et les effets, s'engage dans un réquisitoire vigoureux contre l'esclavage des Nègres, largement pratiqué au XVIII^e siècle, et qu'il juge humainement injustifiable.
- **Le contexte historique, ensuite.** La traite des Noirs fit en effet la richesse du commerce maritime de l'époque (et notamment de la Compagnie des Indes, à Bordeaux). Le « nouveau monde » avait « besoin » de main-d'œuvre : les États européens la prélevait en Afrique occidentale. Le sucre, le café, le coton, cultivés en Amérique par des esclaves noirs, réjouissaient les consommateurs européens et les marchands qui s'enrichissaient. On se reportera sur ce point aux manuels d'histoire qui décrivent le fameux « commerce triangulaire », favorisé par les princes d'Europe.
- **Le contexte idéologique, enfin.** La population, à l'époque, trouvait la traite des Noirs et leur mise en esclavage *légitimes*. C'est bien là ce qui pouvait paraître le plus scandaleux de la part de pays qui se proclamaient chrétiens. Même des autorités religieuses, comme Bossuet, avaient justifié l'esclavage. Cela explique non seulement la teneur des arguments de Montesquieu, mais la forme incisive qu'il leur donne pour déranger les mentalités dominantes de son temps.

■ MOUVEMENT DU TEXTE ; CENTRES D'INTÉRÊT

Ce texte nous offre une argumentation serrée, qui se présente comme une justification de l'esclavage. Nous avons donc sous les yeux en apparence un plaidoyer (cf. ce qu'annonce la première phrase), mais dont le but est d'être lu comme un réquisitoire (si l'on regarde bien la nature insoutenable ou absurde des arguments). Montesquieu nous oblige donc à une double lecture qui correspond aux deux degrés du texte :

- *Au premier degré*, nous croyons lire des raisons objectives destinées à autoriser l'esclavage : nécessités économico-historiques (deux paragraphes), raisons ethniques (cinq paragraphes établissant l'infériorité des Noirs), raisons morales (deux derniers paragraphes). Bien entendu, ces « raisons » ne sauraient être reçues comme telles : il faut qu'elles se détruisent d'elles-mêmes (on montrera comment), faute de quoi le lecteur adhérerait candidement à l'inverse du message que lui adresse l'auteur.

• *Au second degré, nous devons lire le contraire de ce que semble dire l'énoncé.* Des indices précis nous signifient que toutes ces phrases sont des antiphrases. L'analyse portera nécessairement sur le **fonctionnement de l'ironie** dans ce texte, sans laquelle il ne pourrait pas signifier ce qu'il signifie.

Faut-il traiter séparément ces deux centres d'intérêt, la nature de l'argumentation et le fonctionnement de l'ironie ? Non, ce serait méconnaître le lien étroit qui se tisse entre l'énoncé et l'énonciation. Nous étudierons donc le texte dans sa progression, argument par argument, mais en présentant notre double commentaire sur deux colonnes qui se font face : d'un côté, **l'analyse de l'argument** (son réalisme apparent, la position masquée de Montesquieu), de l'autre, **l'analyse de sa formulation** (son ironie auto-destructrice). Ainsi, les deux centres d'intérêt apparaîtront aussi clairement que leur fusion.

■ ÉTUDE SIMULTANÉE DES DEUX ASPECTS INDISSOCIABLES

ANALYSE

DE L'ARGUMENTATION

Préambule : « *Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves, voici ce que je dirais :* »

Annnonce d'un plaidoyer. On y parle d'un « droit » qui mérite d'être « soutenu ». Le « je » de l'auteur vient renforcer le « nous » des citoyens (français, voire européens). Cela semble très sérieux...

FONCTIONNEMENT

DE L'IRONIE

En réalité, ce préambule n'introduit qu'un plaidoyer hypothétique : l'auteur n'annonce pas qu'il va vraiment soutenir cette cause, mais seulement énoncer ce qu'il dirait s'il avait à le faire ! Une telle circonspection étonne : cette cause ne se soutient donc pas d'elle-même ? Ce « droit » d'avoir des esclaves est-il suspect ?

Dès ce début, le fait de « rendre les nègres esclaves » et le « droit » de le faire sont distingués, et donc implicitement opposés. Dite à voix haute, cette annonce doit recevoir une intonation ironique, qui va imprégner toute la suite de la lecture.

Premier argument économique (et historique) : « *Les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres.* »

Nous avons là une vision planétaire et historique. Les prestigieux « peuples d'Europe » n'ont qu'un seul but : mettre en valeur le monde, cultiver toutes les terres. C'est la mission civilisatrice de l'Occident, appelée parfois colonisation, qui aujourd'hui encore est alléguée à propos des pays dits « en voie de développement ». Seulement, voilà : pour défricher et coloniser, il faut des bras. Les Européens n'y suffisant pas, « *ils ont dû* » faire appel à une main-d'œuvre étrangère — celle d'Afrique... hier comme aujourd'hui ! Il faut croire que leur supériorité historique leur interdit en effet de défricher les terres eux-mêmes : ce sont-là de bas travaux. Ils doivent donc « *se servir* » d'hommes supposés nés pour cela. « *S'en servir* », comme s'il s'agissait effectivement d'objets, d'instruments.

Qu'est-ce qui interdit au lecteur de prendre au sérieux cet argument ? Le simple fait de le développer, comme on vient de le faire, suffit à le ruiner, car il fait éclater la contradiction entre la fin énoncée (la mission civilisatrice, cultiver « *tant de terres* ») et les moyens employés : exterminer les Indiens, mettre en esclavage les Noirs. Les Européens ont vraiment des pratiques sanglantes au service d'intentions nobles. Ce qui dans cette phrase apparaît douloureusement comique, c'est l'enchaînement des causes et des effets. Infantiles et inconscients, les peuples d'Europe n'ont pas réfléchi au fait qu'en massacrant les Indiens, ils se privaient d'une main-d'œuvre indispensable. Ils *ont dû* alors, par vertu économique, ajouter un nouveau crime — l'esclavage international — pour réparer les conséquences du premier !

Deuxième argument économique : « *Le sucre serait trop cher si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves.* »

Réalisme indiscutable de cet argument. À cette époque, il était déjà évident que la main-d'œuvre est un facteur déterminant du prix de revient d'un produit. Les bas salaires, notamment ailleurs qu'en Europe, permettent de rendre les produits compétitifs : c'est encore plus vrai quand ce salaire se réduit à rien, ce qui est le cas de l'esclavage. Du point de vue de la rationalité économique, on ne peut rien opposer à cette nécessité de l'esclavage. Il est vrai, pourrions-nous ajouter, qu'il faut tout de même nourrir et vêtir les esclaves : c'est certes regrettable, mais enfin, on n'a rien sans rien !

(On pourra à ce propos se reporter utilement au Chapitre XIX de *Candide*, qui rapporte les malheurs du « Nègre de Surinam ».)

Où se trouve donc ici l'indice révélateur de l'ironie de l'auteur ? D'abord dans le « *trop* ». S'il avait écrit « le sucre serait *plus* cher », le lecteur n'aurait rien à redire. En écrivant « *le sucre serait trop cher* », Montesquieu invite le lecteur à se poser la question : *pour qui* le sucre serait-il *trop* cher ? Pour les commerçants qui se veulent compétitifs, sans doute, mais aussi pour les consommateurs qui ne veulent pas le payer à son juste prix. Ingratitude de l'Européen : il veut bien du sucre, mais sans trop ouvrir sa bourse !

Or, deuxième remarque, cet égoïsme aboutit à ce que le luxe des uns engendre la souffrance des autres. Ce n'est pas par hasard que Montesquieu prend l'exemple du sucre : celui-ci permet d'opposer le plaisir des consommateurs européens à la peine des esclaves africains. D'où le malaise probable du lecteur de bonne foi.

Voltaire reprendra lui-même cette contradiction, dans le passage de *Candide* auquel nous renvoyons. Exposant l'horreur de sa condition, le « Nègre de Surinam » déclare : « *C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe* ». L'économique prime l'éthique...

Premier argument racial : « *Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre.* »

Une grave question se pose : les Nègres appartiennent-ils à l'espèce humaine ? Si oui, c'est très gênant : il va falloir les plaindre, et cesser de les exploiter. Si non, il est légitime de les employer comme des animaux domestiques. Or, ils sont noirs et ont le nez écrasé : deux traits qui s'opposent au physique « normal », celui des Blancs. Il est donc nécessaire de s'interroger sur cette « différence » : est-elle essentielle, ou secondaire ? Pour l'Européen moyen, pas de doute : cette différence est signe d'infériorité. Donc, on peut rendre esclaves les Noirs, et « *s'en servir* »...

Montesquieu met ici l'accent sur le fond même de tout racisme : prendre la différence d'autrui pour une anormalité, une infériorité, ou une dénaturation. À ce compte-là, les Noirs seraient fondés à trouver suspecte et antinaturelle la blancheur des hommes du Nord, et ridicule leur appendice nasal excessivement pincé !

L'argument racial est évidemment un argument raciste. Mais comment l'auteur nous en fait-il prendre conscience ?

Par l'exagération. Pour un lecteur raciste (ou la part de racisme qui se trouve en chacun), le fait d'être noir est une monstruosité, et donc une infériorité. Montesquieu grossit alors cet *a priori* pour faire ressortir son absurdité : non seulement ils sont noirs, mais ils osent l'être avec excès, « *depuis les pieds jusqu'à la tête* » ! En suscitant chez le lecteur une sorte de : « ils exagèrent tout de même ! », Montesquieu déconsidère le mépris *irréfléchi* du Noir chez ses contemporains trop bien élevés, trop bien lavés.

Ce n'est pas tout : les Noirs n'ont pas seulement le nez « écrasé » : ils l'ont « *si écrasé* »... qu'ils n'en sont plus humains. Ainsi donc, on ne devrait pas les plaindre de leur servitude.

Mais voici que Montesquieu ajoute ici un « presque » inattendu. Pourquoi serait-il « *presque impossible de les plaindre* » ? Parce que, tout de même, quelque chose nous porte à les plaindre, bien que cela n'aille pas de soi ; et ce quelque chose, c'est ce fond humain qui, en nous, reconnaît la nature humaine en eux. Le *presque impossible* suggère ainsi son contraire, c'est à dire le « devoir » que nous avons de les plaindre. L'ironie a pour objet de faire comprendre le contraire de ce qu'elle semble dire...

Deuxième argument racial : « *On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir.* »

Ici se poursuit l'interrogation sur la nature humaine des Nègres, telle que se la posent les gens qui ont le « sens commun ». Comment un corps tout noir pourrait-il abriter une âme bonne, c'est-à-dire « blanche » ? se demande naïvement le raciste bon teint de l'époque. Ne rions pas trop vite : Montesquieu met l'accent sur des préjugés profondément enfouis dans notre imaginaire. Il suffit de consulter le dictionnaire pour observer que notre langue maternelle valorise tout ce qui est blanc et charge la couleur noire de connotations négatives. Pour notre culture, ce qui est « blanc » serait pur, innocent (cf. les publicités de lessives) ; ce qui est noir serait sale, inquiétant comme la nuit, criminel (cf. les romans noirs) ou funèbre (le deuil est noir). Ce symbolisme des couleurs joue encore. Voici par exemple comment un titre de journal présente un Africain inculpé d'un crime, avant même que le procès ait eu lieu : « *Kaddour Meyaoui, un petit homme d'un teint aussi noir que le crime qu'on lui impute* » (*Le Figaro*, 21-6-1966). Comme s'il y avait un rapport nécessaire entre la « noirceur » du crime et le teint noir de l'accusé !

La formulation de cette phrase insiste d'emblée sur la petitesse d'esprit du locuteur qui croit exprimer une opinion générale : « *On ne peut se mettre dans l'esprit que...* » Pour légitimer ce qu'il croit être une évidence universelle, le locuteur mobilise Dieu. Dieu, qui est « très sage » (c'est le moins qu'on puisse dire) voit sa Sagesse alors ramenée au préjugé dominant. Ce rétrécissement de l'Esprit de Dieu à un préjugé racial doit pour le moins paraître ironique aux yeux des chrétiens de l'époque qui connaissent leur Bible (Dieu a créé les hommes aussi bien Blancs que Noirs).

Mais c'est surtout l'antithèse entre l'*âme bonne* (supposée blanche) et le *corps noir* qui nous fait sourire du locuteur raciste. D'autant que les deux membres de l'antithèse sont renforcés : une âme, *surtout* une âme bonne, / dans un corps *tout* noir. Retour à l'idée que les Nègres exagèrent d'être noirs à *ce point...* Mais cette naïveté n'est pas innocente : elle autorise les Blancs à maltraiter les Noirs en croyant tous leurs actes « blanchis » par leur seule couleur d'origine !

Troisième argument racial (et raciste !) : « *Il est si naturel de penser que c'est la couleur qui constitue l'essence de l'humanité, que les peuples d'Asie, qui font les eunuques, privent toujours les noirs du rapport qu'ils ont avec nous d'une façon plus marquée.* »

Cet argument se fonde sur l'exemple d'autrui : tout le monde ou presque fait comme nous ! Les peuples d'Asie, en effet, considèrent les Nègres comme inférieurs puisque, lorsqu'ils leur appliquent la castration, ils le font de manière visible et manifeste (alors que le même procédé soulève quelques scrupules lorsqu'on l'applique aux Blancs). Ce que font les Asiatiques nous conforte donc dans notre

Imprégnés de l'ironie des phrases précédentes, nous recevons tout de suite comme suspect l'énoncé « *Il est si naturel de penser que* ». On s'interroge, et la suite risque de renforcer notre doute : « *c'est la couleur qui fait l'essence de l'humanité* » — vraiment ? Mais l'exemple horrible censé illustrer cette vérité générale, la castration, rend soudain l'argument « énorme ». Parce que l'on ôte aux

pensée « naturelle » : les Noirs ne jouissent pas de « l'essence de l'humanité ». Nous voici autorisés à maltraiter ces sous-hommes, les peuples d'Asie faisant autorité sur la question.

intéressés leurs testicules, principale ressemblance qu'ils ont avec nous, cela nous enlèverait tout scrupule dans le droit de les traiter de façon inhumaine ? Le lecteur ne peut plus prendre ces propos au « premier degré ».

Quatrième argument racial-raciste : « *On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux, qui, chez les Égyptiens, les meilleurs philosophes du monde, était d'une si grande conséquence, qu'ils faisaient mourir tous les hommes roux qui leur tombaient entre les mains.* »

Nouvel argument d'autorité. Après l'exemple des peuples d'Asie, voici celui des Égyptiens, « *les meilleurs philosophes du monde* ». Eux aussi jugeaient de l'essence de l'humanité par l'apparence et la couleur (celle des cheveux). Or, ces philosophes éliminaient les hommes roux, dont la teinte de la chevelure prouvait bien qu'ils n'étaient pas des hommes. Pourquoi aurions-nous honte, dans ces conditions, de maltraiter des êtres dont la pigmentation atteste qu'ils n'appartiennent pas au genre humain ? Au début du XVIII^e siècle, l'argument d'autorité (la référence aux auteurs ou sociétés antiques) suffisait en effet à « autoriser » certaines pratiques...

Le premier sophisme que Montesquieu ridiculise ici est celui de l'analogie, parfaitement gratuite, que le locuteur raciste établit entre la couleur du cheveu et celle de la peau. Dans la foulée du « *il est si naturel de penser que* », le « *on peut juger de* » apparaît tout aussi arbitraire. Second sophisme : si les Égyptiens ont pu être de grands philosophes (et astronomes), ce n'est justement pas dans leurs meurtres des hommes roux ! C'est *contre leur science et leur philosophie* qu'ils ont conservé cette barbare coutume, et non à cause d'elle ! Pour faire ressortir cette absurdité, l'auteur amplifie la contradiction entre l'éloge de leur philosophie et les conséquences brutales de leur préjugé ancestral : « *la couleur [...] des cheveux, chez les Égyptiens, les meilleurs philosophes du monde était d'une si grande conséquence* » (gradation du ton, attente d'une conclusion édifiante) // « *qu'ils faisaient mourir tous les hommes roux qui leur tombaient entre les mains* » (chute brutale du ton, coutume barbare).

Dernier argument raciste : « *Une preuve que les nègres n'ont pas le sens commun, c'est qu'ils font plus de cas d'un collier de verre que de l'or, qui, chez les nations policées, est d'une si grande conséquence.* »

Enfin un argument tiré de l'expérience, et non des préjugés ou de l'histoire ancienne. On a pu observer, cette fois, l'infériorité des Nègres. Ils n'ont pas notre « sens commun », cette raison qui caractérise si bien les nations policées. La preuve : ils n'ont pas le sens des vraies valeurs. Ils méprisent ce qui est souverain,

La simple formulation de cet argument, en le grossissant, l'annule. Il est aussi ridicule de fétichiser un minéral qu'un autre. Montesquieu amplifie justement la contradiction, en opposant la série « *nègres / pas le sens commun / collier de verre* » à la série « *or / nations policées / si grande conséquence* », de sorte qu'il

l'or ; et ils adorent ce qui est futile, un collier de verre !

Montesquieu vise ici un autre aspect du mépris de la différence d'autrui : l'aspect culturel. La valorisation des choses (l'or, le verre, le marbre, etc.) est en effet une réalité conventionnelle. À chaque civilisation son échelle des valeurs. Mais les Européens ne peuvent imaginer qu'on n'ait pas la même hiérarchie qu'eux, et jugent insensés ceux qui ne partagent pas leurs préjugés.

déconsidère la valorisation de l'or simplement en l'accentuant.

Or, que révèle cette valorisation ? D'abord, la cupidité des marchands. Leur culte de l'or trahit leur idéal de principe. D'autre part, c'est au cours d'échanges commerciaux où ils ont troqué des colliers de verre contre de l'or, que les Européens, ont profité de l'absence de « sens commun » des indigènes. Ils les ont donc trompé sur la « valeur » des choses. Ce sont eux, les barbares, et les Nègres qui sont vraiment « policés »...

Premier argument moral : « *Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes, parce que, si nous les supposons des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens.* »

Après tout ce qui a été dit, on peut désormais l'affirmer : il est impossible que les Noirs soient des hommes. D'autant qu'une raison imparable s'ajoute aux précédentes : si les Nègres étaient des hommes, on aboutirait à une conclusion absurde et insupportable, à savoir que... nous ne serions pas nous-mêmes chrétiens !

On peut reformuler ainsi ce pseudo-syllogisme :

– Tous les chrétiens traitent les hommes humainement ;

– Or, nous autres, chrétiens, nous ne traitons pas les Noirs humainement ;

– Donc, les Noirs ne sont pas des hommes.

Le discours global de l'esclavagiste met ici en avant son préjugé central : le refus de l'humanité des Nègres. Tout racisme implique la négation de l'humanité de l'autre, de l'étranger. À la formule de Tércence : « *Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger* », le raciste semble répondre : « Rien de ce qui est étranger ne me paraît humain ». Dès lors, toutes les formes d'exploitation sont possibles à l'égard de « ces gens-là ». Et cette désignation du racisme ordinaire, « ces gens-là », qui pointe l'index avec mépris sur le groupe des autres, n'a pas

L'ironie, une fois encore, consiste à faire comprendre l'inverse de ce qu'énonce la formule : les Noirs sont bien des hommes et les esclavagistes ne sont pas chrétiens. Elle éclate dans la dénégation péremptoire par laquelle le locuteur repousse l'hypothèse de l'humanité de « ces gens-là », en les appelant malgré tout des « gens » (donc des êtres humains)... Notons une nuance de taille : le locuteur ne dit pas « il est impossible que ces gens-là soient des hommes », mais bien « il est impossible *que nous supposions* que ces gens-là soient des hommes » ! C'est bien de les *considérer* humainement qui lui est insupportable (même s'ils font partie de l'espèce humaine).

Le deuxième élément qui déconsidère l'esclavagiste, c'est qu'il veut en dépit de tout *continuer d'être chrétien*, ou plutôt, *d'en avoir l'air*. Ce qu'il craint, c'est qu'« on commencerait à croire que... » La fausseté du syllogisme que lui prête Montesquieu révèle son hypocrisie. Le bon raisonnement 1/ poserait la question « Sont-ils des hommes ? », 2/ vérifierait ou infirmerait cette hypothèse, 3/ en tirerait la conclusion « est-il chrétien ou non de les traiter comme on les traite ? » Ici, le raisonnement est inversé : 1/ la conclusion est donnée comme principe

changé depuis Montesquieu.

L'humanisme de l'auteur, ici, se fonde sur le christianisme. C'est en tant que chrétiens que les Européens devraient reconnaître l'humanité des Nègres, et les traiter humainement. Montesquieu, passant de l'ironie à l'indignation, engage maintenant sa foi : il fait dire « nous » à son locuteur paradoxal, parce qu'il sait qu'au fond, c'est toute la chrétienté — dont il fait partie — qui est en cause dans la pratique de l'esclavage et sa scandaleuse justification.

premier (nous sommes forcément chrétiens) ; 2/ l'hypothèse est considérée comme conclusion à laquelle on doit aboutir (ils ne peuvent pas être des hommes).

Ce que dénonce Montesquieu, derrière ces sophismes, c'est l'attitude infantile et odieuse des partisans de l'esclavage qui veulent cumuler 1/ le profit financier, en continuant d'exploiter les Nègres ; 2/ le bénéfice moral, en conservant leur bonne conscience de faux chrétiens.

Dernier argument moral (et politique) : « *De petits esprits exagèrent trop l'injustice que l'on fait aux Africains. Car si elle était telle qu'ils le disent, ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe, qui font entre eux tant de conventions inutiles, d'en faire une générale en faveur de la miséricorde et de la pitié ?* »

Cette fois, l'indignation va l'emporter. Le premier argument illustre une attitude fréquente de l'Européen moyen, favorable à l'exploitation d'autrui sans jamais avoir voulu regarder en face la condition réelle des exploités. « Vous croyez vraiment ? Ne s'agit-il pas d'exagérations de nos intellectuels patentés ? Car enfin, si tel était le cas, nos gouvernants auraient fait le nécessaire ! » N'entendons-nous pas encore de tels propos dans la bouche de ceux qui refusent de voir l'horreur pour n'être pas troublés dans leur confort, en se sentant soudain *responsables* ?

Dans la seconde partie du paragraphe, sous couvert de faire parler l'esclavagiste, Montesquieu attaque directement les princes d'Europe : bien que chrétiens, ils font des conventions (et des guerres !) inutiles, au lieu d'édicter des lois interdisant toute forme d'exploitation de l'homme par l'homme. Au-delà de la critique, l'auteur formule une suggestion de miséricorde universelle. On sait qu'à la suite de ce texte, et de bien d'autres protestations, l'esclavage sera aboli à la Révolution, du moins en principe (en

Encore un peu d'ironie, d'abord : Montesquieu, écrivant ce texte, nous signifie qu'il fait évidemment partie des « petits esprits » qui déplorent l'injustice faite aux Africains... à cela s'ajoute une délicieuse nuance : quand on exagère, on en fait toujours « trop » ; il faudrait donc éviter le pléonasme « *exagèrent trop* », comme s'il était modéré d'exagérer *un peu* ! L'ironie est que, disant cela, le locuteur reconnaît qu'il y a injustice, même si les « petits esprits » la grossissent, et qu'elle est acceptable si on ne l'exagère pas « trop ».

Qu'est-ce qui permet alors de croire que ce « trop » n'est pas atteint ? La confiance aveugle dans « les princes d'Europe ». Certes, ceux-là commettent quelques bêtises (des conventions inutiles), mais fondamentalement, ils ne songent qu'à la miséricorde et à la pitié. Or, ils n'ont pensé à rien. La critique devient féroce : « *ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe* ». On entend bien qu'ils sont, en réalité, totalement dénués de « pitié », comme le souligne l'antithèse mordante entre ce qu'ils font et ce qu'il

pratique, ce sera beaucoup plus tard, en 1848). Ce dernier argument, notons-le, repose lui aussi sur un syllogisme implicite : 1/ si les Africains étaient mal traités, nos princes auraient agi ; 2/ or, nos princes n'ont rien fait ; 3/ donc, il n'y a pas eu de mauvais traitement.

ne font pas : « *tant de conventions inutiles* »



« *une générale en faveur de la miséricorde et de la pitié* ».

Cette interrogation finale prend soudain un accent oratoire. L'appel humanitaire résonne à nos oreilles plus fort que l'ironie.

■ CONCLUSION

Sur le contenu du texte. D'une part, l'analyse de Montesquieu démystifie des arguments plus ou moins employés, plus ou moins avoués, qui justifient encore de nos jours des pratiques injustifiables ; la psychologie et même la sociologie du racisme ordinaire sont en partie élucidées dans ce discours que l'auteur prête à l'esclavagiste. D'autre part, Montesquieu énonce déjà ici les fondements de l'attitude anti-raciste : la raison, l'humanisme (les droits de l'homme), le christianisme authentique.

Sur l'efficacité de l'écriture. On ne peut que saluer la force incisive de l'ironie. Ces petits paragraphes martelés, qui dénoncent les absurdités du racisme, les sophismes des exploiters ou les lâchetés des amateurs de bonne conscience, sont évidemment bien plus efficaces qu'un sermon grandiloquent sur la misère des Nègres. C'est une leçon magistrale illustrant les techniques de l'ironie et son effet de *dévoilement* (cf. Clef n° 28).

Sur la *méthode* d'explication. Les deux « axes » de lecture que nous avons disposés en vis-à-vis sont tout à fait complémentaires. En tentant de dissocier les deux centres d'intérêt du texte, non sans quelques petits chevauchements difficiles à éviter, nous avons pu observer combien ils sont à la fois distincts et indissociables. Le fonctionnement de l'ironie doit être analysé pour que l'on perçoive bien l'énormité des arguments que Montesquieu pulvérise ; mais aussi, l'explicitation des arguments était indispensable pour qu'on mesure bien le fonctionnement, parfaitement maîtrisé, de l'ironie de l'auteur.

Clef n° 28. L'ironie

- L'ironie consiste à dire le contraire de ce que l'on pense, tout en signifiant qu'on pense le contraire de ce que l'on dit ! Relisez pour bien comprendre... Cette définition correspond aussi à ce qu'on nomme l'**antiphrase**, laquelle est précisément la figure de style la plus employée lorsqu'on pratique l'ironie. Ainsi, tout le texte de Montesquieu qu'on vient de commenter se fonde sur l'ironie, puisque l'auteur *feint de justifier* (avec des arguments caricaturaux) *la thèse qu'il combat*.

Mais pourquoi utiliser ce détour pour dire les choses ?

C'est que l'ironie, en surprenant l'interlocuteur, a un effet *révélateur*. Il peut savoir à *peu près* en quoi la réalité dont on lui parle est critiquable ; mais il ne le sait pas assez. Or, voici qu'un énoncé *fait l'éloge* de cette réalité : le voici sidéré ; il se demande si le locuteur parle sérieusement ; puis il saisit que la phrase ne doit pas être prise au premier degré ; et il sourit... Ou se sent vexé lorsque cette ironie le vise.

Alors qu'une formulation directe n'étonnerait guère, et semblerait monotone, l'ironie induit momentanément en erreur celui qui écoute, jusqu'à ce qu'il s'aperçoive de sa confusion, et en revienne brutalement.

• L'art, c'est d'amener l'auditeur à se rendre compte, à certains indices, que l'on fait de l'ironie (à son égard, à l'égard de la chose dont on parle). C'est aussi la difficulté. Après tout, si Montesquieu se livrait trop modérément à une défense « ironique » de l'esclavage, son contemporain pourrait le lire au premier degré et ne pas voir qu'il dénonce un scandale : il faut que l'ironie soit marquée, mordante, suffisamment reconnaissable pour produire son effet de sidération. D'où un certain nombre de moyens qui doivent permettre à l'auditeur d'*inverser* le sens apparent de la phrase, et de bien comprendre le message :

- **L'intonation**, d'abord. Elle est essentielle, et souvent suffisante : l'insistance, la « mélodie » particulière (chantante, apprêtée) de la phrase, prononcée par quelqu'un que l'on sait par exemple « pince-sans-rire », conduisent l'interlocuteur à saisir qu'on ne lui parle pas au « premier degré ».
- **Le contexte**, ensuite. L'énoncé doit apparaître en contradiction avec la réalité observée. L'antiphrase, pour être perçue comme telle, suppose qu'on connaisse la situation réelle qu'elle commente. Situation tantôt évidente, c'est le cas de la maman qui, devant son enfant qui a fait pipi dans sa culotte, s'écrie : « C'est du propre ! », ou tantôt explicitée, par exemple dans un texte qui décrit ce qui se passe : « En voyant la voiture dans le fossé, le gendarme dit au conducteur : Bravo, je vous félicite ! »
- **Les ruptures de ton** (à l'oral comme à l'écrit). Voltaire fait par exemple cette description flatteuse de deux armées bien ordonnées avant la bataille : « Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer » [*Candide*]. Notre oreille se laisse prendre au jeu de ce bel ordonnancement, mais soudain, l'expression « en enfer » détruit l'harmonie du tableau, et nous signifie l'ironie du texte. L'écrivain peut ainsi truffer ses écrits d'éléments suspects, de termes calculés qui, si l'on y prête attention, nous révèlent tout à coup sa distance ironique (cf. « Ils ont dû mettre en esclavage », « le sucre serait *trop* cher », « il est *presque* impossible de les plaindre », termes dont nous avons commenté l'effet dans le texte de Montesquieu).
- **Les antithèses étudiées**. Trop belles pour n'être pas suspectes, elles révèlent *ou construisent* des contradictions amusantes ou absurdes (le plus souvent entre la réalité et l'énoncé qui y renvoie). C'est ainsi que Montesquieu a fait semblant d'opposer « une âme bonne » à « un corps tout noir ». On verra Voltaire ironiser sur les protestants ou les catholiques fanatiques qui s'entretuent au nom de la religion de l'amour, en ces termes : « Que ceux qui couvrent leur robe d'une toile blanche pour dire qu'il faut t'aimer ne détestent pas ceux qui disent la même

chose sous un manteau de laine noire » (« Prière à Dieu » : voir l'explication suivante).

- **Les exagérations.** L'ironiste *exagère*, pour faire ressortir l'écart ou le fossé entre le réel et l'expression qui le décrit. Ce grossissement (parfois hyperbolique) avertit à lui seul l'interlocuteur (par exemple, à propos d'une voiture poubelle : « ça roule, ton carrosse ? »). Pour décrire la prison insalubre où sont enfermés Candide et Pangloss, du point de vue « optimiste » des héros, Voltaire écrit ainsi : « *Tous deux furent emmenés séparément dans des appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil* » (rien n'est faux, et cependant, cette vision qui se veut « positive » est aux antipodes de ce que les prisonniers ressentent).

Tous ces indices de l'ironie se retrouvent dans un autre passage célèbre de *Candide*, lorsque Voltaire en une seule phrase raconte pourquoi après un terrible séisme à Lisbonne, on décide de faire « un bel autodafé » : « *Il était décidé par l'Université de Coimbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie, est un secret infaillible pour empêcher la terre de trembler.* » Antithèse (petite/grande), antiphrase (« *infaillible* », vraiment ?), disproportion entre la réalité (brûler les gens) et le spectacle, chute finale (contradiction entre l'objectif et le moyen utilisé, entre les « décideurs » et la nature de leur décision).

- **L'ironie tragique**, enfin, est un cas particulier que cultivent (ou que créent) les auteurs. Au théâtre, elle se manifeste par exemple dans le rapport du héros à un Destin qui se moque cruellement de lui : c'est le cas d'Œdipe qui promet à son peuple de châtier de façon exemplaire le meurtrier de Laïos, en ignorant que Laïos est son père et qu'il est lui-même le coupable. Cela n'est pas très éloigné de ce qu'on appelle couramment *l'ironie du sort* : mais on ne doit pas oublier que dans le cas des œuvres littéraires, c'est l'auteur (dramaturge ou romancier) qui est maître du Sort qu'il fait subir à ses personnages, et qui produit des effets d'ironie tragique.



« Prière à Dieu »

Ce n'est plus aux hommes que je m'adresse ; c'est à toi, Dieu de tous les êtres, de tous les mondes, et de tous les temps : s'il est permis à de faibles créatures perdues dans l'immensité, et imperceptibles au reste de l'univers, d'oser te demander quelque chose, à toi qui as tout donné, à toi dont les décrets sont immuables comme éternels, daigne regarder en pitié les erreurs attachées à notre nature ; que ces erreurs ne fassent point nos calamités. Tu ne nous as point donné un cœur pour nous haïr, et des mains pour nous égorger ; fais que nous nous aidions mutuellement à supporter le fardeau d'une vie pénible et passagère ; que les petites différences entre les vêtements qui couvrent nos débiles corps, entre tous nos langages insuffisants, entre tous nos usages ridicules, entre toutes nos lois imparfaites, entre toutes nos opinions insensées, entre toutes nos conditions si disproportionnées à nos yeux, et si égales devant toi ; que toutes ces petites nuances qui distinguent les atomes appelés *hommes* ne soient pas des signaux de haine et de persécution ; que ceux qui allument des cierges en plein midi pour te célébrer supportent ceux qui se contentent de la lumière de ton soleil ; que ceux qui couvrent leur robe d'une toile blanche pour dire qu'il faut t'aimer ne détestent pas ceux qui disent la même chose sous un manteau de laine noire ; qu'il soit égal de t'adorer dans un jargon formé d'une ancienne langue, ou dans un jargon plus nouveau ; que ceux dont l'habit est teint en rouge ou en violet, qui dominent sur une petite parcelle d'un petit tas de la boue de ce monde et qui possèdent quelques fragments arrondis d'un certain métal, jouissent sans orgueil de ce qu'ils appellent *grandeur* et *richesse*, et que les autres les voient sans envie : car tu sais qu'il n'y a dans ces vanités ni de quoi envier, ni de quoi s'enorgueillir.

Puissent tous les hommes se souvenir qu'ils sont frères ! qu'ils aient en horreur la tyrannie exercée sur les âmes, comme ils ont en exécution le brigandage qui ravit par la force le fruit du travail et de l'industrie paisible ! Si les guerres sont inévitables, ne nous haïssons pas, ne nous déchirons pas les uns les autres dans le sein de la paix, et employons l'instant de notre existence à bénir également en mille langages divers, depuis Siam jusqu'à la Californie, ta bonté qui nous a donné cet instant.

SITUATION DU TEXTE, AXES DE LECTURE

Cette « Prière à Dieu » se situe à la fin du *Traité sur la tolérance*, publié par Voltaire à l'occasion de l'affaire Calas, en 1763. Dans cette affaire, exemple flagrant des cruautés engendrées par le fanatisme religieux, Voltaire mène un combat exemplaire dont ce livre fait partie : il s'agit donc bien d'un texte « argumentatif » qui doit convaincre et émouvoir un maximum de lecteurs, de sorte que le public fasse pression sur les juges pour que soit prononcée la réhabilitation posthume de Jean Calas.

Au cours de ce *Traité*, Voltaire a fait le tableau du fanatisme à travers les âges, plaidé pour les protestants, rassemblé les arguments et les témoignages des penseurs chrétiens en faveur de la tolérance universelle. Au moment de conclure, il se tourne alors vers Dieu lui-même : l'être suprême n'est-il pas le mieux placé pour ordonner la tolérance mutuelle à tous ceux qui invoquent son nom ?

Pour le lecteur familier de Voltaire, dont on connaît l'ironie et les sarcasmes à l'égard des autorités religieuses, il peut paraître étrange de voir cet homme s'adresser à Dieu et se mettre à le prier, en quelque sorte devant tout le monde, puisque son texte est publié. Sa prière est-elle authentique ? Quelle image se fait-il donc de Dieu ? Fallait-il adopter ce ton et cette forme pour exhorter les hommes à la tolérance ? Où est donc l'originalité de cet appel ?

Pour saisir la complexité de ce texte et cerner peu à peu sa spécificité, nous proposons de l'étudier en suivant les trois « axes de lecture » que voici :

1. Une prière formelle
2. La conception de Dieu et de la nature humaine
3. Un discours aux hommes

■ UNE PRIÈRE FORMELLE

Ce texte surprenant a en effet toute les apparences d'une prière :

• La thématique

Que demande l'homme à Dieu ? La tolérance, l'entraide, la fraternité, et le sens de l'action de grâces. L'objet de cette demande est donc parfaitement désintéressé. Celui qui parle ici (Voltaire !) ne prie en rien pour lui-même : il ne demande que des biens spirituels. Il intercède auprès du grand être, comme un prêtre. Le contenu de cette oraison est donc inattaquable, notamment d'un point de vue religieux.

• Le mouvement

Cette invocation épouse les trois phases de toute prière :

- *L'exorde*. En quelques lignes, l'auteur se détourne de l'horizon terrestre, élève le débat, célèbre la grandeur de Dieu. Il crée le climat propice à la méditation, à la supplique de la créature s'adressant à son Créateur.
- *La demande*. L'objet de la requête adressée à l'être suprême est alors largement développé, dans un esprit d'humilité ; l'orateur fait montre de sa volonté de fraternité, de son éloignement vis-à-vis des apparences du monde, et de son mépris des biens terrestres.
- *La péroraison*. Le mot *péroraison*, littéralement « après l'oraison », désigne la conclusion de toute prière. Elle reprend l'essentiel de la supplique, mais en y ajoutant une dernière marque de foi : l'action de grâces, c'est-à-dire les remerciements adressés au Créateur dont la bonté est infinie.

• Le ton

Du début à la fin du texte, le ton est bien celui d'une « prière », comme le montrent à la fois l'emploi d'un style religieux et les indices de ferveur :

- *Le style religieux*. Il est d'abord présent dans le vocabulaire : « *faibles créatures* », « *calamités* », « *fardeau d'une vie* », « *vie pénible et passagère* », « *décrets éternels* », « *daigne regarder en pitié* », « *oser te demander* ». Ces termes du langage religieux traditionnel s'inscrivent dans des phrases très oratoires, telles qu'on peut les entendre, du haut d'une chaire, dans une église ou un temple. La fréquence des anaphores, des redoublements de termes, des antithèses ou parallélismes sont caractéristiques de ce qu'on appelle les longues « périodes » propres aux discours éloquents. Anaphores : « *Dieu de tous les êtres, de tous les mondes, et de tous les temps* », « *c'est à toi, Dieu [...] toi qui as [...] toi dont les...* », « *que les petites différences entre [...] entre [...] entre ; que toutes ces petites nuances* », « *que ceux qui / que ceux qui / que ceux dont* », etc. Antithèses : amour / haine ; petitesse des créatures / immensité de l'univers ; faiblesse de l'homme / grandeur de Dieu. Redoublement de termes qui donnent de l'ampleur au discours : « *immuables comme éternels* », « *vie pénible et passagère* », « *de haine et de persécution* », « *fruit du travail et de l'industrie* ». On remarque que le premier paragraphe (trois quarts du texte) ne comporte que deux phrases, exigeant ainsi de l'orateur un souffle soutenu et solennel, selon un *phrasé* typique de l'éloquence sacrée.

- *La ferveur du ton*. L'accent de supplication se traduit par les impératifs et subjonctifs : « *Fais que nous nous aidions* », « *que ces erreurs ne fassent point* », « *que toutes ces petites nuances [...] ne soient pas* », « *Puissent tous les hommes* », « *employons l'instant de notre existence* ». Une mention particulière doit être accordée au tutoiement, qui n'est nullement ici un indice de familiarité. Adressé à Dieu, il a classiquement une valeur solennelle, soulignée par l'anaphore : « *à toi / toi qui / toi dont* ». La créature

tutoie son Dieu dans un face à face direct, mais en totale soumission : le « tu » accentue la Présence absolue de la personne divine. Complémentairement, le « je » s'efface : Voltaire ne l'emploie qu'au début, encore tourné vers les hommes (« *je m'adresse* »), après quoi il dira « nous » ou « tu », pour assurer la permanence face à lui du Créateur qu'il supplie formellement de rendre l'homme tolérant.

Cet examen nous conduit à la question : pourquoi Voltaire a-t-il choisi la forme d'une prière à Dieu pour exhorter les lecteurs à la tolérance ? Trois réponses au moins peuvent être suggérées :

- D'une part, il n'y a pas de raison de refuser à l'homme Voltaire un fond de ferveur ou d'émotion qui s'exprime ici sincèrement, même s'il est difficile de savoir s'il s'adresse à Dieu lui-même, ou aux hommes de bonne volonté.
- D'autre part, la forme religieuse de son discours a l'avantage de le rendre difficile à contester : en coulant son procès du fanatisme dans la rhétorique d'une prière, l'auteur peut entraîner plus aisément l'adhésion des croyants.
- Enfin, puisque Voltaire combat l'intolérance *religieuse*, Dieu étant au centre du débat, il est légitime de s'adresser à lui pour lui faire condamner les exactions des fanatiques et le supplier, plus particulièrement, de faire cesser les luttes fratricides entre chrétiens (catholiques et protestants) qui se réclament les uns et les autres de son « Amour ».

Mais ce n'est là qu'un premier aspect de l'argumentation voltairienne. L'image du Créateur, inséparable de la conception que Voltaire se fait de l'homme, va fonder maintenant son plaidoyer en faveur de la tolérance.

■ LA CONCEPTION DE DIEU ET DE LA NATURE HUMAINE

D'emblée, Voltaire oppose l'infinité de Dieu à la petitesse de l'homme, selon une antithèse classique, mais radicale.

• **L'image de Dieu.** Il s'agit d'un Être suprême assez éloigné, planant au-dessus « *de tous les êtres, de tous les mondes, et de tous les temps* », au règne peut-être trop universel pour prêter une réelle attention aux « *faibles créatures* » contemporaines de l'écrivain Voltaire. Ce Dieu, certes, a « *tout donné* », et le texte conclut en bénissant sa « *bonté* ». Mais il a surtout édicté des décrets « *immuables comme éternels* », et quant à la nature de ses dons, si l'on en juge d'après cette « prière », elle n'est guère enthousiasmante : « *un cœur* », « *des mains* », « *l'instant de notre existence* », et « *le fardeau d'une vie pénible et passagère* ». Ce Dieu froid (Voltaire parle ailleurs d'un grand « horloger »), sans rapport avec les hommes, peut-il et veut-il vraiment intervenir en faveur de la fraternité humaine ? Mérite-t-il d'être béni « *en mille langages divers* » ? En vérité, la puissance si écrasante (et quasi indifférente) que Voltaire lui prête fait douter *a priori* de l'utilité de la prière.

• L'image de l'homme, corollairement, paraît pitoyable, et même méprisable. Des créatures minuscules, « *perdues dans l'immensité* », « *imperceptibles au reste de l'univers* » (Dieu les perçoit-il vraiment ?) ; des créatures qui se haïssent et s'égorgent, ou qui ont tendance à le faire à cause d'erreurs « *attachées à leur nature* » (quel est donc le créateur de cette « nature » humaine ?) ; des créatures dont toutes les productions et manifestations sont médiocres ou négatives : « *débiles corps* », « *langages insuffisants* », « *usages ridicules* », « *lois imparfaites* », « *opinions insensées* », voilà les traits de la condition humaine ! Ces créatures si peu aidées par le destin, qui plus est, passent leur temps à s'entredéchirer, car « *les guerres sont inévitables* ». Que peut-on donc en attendre ? Sont-elles vraiment des créatures de Dieu ?

À quoi Voltaire veut-il en venir, en dressant un tableau si contrasté de Dieu et des hommes ? A-t-il vraiment mesuré les deux énormes contradictions qui se dégagent de son discours :

- contradiction entre le ferveur apparente de sa prière et l'inaccessibilité de ce Dieu écrasant ;
- contradiction entre l'appel final qu'il adresse à l'humanité et l'image qu'il donne d'une nature humaine intrinsèquement mauvaise.

Pour éclairer ces paradoxes, nous devons nous rappeler que ce texte est avant tout un réquisitoire contre l'intolérance. L'auteur n'est pas dupe de ses exagérations, et s'il force sa pensée, c'est en vertu d'une double stratégie :

- En ce qui concerne l'évocation de l'être suprême, il est vrai que Voltaire ne croit pas en un Dieu personnel proche de l'homme : mais s'il éloigne à ce point la créature de son Créateur, c'est pour dissuader toute tentative des « *atomes appelés hommes* » de se saisir de Dieu, pour le mobiliser dans le camp de telle ou telle religion. Voltaire sait combien les hommes rabaissent la divinité et s'en servent pour justifier leurs passions et leurs désaccords : « *Si Dieu nous a faits à son image, nous le lui avons bien rendu* » écrit-il ailleurs (*Le Sottisier*, 1732). Ainsi, en rendant Dieu inaccessible aux hommes, il discrédite toutes les religions particulières qui voudraient se l'accaparer, et se prétendent « *révélées* » pour s'imposer par la force. Si Dieu est hors de portée de l'homme, l'intolérance religieuse perd tout fondement.
- En ce qui concerne l'image de la nature humaine, il est également vrai que Voltaire se montre souvent pessimiste dans d'autres textes. Mais s'il exagère à ce point les tares de la nature humaine, là encore, c'est pour ruiner toute prétention d'un être humain à détenir LA vérité. Sans doute ne croit-il pas que tous nos usages soient *ridicules*, que toutes nos opinions soient *insensées*, etc. Mais en réduisant à rien les manifestations originales de chacun, en réduisant les hommes eux-mêmes à de médiocres « *atomes* » parfaitement égaux face au Dieu immuable, il déconsidère radicalement toutes les luttes qui se croient « *justes* », toutes les rivalités qui conduisent les hommes à ne pas tolérer les diverses mœurs ou coutumes de leurs

semblables. Puisqu'il sont tous nuls, aucun n'est supérieur aux autres. Le prosélytisme n'a plus de sens, et l'intolérance non plus.

On observera que la justification de la tolérance pourrait se fonder plus positivement sur la confiance en l'homme et en tout homme. Il s'agirait de dire : tous les hommes ont une part de vérité ; c'est à chacun d'accepter autrui et de s'enrichir de sa différence, en pratiquant le dialogue. Mais la stratégie argumentative de Voltaire, plus négative, correspond sans doute mieux à son tempérament polémique. Il est plus à l'aise dans le réquisitoire contre le fanatisme que dans le plaidoyer en faveur de la tolérance. Au-delà de sa prière formelle, Voltaire tel qu'en lui-même s'adresse surtout aux hommes, et il le fait avec toute l'efficacité de son caractère incisif.

■ UN DISCOURS AUX HOMMES

L'auteur a beau dire « *Ce n'est plus aux hommes que je m'adresse* », il ne pense qu'à eux. S'il priait, seul dans sa chambre, s'exprimerait-il comme il le fait ?

Deux aspects du texte montrent que c'est exclusivement sur ses semblables que Voltaire veut agir par cette « prière » :

- l'aspect satirique de la description des intolérances religieuses ;
- l'appel aux valeurs morales et humanistes qui, au fond, n'ont guère besoin de la caution d'un Dieu aussi indifférent que celui qu'il nous peint.

• Le tableau satirique de l'intolérance

Un croyant qui médite ne s'amuse pas, en général, à exposer à Dieu les inepties religieuses de l'espèce humaine. L'ironie de Voltaire, au contraire, ne peut s'empêcher de montrer l'absurdité des rites et des attitudes fanatiques, à l'aide d'antithèses soigneusement travaillées.

Sa critique commence par une allusion (in)directe aux guerres de religion : « *Tu ne nous as point donné un cœur pour haïr, et des mains pour nous égorger.* » En voilà, une évidence ! Cependant, les fanatiques ont haï, égorgé et brûlé leurs frères pour servir Dieu. Les deux formulations antithétiques « *donné un cœur ⇔ pour haïr* » et « *des mains ⇔ pour nous égorger* » font ressortir la perversion des croyants qui ont détourné l'usage naturel de leurs cœurs et de leurs mains pour faire au nom de Dieu le contraire de la volonté divine.

Suit un tableau où toutes les manifestations du génie humain sont assorties d'un adjectif qui les ruine : « *entre tous nos langages ⇔ insuffisants* », « *entre tous nos usages ⇔ ridicules* », « *entre toutes nos opinions ⇔ insensées* », etc. Cet effet de chute, légèrement comique, traduit le malin plaisir qu'éprouve l'auteur (en train de prier ?) à rabattre le caquet de l'homme trop orgueilleux.

Voltaire met alors en opposition les causes (infimes) qui séparent les hommes des conséquences (désastreuses) qui en découlent : sa technique consiste à réduire leurs différences (devenues de « *petites nuances* ») et à en grossir les effets (« *signaux de haine et de persécution* »). La disproportion qui en résulte fait éclater l'absurdité de l'intolérance. La question est naturellement de savoir si, dans le monde réel, les conflits humains n'ont pour origine que ces petites nuances : car on voit bien ici la façon dont procède l'ironiste, qui schématise les réalités pour dresser un contraste idéal, au moyen de l'écart, du parallèle et de l'antithèse (cf. Clef n° 26). Il est d'ailleurs notable que cette distance prise avec la réalité, Voltaire l'obtient en adoptant le point de vue même de Dieu (cf. « *nos conditions si disproportionnées à nos yeux et si égales devant toi* »). C'est en regardant les choses de très haut (et justement, Dieu est le Très-Haut !) qu'elles deviennent risibles. D'où une raison supplémentaire au choix qu'a fait Voltaire de s'exprimer dans le cadre d'une « prière à Dieu » : cela lui permet de décrire toutes les choses humaines avec une infinie distance. La « prière » à Dieu se mue en ironie de Dieu.

Dès lors, la verve voltairienne peut se donner libre cours. Toutes les oppositions religieuses sont réduites à des détails du rite ou du vêtement, présentés symétriquement pour mieux nous amuser :

*que ceux qui allument des cierges en plein midi pour te célébrer
supportent
ceux qui se contentent de la lumière de ton soleil*

(Réaction du lecteur : quoi ! ils font la même chose, ils ne se différencient que dans le choix de la source lumineuse, et ils se détestent !). Et encore :

*que ceux qui couvrent leur robe d'une toile blanche pour dire qu'il faut t'aimer
ne détestent pas
ceux qui disent la même chose sous un manteau de laine noire*

Double antithèse : d'un membre de phrase à l'autre, entre ceux qui choisissent le blanc et ceux qui choisissent le noir ; à l'intérieur de chaque groupe de croyants, entre les paroles (ils *disent* qu'il faut *aimer*) et les comportements (ils *détestent* le groupe d'en face). Même distance ironique — puisque tous nos langages sont insuffisants — à l'égard des disputes concernant l'emploi du latin ou du français dans les célébrations liturgiques (querelles redevenues d'actualité dans les années 1960 en France).

Le dernier argument fait subtilement allusion à la hiérarchie des pouvoirs à l'intérieur même de l'église catholique, entre les puissants (les cardinaux et les évêques « *dont l'habit est teint en rouge ou en violet* ») et le reste des croyants (prêtres et paroissiens, qui sont pauvres). L'ironiste se plaît ici à ne désigner le statut des dignitaires que par la couleur de leurs habits, et il réduit ce qui compte tant pour eux, la propriété foncière et l'or,

respectivement à une « *petite parcelle d'un petit tas de boue de ce monde* » et à « *quelques fragments arrondis d'un certain métal* ». Voilà pour les biens de l'Église !

Cette réduction du pouvoir social et financier à des mots (*grandeur* et *richesse*) déconsidère toutes les luttes de pouvoir, et vide de sens aussi bien l'intolérance par orgueil que l'intolérance par envie. Reste à savoir si cet appel convaincra vraiment les victimes bien réelles de l'inégalité sociale, invitées à supporter leur sort injuste sans mot dire. Ce n'est que du point de vue de Sirius, adopté par Voltaire, que toutes les conditions sont « égales ».

• **L'appel aux valeurs fondamentales**

Ce beau tableau critique, avec ses antithèses sans doute trop soignées, ne doit pas cacher pour autant la « positivité » du texte de Voltaire, qui réside dans la présence, d'abord implicite, puis explicite, de principes éthiques fondamentaux.

L'ironie n'est souvent qu'une forme d'expression indirecte, stylisée, de l'indignation morale. De ce point de vue, la satire de l'intolérance repose clairement sur des **valeurs humaines** (et même chrétiennes). C'est d'abord *l'humilité* : l'homme doit reconnaître les limites de sa nature ; en s'acceptant soi-même imparfait, chacun est conduit à mieux tolérer l'imperfection d'autrui. C'est ensuite *la raison*, que l'on prenne le mot au sens le plus logique (les conduites intolérantes sont déraisonnables) ou au sens moral (la raison oppose sa mesure à la passion et aux outrances de l'orgueil). C'est encore *le sens du bonheur* individuel et collectif (même si ce bonheur consiste d'abord à ne pas produire du malheur, à éviter les « calamités » et les guerres civiles, à mieux supporter le fardeau de la vie, à jouir sans orgueil des dons de la nature).

Dans les dernières lignes du texte, Voltaire ose se livrer davantage. Il célèbre cette fois les vertus positives de la tolérance et appelle (religieusement !) les hommes à les pratiquer. C'est l'éloge sans réserve de *la fraternité*, et dans le sillage de la fraternité humaine, du travail (*l'industrie paisible* des hommes), et de la *paix* civile (ce n'est qu'entre nations que les guerres lui paraissent « *inévitables* »).

Cet appel se conclut sur la reprise du thème central du discours : la prière à Dieu. S'il est vrai qu'il y a ici une nécessité formelle de terminer en « bénissant » le Créateur, on peut tout de même créditer l'auteur d'une certaine sincérité, d'un désir positif d'ajouter à la jouissance de l'existence une sorte de contemplation de la vie et de gratitude envers l'Être qui l'a donnée aux hommes. Il ne croit certainement pas à la prière comme technique de pression sur Dieu. Mais il ne récusé pas non plus une sorte d'action de grâce collective envers le Créateur, en ce qu'elle peut aider

l'humanité à mieux préserver la paix en son sein. C'est dans cette attitude que consiste justement le « déisme ».

■ CONCLUSION

Sur la nature des textes dits « argumentatifs ». Nous avons analysé l'éloquence de Pascal s'adressant *sous la forme d'une lettre aux jésuites*. Puis un réquisitoire de Montesquieu affectant d'adopter le *ton d'un plaidoyer fictif*. Voici maintenant Voltaire qui choisit d'appeler à la tolérance en choisissant le *registre de la prière*. Nous verrons encore Rousseau, dans le *genre autobiographique*, tenter de persuader les lecteurs de l'innocence de sa personne, puis Baudelaire exprimer *dans un poème* son tableau désespéré de l'Humanité. Tous ces textes (et ne parlons pas des allocutions spécifiquement « politiques ») tendent également à convaincre et à persuader, en combinant de toutes les façons possibles les règles de l'art oratoire ou les figures de rhétorique, et en jouant des diverses fonctions du langage (cf. Clef n° 29). On voit bien qu'ils ne se réduisent jamais à leur « argument », même si la substance de celui-ci mérite d'être commentée.

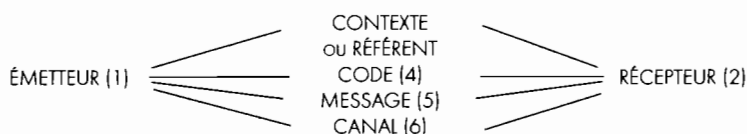
Sur cette « prière à Dieu ». On peut admirer sa remarquable efficacité : en une vingtaine de lignes, l'intolérance paraît absurde, immorale, ridicule ; l'homme sincère est touché ; et le croyant tenté par le dogmatisme... se tait.

Sur l'homme Voltaire. Ce texte, à replacer dans son œuvre, permet de mieux comprendre le lien entre son déisme et son humanisme. On y reconnaît la « patte » de son auteur : ce mélange d'ironie inimitable et de sensibilité humanitaire, d'attitude rebelle et de ferveur malgré tout, d'indignation sans fin et d'espérance dans le bonheur humain. Voltaire contradictoire et vivant, lancé de toute son énergie dans l'aventure de son siècle, le siècle des Lumières, la plume à la main.

Clef n° 29. Schéma de la communication et fonctions du langage

Pour saisir la spécificité de la poésie dans le langage, le linguiste Roman Jakobson a établi un *schéma de la communication* qui fait autorité. Ce schéma, qui est une méthode d'approche plutôt qu'une théorie de la communication, décrit les divers facteurs qui sont mis en œuvre chaque fois qu'il y a transmission verbale d'une personne à une autre.

Tout acte de communication linguistique comporte un **Émetteur** qui adresse un **Message** à un **Récepteur**, un **Contexte** ou **Référent** (ce sur quoi porte le message), selon un **Code** commun à tous deux, et au moyen d'un **Canal** de transmission qui leur permet d'être en contact. Nous avons donc **six composantes** de la communication, d'où ressortent **six fonctions** du langage. Voici ce schéma, suivi de son interprétation :



1. Du côté de l'émetteur : la fonction expressive du langage. Pour qu'il y ait message, il faut que quelqu'un l'exprime. L'énoncé a nécessairement un énonciateur, même s'il est signé d'un organisme (une société, un service, etc.) pour lequel des responsables ont formulé le texte. Cette composante, toujours présente, transparait plus ou moins dans l'énoncé *selon le degré d'expression de soi* que l'auteur manifeste à travers son message : il peut dire « je » ou au contraire affecter l'impersonnalité, être centré avant tout sur son « émotion » ou s'effacer de son discours, selon la relation qu'il entretient avec ce dont il parle (cf. les **Clefs n° 4** et **n° 27**). La **fonction expressive** se manifeste dans les textes lyriques ou poétiques, et dans les récits autobiographiques, centrés sur le « moi » de l'écrivain. Mais l'énonciateur étant toujours là, même lorsqu'il masque sa présence, la fonction expressive joue dans tous les discours, fût-ce *implicitement*.

2. Du côté du récepteur : la fonction impulsive (ou conative) du langage. On s'exprime toujours à l'intention de quelqu'un, qu'il s'agisse d'une personne réelle (dialogue, lettre) ou potentielle (journal intime, manuscrit), d'une entité personnifiée (prière à Dieu, ode à la liberté) ou d'un public anonyme (lecteur, auditeur). En formulant cet énoncé, l'énonciateur *cherche toujours plus ou moins à influencer sur le récepteur*. Il veut lui transmettre une simple information, lui faire comprendre une idée, le faire rire ou rêver, *l'impressionner pour lui faire partager une impression*, le faire « opiner », le convaincre, le faire agir, lui intimer un ordre, lui prescrire une conduite... **Plus un message (oral ou écrit) est centré sur le récepteur, plus la fonction impulsive y est dominante**, qu'il s'agisse de simples paroles à la seconde personne (l'apostrophe, l'impératif) ou de discours entiers (allocutions politiques, propagande et publicité). Bien entendu, même dominante, la fonction impulsive n'est jamais seule : nous avons précisément défini (p. 32) l'explication de texte comme l'étude du rapport entre « l'ex-pression » et « l'im-pression », et l'on a vu que le lyrisme, par exemple, associe étroitement les deux fonctions (cf. **Clef n° 27**).

3. Du côté du contexte ou référent : la fonction référentielle. On ne parle pas à vide, l'énoncé renvoie nécessairement à quelque chose. Il peut s'agir de la *situation* où l'on se trouve (un lieu ; un contexte historique : les nouvelles élections), ou un *sujet déjà mentionné* dans le discours (une évocation ; un traité, par exemple sur Dieu). Ce **référent** que suppose tout énoncé, qu'il soit « situationnel » ou « textuel », est aussi nommé « contexte » (car sans lui, il n'y aurait pas de texte), et il occupe une *plus ou moins grande place* dans le message. S'il s'agit d'une facture de gaz, la fonction référentielle est dominante, la relation entre l'émetteur et le récepteur n'étant pas le but de l'échange. Inversement, si je parle du temps qu'il fait avec mon voisin, cette « référence » peut n'avoir pour objet que d'intensifier notre relation. **La fonction référentielle, toujours présente, domine donc dans les textes à caractère « objectif » ou didactique, à vocation informative** (cf. les titres de journaux : « Raz-

de-marée dans le Pacifique »). Mais son emploi peut servir des stratégies argumentatives, par exemple chez un politicien qui présente ses convictions partiales comme un constat objectif de la réalité auquel chacun doit se soumettre.

4. Du côté du code : la fonction métalinguistique. Pour bien s'entendre, il est recommandé au locuteur et à l'interlocuteur de parler le même langage. C'est le code langagier préétabli (dictionnaire, grammaire, etc.), commun aux deux, qui leur permet de communiquer. L'émetteur « encode » ce qu'il veut dire, le récepteur le « décode ». Cette fonction, qui est à l'œuvre dans la nécessaire maîtrise qu'on doit avoir de la langue, est dite « métalinguistique ». Elle n'apparaît pas toujours dans l'énoncé parce qu'elle s'exerce *avant* sa mise au point, au moment où je cherche le mot juste, la tournure correcte, un langage qui convient. Elle **domine** dans le dictionnaire, la grammaire, un cours de langue, l'analyse d'un texte. Elle surgit aussi « en direct », lorsque l'émetteur insiste sur un mot : « Oui, *bancale*, j'ai bien dit *bancale* ». Elle joue enfin dans le choix des *registres de langue* dont usent les orateurs pour séduire (ou humilier) leurs cibles.

5. Du côté du message : la fonction poétique. Il y a toujours un message ! Celui qui parle « pour ne rien dire » cherche déjà à communiquer ce « rien »... Tout auteur, tout locuteur *travaille* le message qu'il désire « faire passer », en soignant *plus ou moins* son expression (son efficacité, sa beauté), afin de mieux capter le récepteur, l'auditeur, le lecteur. Lorsque l'émetteur se centre ainsi *sur la forme même du message*, en maniant les outils stylistiques d'une langue (figures de rhétorique, rythme, sonorités, etc.), **domine alors la fonction poétique**. Ce travail, cet « art » au sens traditionnel, ressort en effet de l'étymologie même du mot grec *poiësis*, « création, fabrication ». L'intérêt du schéma de Jakobson apparaît ici : s'il y a dans toute langue des formes poétiques classiques, avec leurs genres et leurs formes (notamment la versification), *la fonction poétique dépasse largement le cadre des poèmes en tant que tels*. Jakobson donne l'exemple du slogan électoral des partisans d'Ike Eisenhower, lors des présidentielles américaines de 1952 : *I like Ike*. Ce slogan, fort peu entraînant dans sa version française – « *J'aime Ike (Eisenhower)* », se présente, dans sa langue originelle, comme une équation parfaitement rythmée et rimée, qui « prouve » à chacun qu'il doit ratifier ce candidat : en effet, le verbe « *like* » (aimer) englobe « *Ike* » (le prénom de l'élu) qui englobe « *I* » (le « je » de l'électeur)... Jeu de mots, dira-t-on ? Eh bien, oui ! Au plan verbal, la fonction poétique est un jeu formel. On pourrait commenter de la même façon la formule de César : *Veni, vidi, vici* (« je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu »). La fonction poétique s'immisce partout !

6. Du côté du « canal » : la fonction phatique. Les sons ont besoin d'un canal de transmission. Je dois être « *en phase* » (matériellement) avec celui qui m'entend. Dans une salle où je dispose d'un micro, je puis souffler dessus pour vérifier s'il fonctionne. Si je parle dans un meeting, je puis avoir besoin d'un mégaphone. Auprès d'un malentendant sourd, je vais ar-ti-cu-ler mon énoncé. En tête à tête, on évite de déclamer comme au théâtre. De même lorsqu'on écrit : si je présente un manuscrit, je soignerai sa clarté ; si j'imprime un poème, je vais signoler sa mise en page. Ainsi, tout locuteur, consciemment ou non, prend soin de *se faire entendre* (au double sens du mot), ce qui se manifeste dans l'intonation ou dans certaines locutions (« *Allo ?*

Allo ? Tu me reçois ? – Oui, cinq sur cinq »). Et réciproquement, le canal de transmission à travers lequel l'émetteur s'exprime va *conditionner la forme de son discours*. C'est essentiel pour juger de l'efficacité ou de la « pertinence » de la communication. On ne parle pas à la télévision comme à la radio : « À la télévision, on ne s'exprime pas à 30 millions de personnes, mais 30 millions de fois à une personne » disait un spécialiste... Notons enfin que la *fonction phatique* n'a parfois d'autre but que de renforcer la relation (affective) entre deux interlocuteurs, par exemple dans les échanges quotidiens sur le temps qu'il fait : « *Fait beau, hein ? – Ouais, fait beau.* »

Ce tableau des fonctions du langage est d'une grande utilité, notamment lorsqu'on analyse des discours qui n'appartiennent pas à la « littérature » proprement dite. Le schéma de Jakobson s'applique d'ailleurs aussi, avec les transpositions nécessaires, aux autres types de langages : communication visuelle, langage des fleurs, codes divers régissant les échanges sociaux. D'où sa fécondité.

Pour ce qui concerne nos explications, la recherche méthodique des « fonctions » du langage dominantes, dans un texte, permet souvent de compléter l'analyse de *l'énonciation*. Il y a toujours intérêt à s'interroger sur les multiples dimensions d'un simple énoncé (à quoi renvoie-t-il ? que nous dit-il sur celui qui parle ? sur celui à qui il s'adresse ? sur la situation de communication ? sur la nature de ses procédés stylistiques ?). C'est ce que nous avons fait par exemple dans la **Clef n° 18**, à propos des quatre dimensions d'une réplique.

On peut naturellement appliquer la même analyse au simple titre de cet ouvrage : **L'intelligence de l'explication de texte**. Puisqu'il s'agit d'un commentaire sur des textes, donc de langage sur le langage, il est régi par la *fonction métalinguistique*. Ce titre nous informe de ce dont il va parler, « l'intelligence » du commentaire et des textes qui en font l'objet, c'est là sa *fonction référentielle*. Mais le choix du mot « intelligence » implique aussi, de la part de l'auteur, à la fois le sentiment qu'il maîtrise cette « intelligence » (c'est la *fonction expressive* : quel ego, quelle prétention !) et qu'il désire en 300 pages la transmettre à un lecteur qui va en être sincèrement touché (c'est la *fonction impressive*). Comme on imagine que l'émetteur et le récepteur tiennent l'un et l'autre « l'intelligence » pour la valeur suprême, on peut supposer que le simple recours à ce « mot de passe » crée une connivence instantanée entre leurs consciences : c'est la *fonction phatique* qui transparaît alors. Et pour finir, le travail verbal qui a préludé à l'élaboration d'un tel énoncé, de préférence à bien d'autres, ne manque pas d'illustrer ce que Jakobson appelle la *fonction poétique*...

[Une étrange entreprise]

*Intus, et in cute*¹

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main² me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été ; j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : je fus meilleur que cet homme-là.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*,
Début du « Livre I » (1781-1788)

■ SITUATION ET NATURE DU TEXTE

Ces trois paragraphes constituent le début des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : ils précèdent immédiatement, dans le « Livre I », le récit de sa naissance. Ce préambule présente comme on s'y attend le projet et les intentions de l'auteur. Mais sur un ton passionné dont la vivacité étonne. C'est qu'il s'agit d'un *plaidoyer*. Plaidoyer pour convaincre le lecteur du bien-fondé de son entreprise (écrire des « confessions »), plaidoyer pour justifier la personne qui en est à la fois l'auteur et l'objet, ce « moi »

1. « *Intérieurement, et sous la peau* ». Citation du poète latin Perse.
2. Certaines éditions mettent ici des virgules : « *je viendrai, ce livre à la main, me présenter* ». Nous préférons conserver la graphie originelle de l'auteur : ces virgules font du texte un objet séparé de sa personne : or, le livre lui est consubstantiel...

problématique qu'il entend nous révéler. Bref, un texte vraiment *argumentatif* !

On sait que Rousseau souffrait de l'image de « méchant homme » que ses ennemis (dont Voltaire) avaient répandue, lui reprochant notamment d'avoir abandonné ses enfants à l'hospice public. D'où l'idée de se raconter pour dire la vérité sur lui-même, de publier ses « confessions » pour faire taire les critiques, en disant le bien comme le mal.

Il faut savoir aussi que ce préambule a été ajouté au récit *après* la rédaction des premiers Livres, à une époque de grande agitation où Rousseau était en proie à la hantise d'un véritable « complot » tramé contre sa personne. Ceci explique la vigueur et le caractère dramatique de ce début, et le paradoxe surprenant d'un discours dont l'auteur ne s'accuse que pour s'innocenter...

■ MOUVEMENT DU PASSAGE

Plusieurs questions se posent au lecteur qui, ayant pris connaissance du titre (« *Confessions* »), se plonge dans ces premiers paragraphes :

- quel est cet homme ? quel visage nous montre-t-il dès cette entrée en matière ? quel rapport entretient-il avec sa vie, avec son « moi » ? qu'a-t-il fait pour avoir un tel besoin de se raconter ?
- quel est cet écrivain ? pourquoi et pour qui écrit-il ? L'écriture est-elle simplement le moyen de *traduire ce qu'il est*, ou de le construire ?

Cette distinction entre l'homme et l'écrivain est d'autant plus légitime que celui-ci la pratiquera lui-même en intitulant les *Dialogues : Rousseau juge de Jean-Jacques*. Dans ce préambule, la stratégie constante de Jean-Jacques est de recourir, pour se justifier, au talent de Rousseau. Même si, évidemment, il s'agit de la même identité globale.

Ainsi, le premier paragraphe annonce et précise le projet du livre : Rousseau va dévoiler le « moi » de Jean-Jacques. Le second paragraphe, qui affirme la valeur de cet homme, interdit au lecteur de le juger *sans avoir lu* le livre. Le troisième paragraphe, à travers la mise en scène dramatique du jugement dernier, apparaît comme le dévoilement oral (par Jean-Jacques) du livre que Rousseau tient à la main...

Pour commenter ce préambule, nous suivrons pas à pas ce mouvement.

LE PROJET UNIQUE D'UN HOMME UNIQUE

(Premier paragraphe)

1. « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur.* »

Dès l'abord, c'est l'écrivain Rousseau qui parle : il se pose en s'opposant. Double opposition : au passé (« *n'eut jamais* ») et à l'avenir (« *n'aura*

point »). Parallélisme frappant, avec des termes qui se font écho deux à deux :

- une entreprise qui n'eut jamais d'exemple ;
- dont l'exécution n'aura point d'imitateur.

Absolu des deux négations symétriques : *ne jamais / ne point*. Ainsi structurée, avec une intonation péremptoire, la phrase de Rousseau intimide et s'impose. Le caractère unique du projet de l'écrivain ne peut être mis en doute. Le lecteur n'a pas le loisir de s'interroger sur le fait que Rousseau a pourtant eu des prédécesseurs (saint Augustin, Montaigne), il est saisi et ne demande qu'à entendre la suite de l'exploit annoncé.

2. « *Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.* »

Cet objectif justifie l'annonce précédente. Car s'il est commun de peindre des hommes, il l'est beaucoup moins :

- de montrer un homme « dans toute la vérité de la nature » ;
- de parvenir à cette vérité *dans un auto-portrait*.

Si saint Augustin et Montaigne ont en effet voulu peindre leur vérité et, à travers cette vérité, atteindre une vérité humaine, ont-ils peint *toute* la vérité ? D'autre part, qu'est-ce exactement que cette « vérité de la nature » ?

On est obligé ici de faire une petite parenthèse pour rappeler que Rousseau croit l'être humain originellement bon, et que c'est la société qui déforme et pervertit sa nature. Un homme « *dans toute la vérité de la nature* », c'est un homme débarrassé du vêtement social, du conditionnement de l'éducation, des apparences (trompeuses) dont l'existence civile l'a conduit à se couvrir. Son entreprise va donc consister à *se dépouiller* de ce vêtement, à découvrir sa nature foncière aux yeux de tous et, ce faisant, à faire apparaître Jean-Jacques tel qu'en lui-même : un modèle exemplaire d'homme demeuré dans l'innocence première, contrairement à la réputation qu'on lui fait. L'écrivain Rousseau va nous révéler le parfait Jean-Jacques. Une entreprise doublement unique :

- unique par son ambition et sa méthode : peindre un homme dans sa totalité ;
- unique par son objet : l'homme qui va être dévoilé, c'est l'homme foncier, l'homme nature, l'homme premier que seul Jean-Jacques a su demeurer au fin fond de lui-même, et que seul Rousseau, par un effort inouï de sincérité et d'introspection, est capable de retrouver.

« *Et cet homme, ce sera moi.* » La mise en valeur du « moi » en fin de phrase est volontairement provocante. A-t-on le droit de s'intéresser à ce point à soi ? Oui, puisque l'objectif est désintéressé : peindre un homme dans toute la vérité de la nature.

Au passage, nous reconnaissons bien la dualité Rousseau / Jean-Jacques : le « je » qui commence ce paragraphe (« *je forme une entreprise* ») se distingue absolument du « moi » qui le conclut (l'objet de la peinture) : l'un est le moi-écrivain, l'autre est le moi-homme. Bien qu'ils ne fassent qu'un, le premier est au service du second. Soulignons ici l'emploi révélateur du futur « *et cet homme, ce sera moi* » (là où l'auteur aurait pu écrire « *et cet homme, c'est moi* ») : cet homme que l'on va peindre ne sera vraiment visible, exprimé, *constitué*, qu'une fois mené à son terme l'effort de sincérité et d'écriture qui s'engage. Le « moi » de Rousseau en train d'écrire doit déboucher sur *cet homme* — le vrai Jean-Jacques — obtenu, défini, *dévoilé* à travers l'entreprise des *Confessions*. Le moi n'est pas au début mais au bout de l'écriture.

ÊTRE L'« AUTRE » DES AUTRES... (second paragraphe)

3. « *Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes.* »

L'entreprise de Rousseau ne peut se définir en dehors du champ des hommes. Ils sont là, en arrière-plan, puisqu'en définitive c'est à eux qu'est destiné le tableau qui va en résulter. Il a besoin de se référer à eux pour se différencier. De même qu'il a opposé son entreprise (son autoportrait) aux tentatives similaires des autres écrivains, de même il oppose la « nature humaine » qu'il va peindre — la sienne ! — à la nature humaine de ses semblables. Là encore, par le jeu des antithèses, il se pose en s'opposant : « *Moi seul* » dit-il, tandis que « *je sens* » fait pendant à « *je connais* ». Au simple niveau de la connaissance, il y a supériorité du senti (son propre cœur) sur le connu (les hommes). Adhésion totale et immédiate à la valeur du moi ; image extérieure et intellectuelle concernant les autres. Conscience subjective (immédiate et absolue) contre connaissance objective (qui relativise autrui). *A priori*, ce parallèle entre ces deux voies d'accès ne peut que profiter au « moi » seul. Et sans attendre, Rousseau nous présente les conclusions que nous devons en tirer :

4. « *Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent.* »

Deux membres de phrase à nouveau parallèles, opposant chacun la nature de Jean-Jacques à celle de ses semblables. Deux affirmations radicales : *ceux que j'ai vus* / *ceux qui existent*. À partir du constat (j'ai vu), il procède par extrapolation. Le caractère oratoire des deux formules qui s'enchaînent nous les fait accepter toutes deux, alors que la seconde est une généralisation fort discutable. L'auteur le sait d'ailleurs, puisqu'en disant « *j'ose croire* », il atténue l'absolu de son propos (*aucun de ceux* / *aucun de ceux*). Nous ne pouvons rien redire à tout cela. Jean-Jacques doit vraiment être différent.

5. « Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu. »

Le « je » qui s'exprime ici (« je suis autre ») rejoint le « je » de l'écrivain (« après m'avoir lu »). Le ton de l'écrivain et le sentiment de l'homme sont indissociables, et c'est bien pour montrer leur unité qu'il fallait montrer leur dualité. En l'occurrence, ils se fondent dans la revendication de l'unicité, de la différence originelle qui fait de Jean-Jacques Rousseau un être à part. Mais comment peut-on se prétendre à la fois un exemple, un modèle d'humanité (cf. paragraphe précédent), et un homme singulier fait comme « aucun de ceux qui existent » ? La réponse n'est que suggérée ici : si la nature a « moulé » son être et brisé ce moule (c'est-à-dire l'a fait naître), il est donc un parfait produit de la Nature. Ainsi se précise ce que nous avons déjà deviné (et que confirme le reste de ses ouvrages) : si notre homme est si différent des autres exemplaires de l'espèce humaine c'est que ceux-ci sont *dénaturés* (par la civilisation, le conditionnement social, etc.).

Cependant, pour la première fois, Rousseau se soumet au jugement (moral) de son lecteur : « Si je ne vaux pas mieux... » Les *Confessions* ne seront donc pas une simple autobiographie : le titre implique l'aveu d'une certaine culpabilité, et il faudra à la fin juger l'homme à travers le livre écrit par l'auteur (cf. plus loin, « je viendrai ce livre à la main »). Bien entendu, puisqu'il est question de la nature, de « la vérité d'un homme dans toute sa nature », nous savons déjà que Jean-Jacques ne désire être jugé que pour être absous. L'écrivain Rousseau, avocat de Jean-Jacques, aura pour tâche de montrer en quoi l'être profond de cet homme est foncièrement bon, c'est-à-dire resté fidèle à la Nature. La sincérité de l'auteur pourra seule restituer la transparence de l'homme. Le livre sera bien la reconstitution du « moi de la nature » de Jean-Jacques par l'écrivain Rousseau.

■ LE GRAND TRIBUNAL (troisième paragraphe)

Tout à coup, le « jugement » auquel aspire Jean-Jacques Rousseau est mis en scène. Et pas n'importe quelle scène : il s'agit du Jugement dernier, face à l'être éternel. Avant d'examiner le discours de l'accusé (qui se confesse et se justifie à la fois), commentons cette mise en scène.

La mise en scène et sa nécessité

Sans transition, la trompette du « jugement dernier » nous projette dans le futur. Le rideau se lève : il y a là, autour de Jean-Jacques, d'un côté « le souverain juge », de l'autre « l'innombrable foule » des hommes (ses semblables !). Premier acte : l'inculpé se présente devant l'être éternel, il l'*apostrophe*, en le tutoyant solennellement (comme Voltaire dans « Prière à

Dieu »). Nous avons même quelques indications scéniques : il est venu « *son livre à la main* », et il va parler « *hautement* ». Comme dans tout procès, il plaide. Son discours d'autojustification consiste à redire le contenu de son livre, qui lui est consubstantiel. Cette première scène accomplie, devant *le cœur* des hommes (censés « écouter, gémir, rougir »), un deuxième acte est esquissé : chacun est invité à découvrir son cœur au pied du trône de Dieu (nouveau détail scénique), avec « *la même sincérité* » (c'est presque une didascalie !). Puis un troisième acte est imaginé, au cours duquel un homme oserait se dire meilleur que Jean-Jacques (en l'apostrophant devant tous : « *je fus meilleur que cet homme-là* »). Quel théâtre, même si l'on demeure au plan du fantasme !

Pourquoi ce besoin de dramatiser ainsi la situation ? Sans doute par désir d'exalter le « moi », en lui prêtant un procès planétaire, eschatologique. Mais il y a aussi une raison en quelque sorte « technique » : Jean-Jacques ne veut pas seulement être innocenté aux yeux d'un lecteur privé, dans un tête-à-tête intime. Puisqu'il a été décrié sur la place publique, par des jugements sociaux (qu'il s' imagine universels), il a besoin d'un procès *public*, devant le monde entier. Il lui faut donc *reconstituer la foule* en face de son livre.

Comme d'autre part il a été jugé par des hommes, dont l'on sait la partialité, il en appelle à un Juge impartial, suprême : l'Être éternel. Le « jugement dernier » représente donc parfaitement cette Cour d'Appel définitive qui discréditera les accusations des hommes et l'innocentera pour toujours. Cette scène imaginaire répond donc à une nécessité profonde, même si sa théâtralisation peut prêter à sourire.

Elle a aussi une autre justification, concernant le lecteur cette fois. L'écrivain Rousseau sait qu'il faut impressionner l'homme de bonne foi pour l'inviter à lire jusqu'au bout. Un appel purement verbal pourrait paraître abstrait : décrire un procès théâtral, même excessif, va le saisir plus vivement, l'intriguer, l'entraîner. Le code du procès implique toujours l'attente d'une sentence. L'accusé sera-t-il disculpé, se demande le lecteur ?

Le plaidoyer

Une première remarque s'impose : ce plaidoyer *mêle* cette fois de façon frappante les deux « moi » que nous avons dissociés : l'auteur du livre et l'homme dont la vie y est retracée. Jean-Jacques vient le livre à la main redire « hautement » ce que Rousseau a écrit dans son cabinet de travail. La nature de l'un et la sincérité de l'autre fusionnent, tout en alternant, de sorte qu'on peut encore distinguer dans ce plaidoyer les indices de chacun, comme suit :

Côté Jean-Jacques

(l'homme) :

*j'ai fait, j'ai pensé**je fus**tel que je fus**quand je l'ai été**mon intérieur**autour de moi**cet homme-là*

Côté Rousseau

(l'écrivain) :

*J'ai dit**Je n'ai rien tu**employer quelque ornement**j'ai pu supposer**ce que je savais**j'ai dévoilé**la même sincérité*

Cette répétition d'un « je » qui est tantôt celui qui a vécu (dans le passé), tantôt celui qui vient d'écrire (dans le présent) donne le sentiment d'un moi vraiment unique dans ses divers aspects, et « intemporel » dans sa permanence : « *Je me suis montré tel que je fus* ». Reste à examiner en détail la liste des objectifs poursuivis dans le livre :

- « *Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus* ». Jean-Jacques dit « *Voilà* », son livre à la main. Le livre se présente comme *transparent* à sa vie (c'est-à-dire parfaitement lucide et parfaitement sincère). Cette phrase forme une gradation : son rythme ternaire, sa netteté, marquent une progression vers le cœur de l'être de celui qui nous parle. Les actions (*j'ai fait*) et les pensées (*j'ai pensé*) sont périphériques ; ce qui compte, c'est l'être même dans sa totalité : « *je fus* ».

- « *J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise*. » Notre homme ne se prétend pas totalement innocent. En même temps, en soulignant sa franchise, il corrige le « mal » qu'il avouera. Faute avouée est à moitié pardonnée, dit-on. « *Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon* » : peut-on ne pas admirer ?

- « *il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent* ». Cet aveu, justifié par le « *défaut de mémoire* », nous intrigue : pourquoi « *orner* » ces confessions ? à qui va bénéficier cet ornement, au mérite de l'auteur ou au mérite de l'homme, sachant qu'ils ne font qu'un ? Il n'y a pas d'ornement indifférent ! Sans doute le narrateur ne ment-il pas, n'ayant jamais dit ce qu'il savait être faux ; mais en « *supposant vrai* » ce qu'il pense « *avoir pu l'être* », il ajoute du vraisemblable au réel, et cela peut modifier complètement le climat ou la perspective de son autoportrait. Il est techniquement impossible de reconstituer dans un livre un « moi » préexistant à celui-ci : l'écrit le modifie, le réinvente ou le constitue, à l'insu même du scripteur qu'est aussi cet homme. Dans le meilleur des cas, l'autobiographie ne peut qu'ajouter un « moi écrit » au « moi vécu ».

- « *tel que je fus : méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été* ». Ambivalence de Jean-Jacques Rousseau ! Certes, il avoue le mal comme le bien. Mais, de part et d'autre, il n'y a que des termes forts,

comme si l'idée d'être simplement *médiocre* répugnait à Jean-Jacques ; et surtout, les adjectifs positifs l'emportent sur les négatifs, à trois contre deux, avec une belle gradation finale qui culmine sur ce qu'on doit retenir : il a été *sublime* !

- « *J'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même.* » Formule capitale. Elle précise l'épigraphe emprunté au poète latin Perse : « *Intus, et in cute* » (« Intérieurement et sous la peau »). Le désir de transparence de Jean-Jacques Rousseau entre son être et son livre atteint là un degré presque délirant : il pense s'être vu avec le regard de Dieu même (ce qui est bien autre chose que de se placer sous le regard de Dieu, au cours d'un acte de repentir). Cette étonnante affirmation débouche alors sur la scène du Jugement dernier, anticipée avec une rare audace par une créature qui *convoque* le Créateur.

- « *Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables.* » C'est aussi l'humanité entière qui est convoquée. Voilà un curieux pénitent qui, en se plaçant *au centre* de l'univers pour se flageller devant tous et dire ses indignités et ses misères, manifeste en même temps un orgueil absolu : car faut-il qu'il soit important pour que le monde entier entende sa confession !

- « *Qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères.* » On ne comprend plus : c'est Jean-Jacques qui s'accuse, et ce sont ses semblables qui doivent *gémir* et *rougir* ! C'est que les péchés du pénitent ne lui sont pas propres : tous les partagent, et doivent donc s'humilier avec lui. L'auditeur, le lecteur doivent reconnaître qu'ils en ont fait autant, peut-être pire, bref *qu'ils ne sont pas meilleurs*. Car devant l'Éternel, personne ne pourra se masquer. La technique de Rousseau annonce ici la méthode du héros de *La Chute* (Camus) : se disant « juge-pénitent », celui-ci passe son temps à se confesser pour accuser, chacun devant retrouver dans son récit un miroir accusateur de ses fautes... On pourra s'étonner enfin que Jean-Jacques, qui se prétend si différent, en appelle maintenant à ceux qu'il dit être « *ses semblables* ». Cette nouvelle contradiction s'explique pourtant : il n'a de commun avec les hommes que certaines fautes, bien étrangères et bien extérieures à son être originel : car son *intérieur*, l'être suprême peut en témoigner, est resté unique, « vrai », fidèle à la nature.

- Le défi final. Nous en avons souligné la part de théâtre. Bien entendu, cette prétention naïve à être le meilleur des hommes se retourne contre son auteur : il faut se sentir bien coupable pour se livrer à une telle provocation. Mais on ne doit pas négliger pour autant l'efficacité de la formule : en appelant chacun (chaque lecteur) au même effort de sincérité, il *fait taire tout le monde*. Rousseau se souvient peut-être ici de l'épisode évangélique de « La femme adultère » : « *Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette*

la première pierre » (Évangile de Jean, VIII). Dans l'ordre du discours, l'une des formes de la suprématie est de *réduire au silence* l'adversaire, à tort ou à raison. Qui donc, sous le regard de Dieu, osera jeter la pierre à Jean-Jacques ?

■ CONCLUSION

Ce texte nous a-t-il convaincus ? Sans doute pas de l'innocence de son auteur, mais bien de sa singularité. C'est un texte de grand prosateur, qui nous éblouit par sa maîtrise stylistique et sa vibration lyrique. Et l'image que Rousseau y donne de lui-même correspond assez bien à celle qu'il donnera dans le récit autobiographique qui va suivre : il ne cesse déjà de former cette entreprise au moment où il l'annonce, de s'exposer au moment où il dit qu'il veut s'exposer, de s'offrir à notre jugement (critique et admiratif) au moment où il appelle notre jugement. En somme, il persuade le lecteur qu'il est bien lui-même, avec sa passion, son impossible désir de sincérité, son besoin d'exhibition, son humilité orgueilleuse, sa lucidité naïve, son émotion et son talent, sa folie et son courage.

L'autre intérêt de ce préambule, que l'on apprécie ou non ce morceau de bravoure, est de poser le problème de la sincérité en littérature. Qu'est-ce que le « moi » d'un écrivain qui se raconte ? Peut-il se présenter sans utiliser son talent pour valoriser sa personne (y compris lorsqu'il se flagelle) ? Mais son « moi » existe-t-il en dehors de son expression (sociale, corporelle, verbale, artistique), en dehors de cette place privilégiée et spécifique qu'il trouve dans son travail d'écriture ? Et qu'est-ce que la sincérité, si c'est l'écriture qui suffit à constituer le moi ?

Sans répondre à ces questions, et pour illustrer le débat, voici l'« Avant-propos » que Montaigne adresse à son lecteur, au début des *Essais*, pour justifier le projet qu'il a eu de se peindre à l'intention de ses « *parents et amis* » :

Au lecteur,

C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire : mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ai voué à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que, m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt), ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive la connaissance qu'ils ont eue de moi. Si c'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée. Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure

que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu. Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc.

De Montaigne, ce premier mars mille cinq cent quatre vingt.

Et voici pour conclure comment Rousseau réagit à la tentative de Montaigne :

J'avais toujours ri de la fausse naïveté de Montaigne, qui, faisant semblant d'avouer ses défauts, a grand soin de ne s'en donner que d'aimables ; tandis que je sentais, moi qui me suis cru toujours, et qui me crois encore, à tout prendre, le meilleur des hommes, qu'il n'y a point d'intérieur humain, si pur qu'il puisse être, qui ne recèle quelque vice odieux. (Les Confessions, Livre X)

À vous de juger... et de pardonner !



(Campagne présidentielle 1974, première allocution du candidat Mitterrand.)

Après la disparition du Président Georges Pompidou, nous avons tous compris qu'une période de notre histoire venait de s'achever. Les événements qui l'ont marquée, les hommes qui l'ont illustrée, les réussites, les échecs, le pour et le contre, relèvent désormais du jugement de la postérité. Pour reprendre une expression fameuse qui s'appliquait à une autre époque, je dirai à mon tour : « Le gaullisme est un bloc » ; comme tout bilan, il présente un passif, il présente un actif, mais c'est un héritage qui n'a pas d'héritier.

Voilà pourquoi je voudrais réfléchir avec vous à la situation de la France, en un moment où tout peut être décidé et, puisqu'il s'agit de cela, réfléchir au rôle dans notre pays du Président de la République. Hier, il était tout, demain il sera et restera le premier. Mais il ne faut plus qu'il soit seul. Notre peuple est majeur, il a grandi au long des siècles, chacun de nous exerce ou a exercé une profession, un métier. Les plus anciens ont beaucoup d'expérience, les plus jeunes ont beaucoup d'ardeur, les mères de famille sont un gouvernement qui doit tout faire à la maison, tout prévoir et tout apaiser, et combien qui sont seules ont appris rudement la lutte pour la vie !

Les nouvelles du monde entier entrent sous votre toit ; l'école, l'université ouvrent l'esprit à la plupart des grands problèmes qui se posent à l'intelligence. Bref, vous allez dire votre mot et, bien au-delà du bulletin de vote que vous mettrez dans l'urne le 5 mai, vous devrez et vous pourrez choisir pour le présent sans renoncer jamais à vos responsabilités d'avenir. J'exprime là ma plus profonde conviction.

Un vrai candidat à la Présidence de la République représente un ensemble de forces politiques, économiques, sociales, culturelles. Il propose des idées, il énonce des choix, il montre une direction, et il s'adresse à tous les Français pour obtenir les suffrages de ceux qui se reconnaissent en lui ; et s'il ne le fait pas, c'est qu'il cherche à tromper son monde.

Eh bien, moi, je considère comme un honneur d'être le candidat de la gauche, au nom de tous ceux qui se sont engagés sur le programme commun et de tous ceux qui se placent dans la perspective d'un choix de société où citoyens, travailleurs, seront de plus en plus appelés à décider eux-mêmes de leur sort. Je le fais comme je le peux, de toute ma raison, et croyez-le, de tout mon cœur, et j'essaie de déterminer des moyens qui permettront à notre peuple de vivre mieux.

Certes, on m'objectera : « Mais tous les candidats disent la même chose » ; mais la question, ce n'est pas seulement de le dire, c'est aussi de le pouvoir. Comment celui-ci pourrait-il susciter le progrès, alors qu'il s'appuie sur des privilégiés, c'est-à-dire ceux qui tirent profit des inégalités ? Comment celui-là pourrait-il accomplir les réformes qu'il a refusé d'accomplir depuis près de dix ans ?

Ce dont j'ai le plus souffert, c'est de constater que la majorité des Français comptait bien peu pour le gouvernement, et quels Français ! ceux qui produisent, ceux qui travaillent, ceux qui supportent la rigueur d'une vie difficile.

Élu Président de la République, je respecterai et ferai respecter les engagements pris envers vous tous dont je viens de parler. Ce faisant, j'ai conscience de servir l'intérêt supérieur du pays. Un Président de la République, il est le Président des Français, le Président de tous les Français. Il y a la France et sa place dans le monde, il y a notre peuple et l'unité de la nation.

J'appelle tous ceux qui ont fait ce choix, tous ceux qui veulent nous rejoindre, à le comprendre. J'appelle celles et ceux qui se sentent et qui se savent à nos côtés, mais aussi, tous ceux qui n'y sont pas encore, mais dont le cœur a déjà parlé.

François MITTERRAND, *Allocution télévisée*, 30 avril 1974

■ SPÉCIFICITÉ DU TEXTE

Voilà un texte bien médiocre, il faut l'avouer, *du point de vue littéraire*. L'auteur a fait mieux dans ses livres, ou même dans d'autres discours. Mais c'est aussi que la situation l'impose. Il ne s'agit pas, lorsque l'on se présente à la télévision comme candidat à la présidence de la République, d'éblouir par une éloquence trop brillante, trop soignée : celle-ci pourrait *mettre à distance* un public avec lequel il s'agit au contraire de *créer un lien*. Il faut parler aussi simplement et concrètement que possible, au risque de proférer des banalités, pour avoir l'air *représentatif* aux yeux de l'électeur moyen, dont on veut obtenir l'adhésion. Bref, il s'agit de faire agir, de faire voter (ce qui n'est pas toujours grandiose), davantage que d'émouvoir ou de faire penser. En termes de « fonctions du langage », la « fonction poétique » est ici assujettie à la « fonction impressive » (cf. Clef n° 29) C'est donc à l'aune de cette efficacité immédiate, limitée à son objet qui n'est pas extraordinaire, qu'il nous faudra juger cette prestation, mesurer l'habileté du locuteur, et simultanément, exercer notre perspicacité citoyenne. Car l'explication de texte a aussi pour objectif de former des citoyens éclairés, aptes à déceler les procédés quelquefois douteux par lesquels les hommes de pouvoir tentent de circonvenir sa conscience critique.

■ SITUATION HISTORIQUE

En avril 1974, le président Georges Pompidou est mort d'un cancer. Il était le successeur et l'héritier politique du général de Gaulle. Un grand vide se crée, de nouvelles élections sont organisées. Trois candidats à la présidence ont de réelles chances d'être élus, s'ils réussissent leur campagne : Valéry Giscard d'Estaing (alors ministre des Finances), Jacques Chaban Delmas (ex-compagnon du général de Gaulle) et François Mitterrand, principal représentant de l'opposition. Les deux premiers, issus de la majorité en place, se prétendent héritiers du gaullisme, ce que récuse François Mitterrand. Celui-ci est soutenu par les « forces de gauche », qui ont signé un « programme commun de gouvernement », et au nom desquelles il entend redonner voix au peuple.

■ SITUATION DE COMMUNICATION

L'allocution que nous avons choisie est *la première* que prononce le candidat Mitterrand à la télévision, le soir du 30 avril 1974. Elle a donc nécessairement un caractère très général : l'orateur doit se présenter, se situer, dire pourquoi il est là. D'autre part, c'est un texte dit *oralement*, devant un public *qui n'est pas là* ! Le candidat parle devant une caméra de télévision, sans bien savoir où il doit tendre son regard, tout en s'adressant à haute voix à un téléspectateur absent, exercice fort périlleux. Il n'y est pas

simplement question d'argumenter, mais avant tout de créer un lien avec un auditoire fantomatique.

■ MOUVEMENT DU TEXTE ET CENTRES D'INTÉRÊT

Au fil de son allocution, F. Mitterrand répond aux diverses nécessités d'une présentation de candidature :

- situation proprement politique (fin du gaullisme) ;
- situation du pays (problèmes et enjeux) ;
- rôle du candidat, justification de sa présence, critique de ses rivaux ;
- engagement solennel (être le président de tous) ;
- appel aux citoyens électeurs.

Ce mouvement du texte n'est pas déterminant. En première lecture, il ne nous oriente que sur le contenu du discours, apparemment banal, et que la rhétorique seule de sa mise en forme pourrait rendre convaincant. Mais si nous relisons ce texte en tenant compte des *conditions d'émission* propres à une allocution télévisée, des éléments nouveaux vont nous apparaître concernant la relation entre le candidat et son public, qui seront déterminants pour juger de l'effet produit par son « message ». D'où une analyse de cette prestation en deux approches successives :

1. La nature de l'argumentation et la rhétorique employée
2. La relation locuteur/auditeur, et son efficacité

Cette étude synthétique des deux centres d'intérêt du morceau s'impose d'autant plus que le texte est long, et qu'une explication linéaire se perdrait fatalement dans des sables mouvants...

■ ARGUMENTATION ET RHÉTORIQUE

Un contenu stéréotypé

« *Tous les candidats disent la même chose* », nous rappelle l'orateur pour s'en excuser d'avance. Pourquoi cette inévitable banalité des thèmes ?

Parce qu'il s'agit d'une première allocution, prisonnière des généralités. Parce que chaque candidat s'adresse à tous les Français, et non simplement à ceux de son parti : il ne faut donc choquer personne, et gommer de son discours ce qui pourrait paraître trop politiquement hardi. Enfin, comme le montrent les divers points du texte énumérés ci-dessus, il faut répondre aux mêmes questions « incontournables » : quel est l'enjeu (il faut un nouveau président), quels sont les problèmes du pays (il faut des hommes compétents), quel rôle doit jouer un bon président, quel programme mettre en place — sachant que les buts poursuivis se ressemblent (personne ne se dira contre le progrès social, contre une France fraternelle, ou contre la vocation internationale de notre nation).

Si l'on y regarde de plus près, on observe cependant que ces lieux communs permettent surtout au candidat, en réalité, de *donner une image crédible de lui même*. Ainsi, présenter la situation historique comme grandiose, c'est se vouloir l'homme de la situation ; peindre une France à problèmes, c'est se montrer lucide et déjà capable de donner des solutions ; définir le rôle présidentiel, c'est dessiner une image ambitieuse de soi-même, à la hauteur de ce rôle ; proposer un vaste dessein politique, c'est se donner l'allure d'un homme d'action, qui s'engage de façon désintéressée au service du pays.

En somme, tous les arguments jouent *au second degré*. Et le premier d'entre eux, au cœur de la candidature, consistera à faire sentir le désintéressement de celle-ci. Car on n'imagine pas qu'un politicien puisse se présenter en disant : je suis là parce que je désire le pouvoir, et que cela fait des années que j'attendais cette occasion...

Si l'on considère l'ensemble des allocutions de ce type, on observe qu'un candidat dispose de quatre arguments pour justifier sa candidature :

- (au-dessous) • La confiance des Français, la poussée des catégories (populaires) dont le candidat se veut l'émanation.
- (au-dessus) • Le devoir, la mission, la vocation, l'appel de la France.
- (en arrière) • La garantie qu'offre le passé politique, la trajectoire déjà commencée d'un destin national.
- (en avant) • La volonté d'agir, les projets d'avenir, le projet proprement politique.

Parmi ces justifications, F. Mitterrand privilégie la première et la dernière. Il les développe notamment dans son sixième paragraphe. Il faut dire que Chaban-Delmas avait surtout utilisé le second argument, Giscard se réservant le troisième.

La rhétorique

Elle est essentielle pour sauver les arguments précédents de la banalité. Curieusement, chez Mitterrand qui déclare que le « *gaullisme n'a pas d'héritier* », c'est par un style en quelque sorte « gaullien » qu'il soigne sa crédibilité de futur Président, non sans recourir aussi à une éloquence plus traditionnelle.

1. Le style gaullien

Conformément au souvenir que l'on peut avoir du général de Gaulle, à la solennité de ses déclarations et à son souci de l'État, on retrouve chez le candidat Mitterrand un certain nombre de grands mots du vocabulaire républicain. « *Vote, urne, suffrages, élu, au nom de, intérêt supérieur, pays, nation, peuple, postérité, époque, histoire, siècles ; cœur, raison, conscience, honneur, conviction, engagement, responsabilité, respecter* ». L'emploi de ces

termes, au fil du discours, pénètre l'auditeur sans qu'il s'en rende trop compte, et le persuade de la vertu républicaine et de la foi démocratique du locuteur. À cela s'ajoutent :

- le **globalisme** de l'expression : « *monde entier* », « *la plupart des grands problèmes* », « *un ensemble de forces* », « *bien au-delà de* » (le candidat brasse de vastes réalités) ;
- le **goût du superlatif** : « *les plus anciens, les plus jeunes* », « *ma plus profonde conviction* », « *ce dont j'ai le plus souffert* » (le candidat n'a-t-il pas de souffrances plus graves ?) ;
- l'expression du **définitif** et les futurs d'insistance : « *il ne faut plus que* », « *désormais* », « *sans renoncer jamais* », « *il sera et restera* », « *vous devrez et vous pourrez* », « *je respecterai et ferai respecter* » ;
- l'expression fréquente de la **totalité** : « *tout peut être décidé* », « *il était tout* », « *tout faire, tout prévoir, tout apaiser* », « *tout le monde* », « *de toute ma raison, de tout mon cœur* », « *nous tous* », « *vous tous* », « *tous les* » (trois fois), « *tous ceux* » (cinq fois) !

À travers de tels énoncés, c'est son image que l'orateur soigne, c'est sa **dimension** : il n'évoque l'ampleur du monde que pour montrer la hauteur de sa vision. Il se fait grand homme face à l'Histoire, parlant au nom des peuples, alors qu'il n'est, rappelons-le, qu'un candidat en tête-à-tête avec l'objectif d'une caméra...

2. L'éloquence traditionnelle

Elle s'illustre d'abord dans le style antithétique. Celui-ci, comme on l'a vu dans d'autres textes, permet au locuteur de s'affirmer dans un jeu de position/opposition, et de paraître dominer l'ambivalence des choses de ce monde. Voici quelques citations :

- « *il présente un passif, il présente un actif*
mais c'est un héritage qui n'a pas d'héritier »
- « *Hier il était tout, demain il sera et restera le premier* »
- « *choisir pour le présent sans renoncer jamais à vos responsabilités d'avenir* »
- « *mais la question n'est pas seulement de le dire, c'est aussi de le pouvoir* »

On recense d'autre part un certain nombre de procédés oratoires :

- la **contre-objection** : « *certes, on m'objectera, mais* » (on réfute d'avance l'argument adverse) ;
- l'**appel solennel** en fin de discours (cf. Clef n° 31 sur les performatifs) ;
- les **questions oratoires** (qui contiennent leurs propres réponses), ou les **exclamations** qui amplifient l'énoncé : « *comment celui-ci [...] ? comment celui-là [...] ?* » ; « *et combien qui sont seules...* » ; « *et quels Français !* » ;
- les **séries anaphoriques** : « *ceux qui, ceux qui, tous ceux qui...* », « *de toute ma raison, de tout cœur* » ;
- les **tournures emphatiques** : « *Eh bien moi, je considère* » ;

– les fins de paragraphes rythmées comme des alexandrins : « *ont appris rudement la lutte pour la vie* », « *mais c'est un héritage qui n'a pas d'héritier* », « *supportent la rigueur d'une vie difficile* » ; et, plus généralement, le soin apporté au *nombre* oratoire.

Ce texte est manifestement conçu pour être dit, voire légèrement déclamé, bien que ce soit une grosse erreur de « clamer » à la télévision comme dans un meeting.

■ LA RELATION LOCUTEUR/AUDITEUR

Nous disons l'*auditeur* en sachant bien que celui-ci est aussi (d'abord ?) un *spectateur*. C'est qu'ici, la part du discours l'emporte sur le jeu de l'image. Certes, l'image compte déjà à cette époque, et l'on rapporte qu'en 1974 la fixité hypnotique du regard de Valéry Giscard d'Estaing n'a pas été pour rien dans la séduction de sa campagne, lui suggérant même cette déclaration calculée : « *Je voudrais regarder la France au fond des yeux* ». Cependant, c'est à travers ses paroles que le candidat construit cette image et tente de tisser une relation avec le public qui le regarde.

• Le premier pronom

Dès l'ouverture, l'orateur dit « nous », et même, « *nous tous* ». Par ce simple emploi du « nous », il constitue le public en une communauté dont il fait partie, et dont il se veut l'expression. L'électorat est regroupé devant l'évidence de la situation (la fin du gaullisme) et le candidat se présente comme quelqu'un qui vient réfléchir auprès du peuple et avec lui.

Ce même pronom revient dans l'appel final, là encore en bonne place (« *nous rejoindre* »), car c'est la place qui compte ici. Entre ces deux emplois, on trouvera quelques reprises : « *notre histoire* », « *notre pays* », « *notre peuple* » (trois fois), « *nos côtés* ».

Il s'y ajoute naturellement les autres moyens par lesquels l'orateur semble se placer au milieu de ses nombreux interlocuteurs : « *je voudrais réfléchir avec vous* », « *être le candidat de la gauche au nom de tous ceux qui* ». La relation ainsi nouée avec l'ensemble des auditeurs est certainement beaucoup plus efficace, pour obtenir leur sympathie, sinon leurs suffrages, que l'argumentation analysée précédemment.

En ce qui concerne l'emploi du premier pronom, voici les deux premières phrases prononcées par les rivaux de notre candidat :

– Chaban-Delmas (le plus maladroit, car ici, l'emploi du « vous » met d'emblée son public à distance) : « *À l'heure où commence habituellement le spectacle que vous attendez, ou le film, vous allez entendre des candidats et des programmes, et cela pendant quinze jours. Le grand nombre de candidats risque de vous irriter.* »

– Giscard (le plus habile, car le « je » qu'il emploie met en relief ses fonctions officielles et crée une relation interindividuelle « je-vous ») : *« Je vous parle pour la première fois comme candidat à la présidence de la République. Je me suis déjà adressé à vous, vous vous en souvenez, pour vous commenter la situation économique de la France lorsque j'avais la responsabilité de l'économie et que je travaillais aux côtés du président Georges Pompidou. »*

• La présence des interlocuteurs

Mitterrand ne se contente pas de rassembler le public autour de lui. S'il dit « je » (une quinzaine de fois), il évite d'écraser de sa présence ceux à qui son discours s'adresse, en s'effaçant devant *tous ceux* qu'il désire représenter. Les noms ou pronoms au pluriel, renvoyant à telle ou telle catégorie de citoyens, ne se comptent pas : « Français », « majorité de Français », « tous les Français » (deux fois), « les anciens », « les jeunes », « les mères de famille » ; « citoyens », « travailleurs », « ceux qui » (six fois), « tous ceux qui » (cinq fois), « peuple » (trois fois). L'adjectif « tous » vient à maintes reprises renforcer ce nombre (« nous avons tous compris », « engagements pris envers vous tous »).

Cette foule d'électeurs réels ou potentiels, l'orateur semble les démultiplier autour de lui pour se mettre au milieu d'eux. Il se lie à eux, il les relie entre eux : « notre peuple [...] chacun de vous [...] les plus jeunes, les plus anciens, etc. » ; « j'appelle tous ceux [...] à nous rejoindre ». Ainsi, « tous », « nous » et « moi »... ne font plus qu'un ! Rapprochés par l'orateur, rendus présents les uns aux autres, les auditeurs sont alors une communauté, ils forment une démocratie.

Et cela les « réchauffe » si l'on ose dire, en même temps qu'ils se sentent valorisés. On s'occupe d'eux. Le peuple, chaque citoyen, a son histoire. Il a grandi, il est majeur. Il a souffert, il a du cœur (à l'image du candidat, si proche). Il est travailleur, il lutte pour la vie. Il est appelé à prendre en charge son destin, à décider lui-même de son sort. Quelle capacité ! Comment ne rejoindrait-il pas celui qui l'appelle à « vivre mieux » et l'en croit si capable ?

• L'image du candidat

Il s'agit maintenant de cerner l'image que donne de lui-même l'orateur, dans le prolongement des deux aspects que nous venons de commenter.

L'indice essentiel est bien entendu l'emploi de la première personne : une quinzaine de « je » au total. Mais attention : il ne suffit pas de faire un recensement quantitatif. Le « je » peut avoir divers effets, et n'avantage pas toujours l'image du candidat. Les individus qui étalent trop leur « moi-je » trahissent souvent leur doute d'eux-mêmes. Lorsque Mitterrand s'exclame : « Eh bien moi, je considère comme un honneur d'être le candidat de la

gauche », cette mise en avant du moi peut être ressentie comme l'aveu d'une gêne. À l'inverse, l'emploi du « je » peut être qualitativement essentiel lorsque le locuteur veut faire sentir la profondeur de son intériorité : « *J'exprime là ma plus profonde conviction* », « *Ce dont j'ai le plus souffert* », « *j'ai conscience de servir* ». Encore faut-il n'en pas abuser, le public pourrait en sourire, et l'on sait que V. Giscard d'Estaing décontenança F. Mitterrand, dans leur débat télévisé du 10-05-74, en lui décochant la réplique : « *Vous n'avez pas le monopole du cœur.* » Enfin, le « je » n'a pas la même valeur, selon sa place : dans « *je voudrais réfléchir avec vous* », la première personne a un effet beaucoup moins décisif que dans « *j'appelle* ».

La présence du « je » était donc nécessaire ; une quinzaine d'emplois, ce n'est pas excessif ; ceux qui comptent le plus concernent l'image d'homme d'action, de responsable politique conscient des enjeux, et qui ose affirmer ainsi sa détermination au service du bien commun. Pour le reste, le meilleur de l'image que le candidat a donnée de lui-même se trouve dans sa rhétorique, dans sa façon de se poser *devant* l'histoire et *au milieu du peuple*, rendant alors crédible sa « dimension présidentielle ».

■ CONCLUSION

Il est difficile de mesurer l'efficacité de ce texte en termes purement politiques, tant ont joué de multiples autres facteurs (dans l'ensemble de la campagne présidentielle de ce candidat, comme dans celle de son principal rival... qui l'emportera sur lui).

On peut plus aisément se demander si ce texte-discours est suffisamment adapté au moyen de communication qu'est la télévision pour être convaincant. Des commentateurs ont estimé que le candidat Mitterrand était alors resté prisonnier d'une éloquence traditionnelle, par opposition à Giscard d'Estaing, qui avait su donner au téléspectateur le sentiment qu'il était en relation individuelle avec lui.

En ce qui nous concerne, nous en resterons à l'examen de cette allocution comme « discours ». Et ce qui apparaît alors de façon flagrante, c'est que l'originalité de ce « texte argumentatif » se trouve en dehors de l'argument proprement dit. Il s'est agi, à partir d'une thématique banale, de rendre crédible sa candidature et de se donner la dimension d'un *représentant* possible de ceux à qui il s'adresse. C'est d'ailleurs ce que le candidat a réussi. Simplement, son rival de cette année-là fut meilleur que lui...

Clef n° 30. L'analyse du discours, en pratique...

Lorsque l'on tente d'analyser les diverses « communications » qui se produisent dans la cité (qu'il vaudrait mieux nommer « textes-discours » que textes argumentatifs), il est pratique de recourir aux distinctions que les Grecs et Latins opéraient dans la rhétorique traditionnelle, à savoir :

- L'**inventio**, ou rhétorique du contenu, qui est l'art de trouver des arguments, thèmes et idées à développer : ce sont précisément les « lieux communs » du discours dans lesquels puisent les tribuns, avocats, conférenciers, etc., tous ces gens qu'on appelle maintenant des « communicants ».
- La **dispositio**, ou rhétorique de la *composition*, qui est dans l'art d'ordonner les thèmes précédents, d'organiser les diverses parties d'un discours (avec les transitions, les progressions, etc.). Car la structure d'un texte est au moins aussi signifiante que la somme de ses énoncés, ce qui rend déterminante la *place* donnée aux arguments et aux exemples. « *Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, écrit ainsi Pascal : la disposition des matières est nouvelle ; quand on joue à la paume, c'est d'une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux.* » (*Pensées*, 22).
- L'**elocutio**, ou rhétorique de l'expression, qui correspond peu ou prou à ce que nous appelons l'*énonciation* : travail du style, choix des pronoms, jeu sur les connotations des termes employés, nature et fréquence des procédés verbaux (cf. **Clef n° 31**, sur les « performatifs »), et naturellement, utilisation des figures de style (dites aussi « figures de rhétorique »).

Les Anciens ajoutaient d'ailleurs à ces catégories l'**actio**, ou rhétorique du comportement oratoire, qui comprenait le débit, l'intonation (plus ou moins dramatique), les gestes et attitudes que devaient soigner les orateurs – anticipant depuis longtemps sur le souci de l'image de soi qui hante maintenant les politiciens appelés à se donner en spectacle à la télévision.

À ces pistes s'ajoutent les diverses approches que d'autres **Clefs** nous ont permis de suggérer. Le *schéma de la communication*, en particulier, est à « essayer » sur la plupart des discours modernes : on observera comment y jouent les fonctions « expressive » et « impressive » du langage, et quelle relation elles traduisent ou créent entre le locuteur et ses interlocuteurs. De même, on ne manquera pas de recenser les différentes figures de style abordées ici ou là dans nos explications : l'*anaphore*, l'*antiphrase*, l'*antithèse*, l'*apostrophe*, l'*hyperbole*, la *métaphore*, la *métonymie*, l'*oxymore*, la *tautologie* (cf. **Clef n° 32** pour ces deux dernières), etc.

Ce bilan peut encore être complété par des procédés récurrents du discours politique. La **question oratoire**, par exemple, que l'orateur pose sans attendre de réponse, puisque celle-ci est suggérée comme évidente par la question. La **concession** : « *Certes, (il est vrai que) ... mais (en vérité)* », qui ne cède de terrain que pour en regagner, et fait taire l'auditeur en *devançant* son objection. Le **constat**, qui présente comme évident et partagé par tous une réalité ou un principe contestables (« *Il est clair que* », « *La France, chacun le sait, ...* »). Le **distinguo**, qui sert souvent à éluder un problème en jouant sur les mots (« *Il importe avant tout de distinguer les chômeurs des demandeurs d'emplois* »). L'**euphémisme** (« *les catégories de Français les moins favorisées* »), et quelques autres...

[Discours radiodiffusé]

(Fin 1968, face à la révolte étudiante et à la grève massive des ouvriers, le pouvoir gaulliste est ébranlé. Le chef de l'État s'absente alors de Paris du 28 au 30 mai, comme s'il abandonnait la partie ; mais de retour, il prononce à la radio cette allocution qui, selon les commentateurs, a renversé la situation en sa faveur.)

« Françaises, Français,

Étant le détenteur de la légitimité nationale et républicaine, j'ai envisagé, depuis vingt-quatre heures, toutes les éventualités, sans exception, qui me permettraient de la maintenir.

J'ai pris mes résolutions. Dans les circonstances présentes, je ne me retirerai pas. J'ai un mandat du peuple, je le remplirai. Je ne changerai pas le Premier ministre dont la valeur, la solidité, la capacité, méritent l'hommage de tous. Il me proposera les changements qui lui paraîtront utiles dans la composition du Gouvernement.

Je dissous aujourd'hui l'Assemblée nationale.

J'ai proposé au pays un référendum qui donnait aux citoyens l'occasion de prescrire une réforme profonde de notre économie et de notre Université et, en même temps, de dire s'ils me gardaient leur confiance, ou non, par la seule voie acceptable, celle de la démocratie.

Je constate que la situation actuelle empêche matériellement qu'il y soit procédé. C'est pourquoi j'en diffère la date. Quant aux élections législatives, elles auront lieu dans les délais prévus par la Constitution, à moins qu'on entende bâillonner le peuple français tout entier en l'empêchant de s'exprimer, en même temps qu'on l'empêche de vivre, par les mêmes moyens qu'on empêche les étudiants d'étudier, les enseignants d'enseigner, les travailleurs de travailler. Ces moyens, ce sont l'intimidation, l'intoxication et la tyrannie exercées par des groupes de longue main en conséquence, et par un parti qui est une entreprise totalitaire, même s'il a déjà des rivaux à cet égard.

Si donc cette situation de force se maintient, je devrai pour maintenir la République, prendre, conformément à la Constitution, d'autres voies que le scrutin immédiat du peuple. En tout cas, partout et tout de suite, il faut que s'organise l'action civique.

Cela doit se faire pour aider le Gouvernement d'abord puis, localement, les préfets devenus ou redevenus Commissaires de la République, dans leur tâche qui consiste à assurer autant que possible l'existence de la population et à empêcher la subversion à tout moment et en tous lieux.

La France, en effet, est menacée de dictature. On veut la contraindre à se résigner à un pouvoir qui s'imposerait dans le désespoir national, lequel pouvoir serait évidemment et essentiellement celui du vainqueur, c'est-à-dire celui du communisme totalitaire. Naturellement, on le colorerait, pour commencer, d'une apparence trompeuse en utilisant l'ambition et la haine de politiciens au rancart. Après quoi, ces personnages ne pèseraient plus que leur poids qui ne serait pas lourd.

Eh bien ! Non ! La République n'abdiquera pas. Le peuple se ressaisira. Le progrès, l'indépendance et la paix l'emporteront avec la liberté.

Vive la République ! Vive la France ! »

Charles DE GAULLE, *Discours radiodiffusé*, 30 mai 1968

■ CONTEXTE HISTORIQUE, SITUATION DE COMMUNICATION

Sans faire l'historique de mai 1968, on peut rappeler qu'après trois semaines de « désordre », le 24 mai, de Gaulle annonce à la nation un référendum sur la participation, croyant répondre ainsi au désir collectif. Ce message, qui sous-estime l'ampleur des événements, ne « passe » pas. Bien au contraire, les troubles s'accroissent. Le Premier ministre, G. Pompidou, ouvre alors les « négociations de Grenelle » avec les principaux syndicats, de façon à dissocier la révolte étudiante des revendications des travailleurs en grève. Mais les accords de Grenelle sont également rejetés. La « majorité » s'interroge, l'opposition de gauche propose d'établir un gouvernement de transition, et voici que le président s'absente... Que va-t-il se passer ?

De nombreux commentateurs s'accordent à penser aujourd'hui qu'il a lui-même mis en scène cette absence pour créer un vide du pouvoir, de façon à revenir en surprenant tout le monde, pour rétablir alors son autorité compromise. C'est à son retour, l'après-midi du 30 mai 1968, qu'il prononce donc son allocution à la radio (la télévision était en grève).

Ces précisions éclairent le caractère dramatique de la situation, sur laquelle renchérit l'orateur en sur-dramatisant les enjeux. Elles nous font surtout comprendre qu'il n'y a pas vraiment ici de différence entre la « situation de communication » proprement dite (le moment et le lieu du discours) et la « situation historique » à laquelle renvoie ce texte. Car, comme l'indique l'emploi du présent (cf. « *Je dissous aujourd'hui l'Assemblée nationale* »), ce discours fait lui-même partie du contexte dans lequel il surgit, et qu'il va *modifier*. Il est donc « action », il est globalement « performatif », comme le fut en son temps *l'Appel du 18 juin* (cf. Clef n° 31).

Du côté du public (le peuple, les acteurs de « mai 68 » aussi bien que ceux qui s'y opposent, la classe politique enfin), il y a une *attente*. Plus qu'à tout autre texte, on peut appliquer à celui-ci la notion d'*horizon d'attente*, car la parole du Président (— sans même le secours de l'image, puisque il est privé de télévision !) peut déboucher sur une démission aussi bien que sur une « reprise en mains », ou encore sur d'autres solutions intermédiaires.

Sans procéder à l'analyse exhaustive de ce discours radiodiffusé, dont les tenants et aboutissants politiques méritent des livres, nous allons essayer d'en cerner l'efficacité, en nous appuyant sur la distinction énoncée dans la Clef n° 30 entre l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*, ce qui permettra d'en tester la pertinence.

L'inventio

La thématique, répondant à la situation dramatique du pays, est fort simple : la France est menacée par la subversion et la dictature ; le chef de l'état annonce les mesures qu'il doit prendre pour sauver l'ordre républicain.

Mais entre la réalité objective du contexte national et le texte qui l'évoque, il y a tout un travail argumentatif qui consiste à *dresser le tableau* de la grande menace et, corollairement, à *justifier et notifier sans ambages* les décisions qui s'imposent.

On peut procéder au recensement rapide de cette argumentation en distinguant dans ce discours :

- Les éléments relatifs à l'autorité *institutionnelle* du président, et à l'ordre républicain qu'il incarne, qui légitiment son analyse et l'ensemble de ses résolutions (« *détenteur de la légitimité nationale* », « *j'ai un mandat du peuple* », « *seule voie acceptable, celle de la démocratie* », « *délais prévus par la Constitution* », « *je devrai pour maintenir la République* », « *scrutin du peuple* », etc.)
- L'évocation des menaces qui pèsent sur la France : à la fois dans « *les circonstances présentes* » (situation qui empêche *matériellement* le référendum, groupes *bâillonnant* le peuple français par *l'intimidation et l'intoxication*) et dans le futur (subversion en marche, dictature du *communisme totalitaire* qui risque de s'imposer *dans le désespoir national*).

Dans l'exposé de cette thématique, l'orateur se sert de tous les moyens de sa rhétorique personnelle, comme on le verra plus loin, mais ce qu'il importe de souligner dès maintenant, c'est que cette thématique est beaucoup moins originale dans son « invention » que dans son traitement :

- d'une part, parce que l'homme politique de Gaulle a souvent développé l'argument manichéen « moi ou le chaos », et ne s'est jamais aussi senti à l'aise dans un discours que lorsqu'il avait à dire « non ! » à une situation dramatique (cf. l'Appel du 18 juin : « *Le dernier mot est-il dit ? L'espérance doit-elle disparaître ? La défaite est-elle définitive ? Non !* ») ;
- d'autre part, parce que l'orateur ne manque pas de dramatiser encore la situation pour y faire jouer cette thématique. Il faut savoir, en l'occurrence, que le Parti communiste français, au fil du mois de mai 1968, non seulement n'a pas menacé les institutions, mais a contribué à leur sauvegarde, tant était grande sa méfiance à l'égard du « gauchisme » et de ses dérivés libertaires.

C'est donc avec une certaine mauvaise foi que le général de Gaulle, dans cette allocution, non seulement grossit, mais dresse aux yeux du public une menace totalitaire communiste qui n'existait pas, — *inventio* oblige... (mais on ne peut savoir cela, il est vrai, que par une connaissance extratextuelle !).

La dispositio

Y a-t-il un « plan » dans ce morceau ? Pas exactement, mais un mouvement évident, une ligne directrice en parfait accord avec la stratégie du Général, qui consiste à envoyer une salve de décisions actuelles ou potentielles, en réponse aux menaces réelles ou aux virtuelles qu'il énumère.

Cette disposition des éléments et des paragraphes du texte n'est pas seulement utile au développement de sa thématique. Elle confère également à l'homme qui parle l'image d'un homme d'action et d'autorité, image nécessaire par ailleurs à donner tout leur poids aux arguments énoncés.

D'une certaine façon, tout se passe comme si l'énumération des obstacles qui s'opposent au rétablissement de l'ordre public ne servait qu'à valoriser le caractère de contre-offensive des décisions et mesures hautement proclamées par l'orateur.

Ainsi s'explique l'attaque du texte, qui s'adresse frontalement (quoique implicitement) à tous ceux qui ont pu tabler sur une démission du chef de l'État, lequel précise qu'il n'a jamais envisagé que de « maintenir » son pouvoir légitime.

Vient aussitôt une première série d'annonces brèves et combatives (*j'ai pris mes résolutions, je ne me retirerai pas, je remplirai le mandat du peuple, je ne changerai pas le Premier ministre*), lesquelles culminent sur la décision fondamentale : « *Je dissous aujourd'hui l'Assemblée nationale.* » Le ton est donné, tout est en bonne place.

Sur cette lancée, l'orateur énonce, en s'expliquant, une série de mesures moins spectaculaires (*s'il le faut, je devrai, il faut que s'organise*, etc.). Puis, à la fin du discours, il réitère le « *Non !* » gaullien, qu'achèvent des exhortations qui sont en même temps des certitudes au futur (« *La République n'abdiquera pas* », « *Le peuple se ressaisira* »).

L'elocutio

Cette ligne directrice est portée par le poids des mots, en particulier par les fameux « performatifs », ces verbes dont l'énoncé accomplit l'action même qu'ils expriment (cf. Clef n° 31). En effet, les *décisions* qu'annonce ici le chef de l'État, parce qu'il est légitimement le chef de l'État (il a pris soin de le rappeler), sont des *actes* immédiatement opératoires.

Si l'on se reporte au schéma de Jakobson (Clef n° 29), on comprend que les « performatifs », qui décuplent la puissance de l'énonciateur (la « fonction expressive ») sont simultanément des atouts incomparables de la « fonction impressive », en intimidant les récepteurs par leur caractère péremptoire.

La série commence par trois verbes au futur : « *je ne me retirerai pas* », « *j'ai un mandat du peuple, je le remplirai* », « *je ne changerai pas le Premier ministre* ». Ce ne sont pas des intentions ou des souhaits, mais bien des décisions immédiates (« dans les circonstances présentes »). Curieusement, on peut noter qu'il s'agit là de décisions de « non-action », puisqu'elles ne font que maintenir ce qui était. Elles répondent en fait à ceux qui craignaient ou espéraient son départ.

« *Je dissous aujourd'hui l'Assemblée nationale* ». Non pas : « j'envisage de » ou « je compte » dissoudre. La parole accomplit sur-le-champ ce qu'elle annonce. C'est là un performatif parfait. Le plus étonnant, c'est que dans une première rédaction, le général de Gaulle n'avait absolument pas prévu cette dissolution : c'est Pompidou qui la lui a demandée. Il n'empêche : la voici devenue la décision majeure de son discours et, corollairement, le procédé stylistique central qui renforce sa figure d'autorité.

Concernant le référendum, alors qu'il est obligé de reculer son projet, l'orateur n'en continue pas moins de jouer au décideur : « *J'en diffère la date* », ce qui est encore un « performatif ».

D'autres décisions suivent, dont la valeur performative « faiblit », si l'on ose dire : « *Je devrai [...] il faut que s'organise [...] Cela doit se faire pour...* » Mais la fin du discours revigore soudain ces *mots d'ordre*.

Éclate en effet le « *Non !* » gaullien, typique, dont nous avons parlé. Il n'est pas seulement *exclamatif* (il serait alors la simple expression d'une émotion) : il est *performatif* en ce sens qu'il pose un *acte de refus* à la dictature menaçante, dans la lignée des décisions énoncées précédemment. Les trois verbes qui suivent (*n'abdiquera pas, se ressaisira ; l'emporteront*), sans être à proprement parler « performatifs », puisqu'ils renvoient au souhait ou à la certitude plutôt qu'à une quelconque décision, sont pourtant davantage que des vœux pieux. Leur auteur en effet, ayant acquis dans l'Histoire cette « stature » et cette légitimité qui font de lui jusqu'à un certain point une « incarnation » de la nation, s'identifie ici à « la République », au « peuple » et à la « liberté » qui font l'identité de la France. Lui aussi sans doute, durant ses trois jours d'absence du pouvoir, a dû faire effort sur lui-même pour ne pas abdiquer mais se ressaisir. Aussi y a-t-il une quasi équivalence entre les deux annonces « *je ne me retirerai pas* » et « *Non ! La République n'abdiquera pas* » : ce sont deux variantes d'une même décision. Comme il parle au nom du peuple, tout se passe comme si c'était déjà le peuple qui s'engageait par ces mots...

À côté de la puissance des performatifs, qui triomphent vraiment dans cette allocution, nous retrouverons sans peine des procédés plus traditionnels, et déjà observés dans d'autres textes destinés à convaincre :

– l'autorité de la *nomination* (voir les champs lexicaux, d'une part de la légitimité et des éléments positifs qui se trouvent dans le camp de la France, et, à l'opposé, les termes qui qualifient les forces négatives ou menaçantes qui conspirent contre la République : « *intimidation, intoxication, tyrannie, groupes de longue main, entreprise totalitaire, subversion, communisme totalitaire, apparence trompeuse, ambition et haine de politiciens au rancart* ») ;

- l'usage de l'absolu, qui renforce ce tableau manichéen : *tout, partout, « bâillonner le peuple français tout entier », tout de suite, à tout moment et en tous lieux, « serait évidemment et essentiellement »* ;
- l'aspect purement oratoire de la phrase, faite pour être dite de façon ample et soutenue, où l'on relève la fréquence du rythme ternaire : *« je ne me retirerai pas, je le remplirai, je ne changerai pas », « la valeur, la solidité, la capacité », « les étudiants d'étudier, les enseignants d'enseigner, les travailleurs de travailler », « l'intimidation, l'intoxication, et la tyrannie », « n'abdiquera pas, se ressaisira, l'emporteront »* ; on peut même noter que la phrase *« Je dissous aujourd'hui l'Assemblée nationale »* a le rythme d'un alexandrin !

Terminons par la tautologie, figure célèbre de la rhétorique gaullienne (« *La France, c'est la France* »). La tautologie consiste à définir une chose par elle-même, notamment quand on ne saurait l'expliquer autrement, tant elle semble indéfinissable dans son essence mystérieuse : « Une étoile, c'est une étoile », « Mozart, c'est Mozart ». Mais, utilisée dans le discours politique, et en l'occurrence dans le discours d'autorité, elle devient ce procédé verbal qui institue l'ordre des choses avec l'évidence et l'immutabilité d'un ordre des mots. La femme est femme ; un homme est un homme ; l'étudiant est fait pour étudier, le dirigeant pour diriger, et le travailleur pour travailler : qu'aucun ne s'avise donc de sortir de sa condition actuelle, puisqu'elle est éternelle !

Dans la présente allocution du président de Gaulle, on sent combien à ses yeux les « événements » de mai 68 ont désordonné le fonctionnement naturel de la société. Il s'agit donc avant tout de rétablir un « ordre des choses » qualifié ici de « républicain ». D'où l'emploi révélateur de la tautologie, qui laisse entendre que chacun est voué à accomplir sa finalité sociale : l'étudiant doit étudier, l'enseignant enseigner, et le travailleur en grève... travailler !

■ CONCLUSION

Que dire encore de l'efficacité de ce discours, reconnue par la plupart des commentateurs, y compris les adversaires politiques du chef de l'État ?

Ceci : il y a la *voix* de l'orateur. Non pas la simple technique d'une diction éprouvée. Mais une voix de longue date entrée dans l'Histoire, dont le timbre était chargé de connotations plus ou moins légendaires. Une voix *avantagée* d'ailleurs par le fait qu'il n'y avait pas d'image, et qu'elle pouvait alors régner seule sur le message du général de Gaulle. Les deux fonctions « expressive » et « impressive » du langage échappaient ainsi à l'analyse purement textuelle de cette « communication ».

Cette voix, porteuse d'un « rappel à l'ordre », avait par elle-même un poids considérable, dont la raison est aussi qu'elle touchait l'inconscient

turbulent d'un peuple qui s'était plu à braver pendant quelques semaines l'autorité du « Père ». Le peuple enfant n'attendait plus que d'être « grondé » pour rentrer dans le rang, et se soumettre à nouveau à ce que les psychanalystes nomment le « Surmoi collectif ».

Il va de soi que cet aspect du discours échappe aux outils d'analyse usuels de l'étude du « texte argumentatif ».

Clef n° 31. Les performatifs

Les linguistes appellent « performatifs » des verbes dont le simple énoncé au présent *suffit à opérer l'action* qu'ils expriment. Si je déclare ainsi : *je jure* de dire la vérité, ma parole *accomplit* le serment que j'énonce. Le **faire** (par exemple *s'excuser*) est opéré par le **dire** (« excusez-moi »). De même pour : *je vous parle*, *j'avoue* (mon crime), *je proteste* (de mon innocence), *j'affirme* (que j'y étais), *je vous demande* (de vous taire), *je vous autorise* (à fumer). Un impératif présent, par lequel j'ordonne ou interdis, est performatif. À l'inverse, si en m'asseyant je dis « je m'assieds », ce n'est qu'un énoncé « constatatif », et non pas performatif (car ce n'est pas le fait de dire « je m'assieds » qui m'assoit). De simples adverbes peuvent être performatifs : répondre par exemple « oui » ou « non » à une question peut suffire à m'engager (cf. « Voulez-vous prendre pour épouse Mlle X ? »). La parole *est* alors acte, elle est « performance ». D'où l'intérêt de repérer les performatifs dans les discours politiques ou officiels...

Mais la notion de « performativité » dépasse le simple cas des vocables déclaratifs ou injonctifs. *L'intensité de signification*, si l'on peut dire, de certains termes codés (par exemple, la langue consacrée des rites religieux, ou bien le respect sacro-saint du nom (indissociable de l'honneur et de l'identité chez les nobles), donne à l'énoncé de ces paroles la gravité d'un acte. Sous l'Ancien Régime, où l'on pesait ses mots, l'insulte était absolument performative (d'où les duels) ; la déclaration d'amour tout autant (l'aveu de Phèdre à Hippolyte, qui fait « exister » sa passion officiellement, amplifie à la fois son sentiment et son remords). Aujourd'hui encore, dire « je t'aime » *transforme* le sentiment en l'officialisant (il devient attente, engagement, ou honte d'avoir osé, etc.). Ainsi, bien des paroles, qui ne semblent que traduire la réalité qu'elles expriment, la *modifient* (ou la créent) du simple fait qu'elles la nomment. Tout dépend du statut du mot dans une culture donnée et des conditions de l'énonciation.

Dans l'allocution-radio que l'on vient d'étudier, les performatifs employés par le général de Gaulle ne sont pas exceptionnels. Il avait agi de même dans le fameux *Appel du 18 Juin*. Au moment précis où il déclarait : « *Moi, général de Gaulle, actuellement à Londres, j'invite les officiers et soldats français [...], j'invite les ingénieurs et les ouvriers spécialistes des industries d'armements [...] à se mettre en rapport avec moi.* », sa parole était action. C'est en disant « j'invite à me rejoindre » qu'il invitait (en bravant la position prise par le gouvernement officiel). Mais *l'ensemble* de l'allocution fut en quelque sorte « performative », puisque **c'est en**

formulant cet appel qu'il appela les forces libres à le suivre, modifiant du même coup la situation historique où se trouvait la nation censée l'écouter.

Il va de soi qu'un excès de performatifs risque de leur retirer peu à peu leur efficacité. Il faut vraiment qu'un homme d'état soit porteur d'un message « attendu » par la situation historique pour les justifier. Il suffit d'entendre certaines allocutions politiques, notamment présidentielles, pour voir combien nos orateurs familiers, obsédés de « communication », ennuiet l'auditeur avec leurs appels qui sonnent faux et leurs performatifs essoufflés. Abuser des performatifs pour se conférer une image de décideur finit par dégrader le discours en *langue de bois*, alors dénuée de toute valeur d'acte de parole.

Clef n° 32. Oxymores et tautologies, de l'usage aux abus...

L'oxymore est cette figure de style qui allie deux mots de sens contraires, pour frapper le lecteur d'une sorte de dissonance expressive, tantôt poétique (« *le soleil noir de la mélancolie* »), tantôt ironique (« *une sublime horreur* »). Cette contradiction apparente a un sens : quand Nerval évoque le « *soleil noir* » de la mélancolie, il suggère l'idée que la mélancolie jette dans son âme comme des rayons d'ombres maléfiques ; la « *sublime horreur* » attribuée par Hugo au visage de Quasimodo signifie que dans son genre, elle atteint une forme d'infini, etc.

Mais l'emploi du procédé n'obéit pas toujours à des intentions littéraires. Dans les discours de propagande, l'objectif est trop souvent de tromper les bonnes âmes en affectant de concilier l'inconciliable : il suffit par exemple, pour absoudre un substantif suspect, de l'affubler d'un qualificatif à vocation prophylactique. Ainsi sont nées la « guerre propre » avec ses « frappes chirurgicales », la « pacification armée », les « placements humanitaires », ou encore les « investissements éthiques » actuellement à la mode, qui semblent purifier la substantielle matérialité des profits récoltés en leur accolant un adjectif vertueux...

*

Cette vogue de l'oxymore ne doit pas nous cacher cet autre procédé suspect, la tautologie, qui est souvent la figure favorite des pouvoirs autoritaires, comme on vient de le voir dans l'allocution du général de Gaulle. Sous couvert d'énoncer une évidence, la tautologie ne répète le mot que pour imposer *comme une essence* la chose à laquelle il renvoie : l'auditeur ne peut que s'incliner sans comprendre, il n'y a pas à discuter.

Ce procédé demeure largement répandu dans les discours dominants, publicitaires par exemple. C'est ainsi que l'on trouve ces slogans, parmi d'autres, qui ne renseignent guère sur la nature concrète des produits : « *205 GTI, plus GTI que jamais* » ; « *Café Grand-mère : Noir c'est Noir* ». Chez les politiciens, les tautologies demeurent une valeur sûre, dont voici quelques perles :

Giscard (proposant le changement) : « *Le changement pourquoi ? Parce que le monde change, parce que le temps change, parce que vous changez et que la politique française doit s'adapter à ce changement.* » ;

Fabius (se différenciant de Mitterrand) : « *Lui, c'est lui ; moi, c'est moi* » ;

Chirac : « *Un chef c'est fait pour cheffer* » (bêtisier Internet) ;

Raffarin : « *Les jeunes sont destinés à devenir des adultes* » (bêtisier Internet).

Il en est bien d'autres dans l'univers politico-médiatique, par exemple cet argument conçu par des publicitaires pour faire ratifier l'Euro : « *Je suis en Europe, donc je pense en Euro* » (en 1999), ou cette déclaration d'un Premier ministre néerlandais à propos de la guerre d'Afghanistan : « *Personne ne souhaite que les opérations militaires se prolongent au-delà de ce qui est nécessaire.* » (5-11-2001)

[La folle humanité]

(Dans « Le Voyage », Baudelaire médite sur le désir d'évasion de l'être humain ; mais c'est en vain que les voyageurs cherchent un monde idéal : partout la condition humaine est désolante, comme ils tentent d'en convaincre les esprits « enfantins » qui se bercent encore d'illusions, en brossant ce terrible tableau.)

« Ô cerveaux enfantins !

- Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
88 Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché :
- La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;
L'homme, tyran goulé, paillard, dur et cupide,
92 Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout ;
- Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
96 Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;
- Plusieurs religions semblables à la nôtre,
Toutes escaladant le ciel ; la Sainteté,
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
100 Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;
- L'Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et, folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :
- 104 "Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis !"
Fuyant le grand troupeau parqué par le destin,
Et se réfugiant dans l'opium immense !
- 108 – Tel est du globe entier l'éternel bulletin. »

Charles BAUDELAIRE, « Le Voyage »,
vers 84 à 108, *Les Fleurs du Mal*

■ NATURE DU TEXTE

S'agit-il d'un poème, ou d'un « texte argumentatif » ?

De l'un et l'autre !

D'une part en effet, la poésie a droit aux idées, aux « arguments », même s'il s'agit davantage d'une thématique renvoyant à un univers particulier que d'une philosophie pensée en tant que telle. D'autre part, elle a l'avantage sur la prose de les « couler » dans un langage plus que tout autre « travaillé », avec ses ressources propres, pour en faire un « discours » entraînant, et dans le cas présent, implacable.

Il est vrai que l'étude de ce passage comme simple texte argumentatif comporte le risque d'en trahir la portée :

- parce que cet extrait s'insère dans un grand poème méditatif où Baudelaire jette son dernier cri, avant d'en appeler à la Mort ;
- parce que nous allons sciemment méconnaître son esthétique, sa poésie même, en ne les regardant que comme les instruments d'une efficacité rhétorique : nous sommes conduits en effet à *réduire* ici la « fonction poétique » à la « fonction impressive » (cf. Clef n° 29, sur les fonctions du langage).

Sachant cela, nous limiterons très modestement cette explication au seul objectif que nous nous sommes donné : *comment impressionner pour convaincre*. Il s'agira d'opérer, comme on le demande aux candidats dans ce type d'exercice à l'examen, un double balayage du texte : d'abord en procédant à l'analyse détaillée de l'argumentation, puis au recensement des moyens d'expression — le travail du verbe — par lesquels l'auteur rend implacable son discours.

■ L'ANALYSE DE L'ARGUMENTATION

En six strophes, Baudelaire récapitule l'ensemble des critiques qu'il adresse au genre humain, par la voix de « voyageurs » partis pleins d'espérance, et qui sont précisément « revenus » de leur voyage... Leur verdict est sans appel : partout domine le Mal, aux deux sens du mot : Mal que l'homme répand (par son « péché »), Mal dont l'homme souffre (conséquence du premier). D'où un tableau systématique des diverses formes de ce Mal qui marquent l'Humanité, que l'auteur explore de quatrain en quatrain en allant du particulier au général, en globalisant de plus en plus.

Première strophe. La fatalité du monde, la « chose capitale », nous est annoncée d'emblée : c'est le *péché*. Un péché sans Dieu (toutes les religions sont récusées), un péché en soi, une propension fatale de l'être humain à faire le Mal (quelle que soit sa classe sociale, cf. le vers 87). Et ce péché n'est pas même savoureux : il est monotone, répétitif, ennuyeux. Aucun plaisir ne semble valoir ce que l'homme renie pour l'obtenir.

Deuxième strophe. Baudelaire, toujours par la voix des voyageurs, précise son attaque en condamnant la nature humaine dans ses deux versions : la féminine et la masculine. La femme est narcissique (elle s'aime *sans dégoût*), orgueilleuse (elle veut être *adorée*) et vile (elle consent à être *esclave*). L'homme est égoïste et cruel : il pousse plus loin encore l'ambivalence de la nature humaine, puisque son désir de pouvoir le porte à la tyrannie, tandis que son besoin de servitude le rend plus docile encore que la femme (il consent à être « *esclave de l'esclave* »). Les relations de l'homme et de la femme ne peuvent être que tumultueuses : l'un est un ruisseau, l'autre est son égout !

Troisième strophe. Le réquisitoire s'élargit aux rapports sociaux. Partout règnent l'injustice et la cruauté. L'ordre social n'est fait que de victimes et de bourreaux. Les puissants adorent humer le sang de leurs victimes, tandis que les opprimés se complaisent dans leur oppression. Sadisme et masochisme font donc partie intégrante du Mal et du péché. Que les peuples aiment le fouet, Baudelaire l'a constaté lorsque le peuple français a ratifié par plébiscite le coup d'État de Napoléon III : on le sait par ailleurs, sans doute, mais il est permis de le rappeler ici.

Quatrième strophe. C'est au tour des religions d'être dénoncées comme des leurres. Loin d'exprimer des aspirations pures, une spiritualité consolatrice (à laquelle le poète est sensible dans d'autres poèmes des *Fleurs du Mal*), elles ne sont que le produit de l'orgueil humain, qui prétend « *escalader le ciel* ». Qu'elles soient « *toutes semblables à la nôtre* » disqualifie cette dernière, le catholicisme romain. Baudelaire va plus loin, jusqu'à pourfendre la « Sainteté » en soi, dont la quête est pur masochisme, c'est-à-dire recherche subtile de volupé dans la douleur même.

Cinquième strophe. Après l'homme, la femme, l'ordre social, les religions, Baudelaire étend la condamnation à l'Humanité prétentieuse, pénétrée du mythe du Progrès (« *ivre de son génie* »). L'homme tente de se faire Dieu à la place du Dieu qu'il s'était inventé à son image (comme semblable et comme maître, cf. le vers 104). Or, l'Humanité se comporte aussi *follement* que jadis : elle s'autodivinise, mais ce n'est qu'un subterfuge pour se masquer le règne de la mort, pour oublier la « furibonde agonie » qu'est en réalité son agitation.

Sixième strophe. Au délire rationnel de l'homme qui veut se faire Dieu, Baudelaire ose préférer la « Démence » recherchée pour elle-même, en connaissance de cause. Il est moins déraisonnable de fuir les fatalités de l'existence dans le Rêve artificiel, selon lui, que de s'adonner à la frénésie illusoire du Progrès. Naturellement, on a là une conclusion volontairement provocatrice. Il n'est pas certain que le poète croie bénéfique la « Démence » de la drogue : il lui importe surtout de ramener l'orgueil humain « *ivre de son génie* » à davantage d'humilité.

■ LE TRAVAIL DU VERBE

Baudelaire sait bien que cette thématique résolument pessimiste et coléreuse, aussi sincère soit-elle, pourrait faire sourire le lecteur modéré : tout ce qui est excessif, dit-on, est insignifiant. Pour capter jusqu'au bout l'attention du lecteur, et lui procurer un certain vertige devant ce tableau, il doit rassembler ses outils stylistiques les plus éprouvés, au triple niveau lexical, rhétorique et oratoire.

Au niveau lexical. On note sans peine l'abondance et le caractère péremptoire des qualificatifs. La strophe sur l'homme et la femme est éloquente à ce sujet : sept adjectifs, tous accentués (par le rythme), assènent un jugement sans appel sur la nature humaine : « *vile / orgueilleuse / stupide / goulu / paillard / dur / cupide* ». Même accablement d'injures à l'égard de l'Humanité, supposée avoir été explorée dans sa totalité par les voyageurs : elle est « *bavarde / ivre / folle / furibonde* ». D'autre part, dans ce tableau général, la généralisation est reine. Baudelaire amplifie toutes ses qualifications par le recours à l'absolu : il décrit *tous* les hommes, de *tous* les temps, dans *tous* les lieux. Il parle de la chose « *capitale* », condamne « *l'immortel* » péché, connaît « *l'éternel* » bulletin du monde. L'Humanité est folle « *maintenant* » comme elle l'était « *jadis* » ; tout ce que le poète évoque est censé se produire « *partout* », sur « *le globe entier* », « *du haut jusques en bas de l'échelle* », dans une sorte d'éternel présent.

Au niveau rhétorique. Ce sont d'abord les métaphores qui tentent d'emporter l'adhésion du lecteur par leur force expressive, par leur « couleur ». La relation homme/femme est réduite à l'image du « *ruisseau dans l'égout* ». Le sang humain est assimilé à un *assaisonnement*, destiné à *parfumer* les plaisirs humains. Les religions, dépeintes comme *escaladant le ciel*, sont ridiculisées. L'analogie entre le jouisseur dans son « *lit de plume* » et le saint cherchant la volupté « *dans les clous et le crin* » déconsidère l'orgueil puritain des ascètes. La personnification de l'Humanité apostrophant méchamment Dieu, puis l'animalisation des hommes identifiés à « *un grand troupeau parqué par le destin* », visualisent l'aspect méprisable du genre humain. Ce langage métaphorique, bien entendu, ne « prouve » rien (comparaison n'est pas raison) : simplement, il impressionne le public par sa spectaculaire vigueur, il lui fait « voir » les choses à travers la « vision » de l'auteur.

Outre ces images, Baudelaire a recours aux parallélismes, aux antithèses et aux chiasmes, renforçant son tableau par des effets de symétrie et de contraste. Plus un discours est structuré, plus il paraît à la fois vrai et convaincant, difficile à contester. La femme contre l'homme (vers 89-92), le bourreau contre le martyr (vers 93), le despote contre le peuple (vers 95-96), la sainteté éprise de volupté, le génie humain en proie à la folie, autant d'effets antithétiques destinés à saisir le lecteur. Les chiasmes, fréquents chez

Baudelaire, donnent aussi à l'expression ce caractère architectural quasi parfait qui rend l'idée implacable, comme dans les vers suivants, tous disposés grammaticalement selon le schéma A/B-B/A :

Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché (vers 88)

Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût (vers 90)

La fête qu'assaisonne et parfume le sang (vers 94)

Au niveau oratoire. Ces alexandrins, dont les accents sont fortement marqués, sont faits pour être *entendus* : il faut déclamer ces vers pour mieux se rendre compte de l'aspect irréfutable que leur donne leur rythme soutenu et leur accentuation (cf. Clef n° 35). Baudelaire puise dans les ressources de la versification, dans le jeu sur les sonorités, en multipliant les assonances ou les allitérations, comme dans ces exemples :

Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût (sons *an* et *-r*)

Le poison du pouvoir énervant le despote (sons *-p* et *-v*)

Et les moins sots, hardis amants de la Démence (*-d, -m, -an*)

On peut en conclure que rien n'est laissé au hasard dans une telle prosodie : le sens des mots et leurs sonorités s'entremêlent de telle sorte qu'ils imprègnent peu à peu l'auditoire. Cela *fait passer* l'argument dans la conscience du public.

Même dans l'absolu du désespoir, le poète veut encore être *communicatif*, et éblouir par la plénitude formelle de son discours !

6. ♦

Textes poétiques

CHANTER, CRÉER, RÉVÉLER...

Explication n° 24 : « Mors », *Contemplations* (Hugo)

Explication n° 25 : « La Maison du Berger », *Les Destinées* (Vigny)

Explication n° 26 : « Spleen », *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire)

Explication n° 27 : « À une Passante », *Les Fleurs du Mal*
(Baudelaire)

Explication n° 28 : « Promenade sentimentale », *Poèmes saturniens*
(Verlaine)

Explication n° 29 : « Il n'aurait fallu », *Le Roman inachevé* (Aragon)

Explication n° 30 : « Barbara », *Paroles* (Prévert)

CLEFS

33/ Rejet et enjambement. 34/ La diérèse. 35/ L'accentuation en poésie. 36/ Le paysage et l'état d'âme. 37/ Métaphore et métonymie. 38/ L'horizon d'attente. 39/ Dénotation/connotations. 40/ Petit test sur les figures de style.

CHANTER, CRÉER, RÉVÉLER...

Le premier acte du poète, c'est de chanter. La poésie est *lyrisme*. Plainte élégiaque ou hymne guerrier, il s'agit d'exprimer par le chant les grandes émotions de la vie humaine, personnelles ou collectives, heureuses ou malheureuses. La nature, la vie, l'amour, le rêve, l'idéal, la justice, la paix. La souffrance, la mort, le mal, la solitude, le désespoir, la guerre, les fléaux naturels, la malédiction. Il n'y a pas de poésie s'il n'y a pas émotion, transport intérieur, expression qui enchante ou horrifie, état d'âme communicatif : « *Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré* », dit Eluard.

Mais la « fonction expressive », centrale dans la poésie, ne suffit pas. Celle-ci repose sur l'art de manier les mots que le linguiste Jakobson, parmi les six fonctions du langage, nomme précisément la *fonction poétique*. Car il ne suffit pas d'être ému pour transmettre son émotion. L'élan de l'âme, la joie printanière aussi bien que « *le sombre plaisir d'un cœur mélancolique* » (La Fontaine) ont besoin d'être traduits en rythmes contagieux. Le simple énoncé de l'idée, saisi par l'intellect, ne nous fait pas *retentir* au message. Il en faut davantage. Un poème est une création verbale, un ensemble de sens ou de sentiments architecturés dans de la matière sonore ou picturale. Plus cette matière est travaillée, plus elle gagne en richesse de signification et d'émotion. Dès lors, la distinction entre la « forme » et le « fond » s'efface : s'il y a bien des thèmes, des lignes générales, du sens, il y a surtout des atmosphères, des climats, des formes, des couleurs, des inflexions, des voix, de la musique ; l'art fond les uns et les autres ; le lecteur reçoit l'ensemble, rêve à son tour, admire ou pense, souffre ou se sent transporté, se laissant ravir par la beauté même de l'expression du désespoir.

Ce n'est pas tout. Exprimer des émois personnels dans des textes bien ciselés ne suffit pas à devenir un grand poète. Il faut encore que l'artiste porte en lui un **univers personnel**, une vision du monde que son art se charge de traduire : « *Un poète est un monde enfermé dans un homme* », dit Victor Hugo. Mais l'écriture poétique n'exprime pas seulement un monde intérieur qui lui préexiste : elle emporte souvent l'auteur au-delà de lui-même, le poussant à voir et à sentir bien plus qu'il ne serait capable de le faire sans elle. *L'écriture finit par révéler au poète ce qu'est ce monde qu'il tente de communiquer*. Et cet univers à la fois intérieur et extérieur qu'il fait sien recrée sans cesse notre regard sur les choses, nous conduisant à approfondir le mystère de notre présence en ce monde.

Il faut bien sûr étudier des recueils entiers pour faire apparaître « l'imaginaire » du poète dans toute sa cohérence. Ce n'est pas le cas ici, où l'on ne peut commenter que des poèmes isolés ; aussi recommandons-nous vivement aux lecteurs de ne pas s'en contenter, et de *plonger dans les œuvres* !



« Mors¹ »

- Je vis cette faucheuse. Elle était dans son champ.
Elle allait à grands pas moissonnant et fauchant,
Noir squelette laissant passer le crépuscule.
Dans l'ombre où l'on dirait que tout tremble et recule,
5 L'homme suivait des yeux les lueurs de la faux.
Et les triomphateurs sous leurs arcs triomphaux
Tombaient ; elle changeait en désert Babylone,
Le trône en échafaud et l'échafaud en trône,
Les roses en fumier, les enfants en oiseaux,
10 L'or en cendre, et les yeux des mères en ruisseaux.
Et les femmes criaient : Rends-nous ce petit être.
Pour le faire mourir, pourquoi l'avoir fait naître ?
Ce n'était qu'un sanglot sur terre, en haut, en bas ;
Des mains aux doigts osseux sortaient des noirs grabats ;
15 Un vent froid bruissait dans les linceuls sans nombre ;
Les peuples éperdus semblaient sous la faux sombre
Un troupeau frissonnant qui dans l'ombre s'enfuit ;
Tout était sous ses pieds deuil, épouvante et nuit.
Derrière elle, le front baigné de douces flammes,
20 Un ange souriant portait la gerbe d'âmes.

Victor HUGO, *Les Contemplations*, IV, 16 (1856)

■ TEXTE ET CONTEXTE

Ce poème tient la promesse de son titre : il évoque la toute-puissance de la Mort. Victor Hugo reprend l'allégorie classique de la Faucheuse : la Mort est personnifiée sous les traits d'une faucheuse à l'aspect squelettique. Ce qu'elle fauche, ce sont les êtres humains. Cette représentation est fréquente dans les dessins ou les vitraux du Moyen Âge : dans une civilisation rurale, l'image de la moisson (faite à la faux ou à la faucille) venait naturellement à l'esprit des gens pour symboliser le travail de la Mort récoltant, chaque jour, son lot de trépassés. L'image de cette *moisson d'hommes* se trouve d'ailleurs déjà dans les textes bibliques, comme l'Apocalypse de Jean : « [L'Ange] qui était assis sur la nuée jeta sa faucille sur la terre, et la terre fut moissonnée »

1. « La Mort », en latin.

(Apocalypse, XIV, 16). C'est ici un ange qui moissonne, et cet exemple a probablement inspiré à Hugo la fin de son poème.

La question est de savoir comment le poète va *faire sien* ce thème traditionnel.

D'abord par *la place* du texte dans les *Contemplations*. On sait qu'une grande partie de son recueil est centré sur le souvenir de sa fille Léopoldine, morte tragiquement une dizaine d'années plus tôt. La mort n'est donc pas simplement un « thème » pour lui : c'est un événement fondamental, marqué par la souffrance, le deuil et l'interrogation, que Hugo partage avec tous les êtres. Plus précisément, le poème « Mors » se situe dans le Livre IV du recueil, dans un moment où, sa douleur apaisée, le poète espère en une vie éternelle. Si effrayante qu'elle soit, la mort n'est qu'un passage : l'ange souriant la suit, et ouvre les portes du paradis. D'où *l'importance des deux derniers vers* du poème, qui inversent radicalement l'atmosphère qui précède.

Mais il va de soi que l'essentiel de cette poésie se trouve dans la puissante vision de cette Faucheuse, la valeur symbolique et intemporelle du tableau, et la parfaite maîtrise de la versification. Tout l'art de Victor Hugo, en somme. L'explication exige qu'on recherche, d'une part, les diverses impressions que produisent ces vers sur notre imaginaire, et d'autre part, les multiples moyens d'expression dont use l'auteur pour nous émouvoir (effets visuels, rythmiques ; figures de style ; versification). Dans la rédaction du commentaire, il faut bien entendu *relier* ces données pour montrer leur parfaite adéquation, ce qui nous conduit à présenter une étude suivie, au fil du texte, après quelques remarques sur son mouvement.

■ MOUVEMENT DU TEXTE, LIGNES DIRECTRICES

• Le premier principe d'organisation de ce poème est *son sens*. Le plan est tout à fait logique :

- présentation de la Faucheuse (vers 1 à 5) ;
- l'action de la Mort (vers 6 à 10) ;
- réactions de mortels, dont l'effroi confirme la puissance malfaisante de la Faucheuse (vers 11 à 18) ;
- apparition de l'ange, qui sauve les âmes et convertit en bien tout le mal répandu par la Mort (deux derniers vers).

• Le second principe d'organisation tient à l'*usage de l'allégorie* qui, développée du début à la fin du poème, lui donne une cohérence au seul plan de l'image. L'allégorie consiste précisément à figurer une idée ou une réalité générale sous la forme d'un être vivant : une fois donc la Mort personnifiée en faucheuse, le poète n'a plus qu'à « filer » la métaphore de la moisson. La Faucheuse fait ainsi l'unité du tableau : après l'avoir décrite

« *moissonnant et fauchant* », le poète focalise notre attention sur sa faux ; puis elle devient le personnage principal qui fait trembler le monde ; on s'adresse à elle (« *Rends-nous ce petit être* ») ; on revoit sa faux en action (vers 16), puis *ses pieds* (vers 18). Enfin, *derrière elle*, achevant son travail de faucheuse, l'ange souriant porte la « *gerbe* » d'âmes. Alors qu'au niveau du sens, les deux derniers vers s'opposent à l'action de la Mort, au plan de l'image, ils la complètent : sans le savoir, la faucheuse travaillait pour l'ange (c'est-à-dire pour le vrai maître du champ : Dieu).

• Un troisième principe d'organisation se trouve dans la mise en scène de cette évocation, d'un point de vue à la fois pictural et théâtral (on pourrait même dire « filmique »). Le narrateur, en disant d'emblée « *je vis* », nous assigne un « point de vue » précis (cf. Clef n° 6) sur un champ au crépuscule ; puis dans l'ombre, « *l'homme* » (symbole de l'humanité en général) prend le relais, et nous observons avec lui « *les lueurs de la faux* » ; c'est alors que le rideau se lève, et c'est le tableau de la Mort agissant sur tous les temps, dans tous les lieux ; cette scène s'élargit au fur et à mesure que les figurants se multiplient, jusqu'au triomphe cosmique de la faucheuse (vers 18) ; puis, dernière métamorphose, le décor s'illumine et l'ange apparaît. Ce dernier contraste, au niveau pictural, est aussi un « coup de théâtre » au niveau narratif. Grâce à cette mise en scène extrêmement animée, le poète rend *vivante*, si l'on ose dire, l'œuvre de la Mort.

Bien entendu, ces trois lignes directrices se fondent étroitement dans le déroulement du tableau, dont elles structurent les effets poétiques.

■ ÉTUDE SUIVIE

1. La vision de la Faucheuse

Le titre « Mors » était immédiatement compris par les contemporains de Victor Hugo, formés au latin classique ou au latin d'église. Mais pourquoi désigner la mort par un mot latin ? D'une part, parce que le latin fait figure de langue sacrée (dans la liturgie), et le poète veut justement figurer dans ce tableau le *mystère* de la mort ; d'autre part, parce que, langue ancienne, le latin cristallise l'expérience immémoriale de l'humanité. La Mort est intemporelle...

« *Je vis cette faucheuse.* » Le démonstratif « *cette* » renvoie à la fois au titre et aux références culturelles du lecteur, censé savoir que « la faucheuse », c'est la mort. Avis aux candidats qui, ignorant cette référence classique, croiraient voir là l'évocation d'une très actuelle moissonneuse-batteuse (c'est arrivé !). Il s'agit bien ici d'une *personne* qui *fauche* avec une *faux* !

Je vis : en nous invitant à « voir » avec lui, le poète se présente dès ce début comme *visionnaire*. A-t-il eu cette hallucination ? A-t-il rêvé qu'il était transporté en un lieu d'où l'on peut assister au travail cosmique de la Mort ?

Non, sans doute : il s'agit là d'un mode de vision prophétique, qui nous renvoie consciemment aux mises en scène du genre apocalyptique. L'énonciateur joue au *témoin*, le passé simple servant à authentifier son « témoignage ».

« *Elle était dans son champ.* » Pourquoi cette évidence ? Pour insister sur le fait qu'elle est *bien* dans son élément, dans son domaine : la nature le veut ainsi. La suite va nous indiquer que le champ de la Mort est la planète Terre, confirmant ce qu'il y a de redoutable dans cette présence que personne ne peut éviter. Cette place naturelle de la mort, sa sérénité dans son travail nous sont également suggérées par le rythme apaisé des deux hémistiches, avec l'allitération en *-ch* (*faucheuse/champ/fauchant*) et les accents toniques qui régulent le rythme des vers :

Je vis cette faucheuse. Elle était dans son champ.

↑

↑

↑

↑

Elle allait à grands pas moissonnant et fauchant.

↑

↑

↑

↑

Ces accents toniques font également ressortir l'assonance en *-an*, dont le retour régulier sera rompu au vers 3.

Le second vers se caractérise encore par deux traits :

- la forme progressive (*elle allait... moissonnant et fauchant*) : cette tournure (aller + participe présent) qui insiste sur l'action en train de se faire, donne l'impression que la Mort ne cesse jamais d'agir ;
- l'effet de rapidité (*à grands pas*), la hâte de la faucheuse, qui nous rappelle la marche allègre de l'héroïne de La Fontaine, Perrette au Pot au lait (« *Légère et court vêtue, elle allait à grands pas* »).

L'union de la forme progressive et la vivacité de la tournure produit ainsi un effet global de continuité et de vitesse : la Mort n'arrête jamais, elle abat un travail considérable, elle joint l'amplitude à l'efficacité.

« *Noir squelette laissant passer le crépuscule.* » Hugo a choisi l'heure crépusculaire. Il en résulte un contraste saisissant : vus en contre-jour (ce jour n'étant plus que « *crépuscule* »), les os du squelette n'apparaissent pas blancs, mais noirs. Le « *noir squelette* » se détache sur le sombre crépuscule, en ne laissant passer... que des rayons d'ombre. Atmosphère funèbre, s'il en est !

Du point de vue rythmique, ce vers se prononce comme un *trimètre*, en trois segments (de quatre syllabes chacun). Cela brise la régularité du rythme précédent, sans doute pour mimer, en désarticulant le vers, la mobilité disgracieuse du squelette : *Noir squelette // laissant passer // le crépuscule.*

Dans l'ambiance crépusculaire où s'agite la Faucheuse, les lueurs de la faux forment un nouveau contraste : le « clair » de la lame reluit sur « l'obscur » du champ :

Dans l'ombre où l'on dirait que tout tremble et recule,
L'homme suivait des yeux les lueurs de la faux.

La mise en scène se précise : au personnage du poète qui voit tout (et qui nous invite à le rejoindre en disant *on*, « *l'on dirait* »), au personnage de la faucheuse qui tue tout, s'ajoute alors une troisième personne qui symbolise l'ensemble des victimes, *l'homme*. Il représente l'humanité qui voit planer au-dessus d'elle l'ombre ou la lueur de la faux qui passe et repasse. À noter que Victor Hugo retrouve ici le sens étymologique du pronom indéfini « on » : pour désigner l'individu en général, l'ancien français disait « l'homme » (du latin *homo*), orthographié « *l'hom* », et dont la prononciation, en se nasalisant, est devenue « *l'on* », (puis « on »). L'homme, c'est bien *l'on*, c'est-à-dire « nous tous ».

Dans leur enchaînement, ces deux vers *visualisent* l'effroi de l'homme. La profondeur de champ, soudain créée par le « recul » du vers 4, emporte notre regard dans cette ombre indécise où l'invisible et l'inconnu peuvent surgir, nous faisant tout craindre (cf. les « *profondeurs noires* » du château de Heidelberg, dans notre Explication n° 2). Car qu'y a-t-il au fond de l'ombre ? Du tremblement, du recul : tout semble signe d'angoisse, aussi loin qu'aïlle notre regard (la dynamique du vers invite à poursuivre sans fin ce qui « *recule* »). Le vers 5 accentue le climat de peur : sa construction met en relief le mouvement mutuel des yeux et des lueurs. Au début, il y a l'homme ; à la fin, il y a la faux ; entre les deux, les yeux fascinés par l'éclat menaçant de la faux.

Le rythme et les sonorités parachèvent l'évocation. Mise en valeur des mots essentiels par l'accent tonique, allitérations ou assonances dont la répétition favorise l'effet d'entraînement de ces vers implacables :

Dans l'ombre où l'on dirait que tout tremble et recule,
L'homme suivait des yeux les lueurs de la faux.

↑ ↑ ↑ ↑
 ↑ ↑ ↑ ↑

2. La toute-puissance de la Mort

Changeant soudain de dimension, tout en poursuivant son récit au passé, Hugo nous fait survoler les temps et les lieux, comme si toute l'Histoire des hommes se contractait en un tableau hallucinant. Il suffit d'un « Et », voici que s'établit la relation de cause à effet entre l'action de la Faucheuse et les impressionnants dégâts de sa puissance destructrice :

Et les triomphateurs sous leurs arcs triomphaux
Tombaient ; elle changeait en désert Babylone,

Le trône en échafaud et l'échafaud en trône,
 Les roses en fumier, les enfants en oiseaux,
 L'or en cendre, et les yeux des mères en ruisseaux.

Successivement, la Mort anéantit la gloire militaire (les triomphateurs), les plus belles cités (Babylone), le pouvoir politique (le trône), la beauté des choses (les roses), l'innocence (les enfants), la richesse (l'or), bref tout ce qui est *valeur* aux yeux des humains. Hugo choisit à chaque fois un exemple symbolique, aussi précis qu'intemporel (même s'il renvoie, comme l'échafaud, à un événement historique), et il le met en relief par la structure des vers.

Le premier exemple montre l'homme au faite de sa gloire, défilant sous l'arc triomphal ; mais toute gloire est vaine, et personne n'échappe à la Faucheuse. L'élan emphatique du vers : *Et les triomphateurs sous les arcs triomphaux*, suivi d'un rejet brutal : *Tombaient*, semble reproduire la chute des puissants, tandis que l'allitération (trionphateurs/triomphaux/Tombaient) souligne l'inéluctabilité de ce destin. C'est la Mort, qui *triomphe* !

La suite de la phrase est gouvernée par un seul verbe : « *elle changeait* ». La puissance magique de la Mort est en effet de *métamorphoser toute chose en son contraire*. L'habileté de Hugo consiste ici, en plaçant ce verbe essentiel au début de la proposition, de produire une série d'antithèses frappantes en rapprochant les termes qui s'opposent : plus les mots qui se contredisent sont proches, plus en effet leur dissonance éclate. D'où ces inversions radicales : *Babylone* (l'une des sept merveilles du monde) devient un *désert* (solitude, néant) ; *les roses* (symbole de beauté et d'amour) se transforment *en fumier* (leur parfait contraire, au niveau de la substance comme de l'odorat) ; *l'or* (matière noble qui hante les alchimistes) se mue *en cendre* (symbole de la mort et de la pauvreté) ; *le trône* (symbole de l'autorité royale) finit *en échafaud* (Louis XVI fut guillotiné), et *l'échafaud* (instrument de décapitation) devient le véritable *trône* (il régna sous la Terreur, après la mort du roi).

Un mot de ce derniers vers, qui forme un chiasme parfait, par sa disposition croisée de termes qui s'opposent ($A \leftrightarrow B \Leftrightarrow B \leftrightarrow A$). À quoi s'ajoutent :

- un effet visuel très étudié : les deux réalités dont il s'agit, le trône et l'échafaud étant naturellement élevées, leur métamorphose l'une en l'autre nous fait assister à un double « fondu enchaîné » (très cinématographique !)
- un effet sonore très marqué : c'est le même son (-ô-/-au-) qui se répète quatre fois, facilitant la mutation des choses à travers le glissement des mots.

La logique de cette métamorphose présente tout de même une exception : les enfants ne sont pas transformés en cadavres, mais « *en oiseaux* ». Il y a encore mutation, mais non plus opposition. Cette délicatesse du poète n'est pas étrangère à la pudeur de l'homme : à propos du décès de sa fille, Hugo emploiera le verbe « s'envoler ». Par ailleurs, l'enfant est si proche encore du ciel dont il semble provenir qu'il n'a pas besoin, semble-t-il, de périr charnellement pour rejoindre l'au-delà. Cette exception annonce sans doute la fin du poème, son atmosphère consolatrice et immatérielle.

La pudeur dans l'expression de la réalité tragique n'atténue pas pour autant le désespoir des mères. La coupe du vers 10 est étudiée pour mettre en relief leur douleur intarissable (en neuf syllabes : « *et les yeux des mères en ruisseaux* ») : on peut bien dire « étudiée », car l'auteur a mis ce segment en parallèle avec le précédent (« *les enfants en oiseaux* », au vers 9). Le lecteur s'arrête sur cette image, à la fois hyperbolique (elle reprend l'expression usée « torrent de larmes »), et justifiée par la dimension intemporelle que Victor Hugo donne à son tableau : c'est *l'ensemble* des mères, frappées au cœur, qui pleurent de tout temps la perte de leurs enfants.

3. La désolation des mortels

Aux pleurs des mères répondent les cris des femmes : « *Rends-nous ce petit être* ». Le « *Et* » au début du vers 11 a la même valeur emphatique qu'au vers 6. Il enchaîne sur la réaction éperdue des vivants face aux ravages inhumains de la Mort — mort plus que jamais *personnifiée*, puisque l'on s'adresse à elle en la tutoyant (cf. Clef n° 25, à propos de l'*apostrophe*).

Pour la première fois, et la seule, on entend *la parole* humaine. Plus loin, on aura droit aux clameurs, aux sanglots, à l'épouvante. Mais ici, c'est l'interrogation centrale de la condition humaine qui se fait entendre, celle du sens de la vie :

Pour le faire mourir, pourquoi l'avoir fait naître ?

Si la première partie de la phrase s'adresse à la Faucheuse (« *Rends-nous ce petit être* »), le vers 12 a un destinataire beaucoup plus général, qui peut être le Destin, Dieu, ou le créateur anonyme de « la vie », ce quelque chose indéfini qui nous « fait naître et mourir », et dont on ne sait ce que c'est (car savoir à *qui* la question s'adresse serait déjà connaître une partie de la réponse).

Ce paradoxe d'une existence offerte qui doit pourtant finir, Victor Hugo le fait intentionnellement exprimer par les mères pour en faire ressentir le scandale. Car les mères sont porteuses de la vie, et les enfants sont présumés innocents, ce qui rend parfaitement cruelle *et absurde* la réalité de la mort. Naturellement, ces vers nous renvoient à la douleur vécue par l'auteur ; mais le poète illustre bien ici la portée *générale* du lyrisme : s'il ne s'était agi que

de sa propre fille, il eût écrit : « pour la faire mourir, pourquoi l'avoir fait naître ? »

La phrase qui suit (six vers !) peint le tableau universel de la désolation humaine. L'évocation prend une dimension cosmique, une allure de fin des temps : c'est le monde lui-même qui semble frappé, et non pas seulement les vivants.

Pour nous donner cette impression à la fois chaotique et universelle, le poète multiplie les *points de vue*. Au vers 11, nous étions à distance pour contempler « *les femmes* » ; puis, une vision fugace nous a montré en gros plan « *ce petit être* » que chacune réclame. Au vers 13, pour saisir la globalité du « *sanglot* » unique qui roule sur terre, il nous a fallu prendre un recul extraordinaire (en termes cinématographiques, cela équivaut à un rapide « *zoom arrière* » qui seul permet à la caméra d'embrasser la planète). Au vers 14, gros plan soudain sur les « *maines aux doigts osseux* » : le cinéaste Hugo nous ramène à proximité des « *noirs grabats* ». Au vers 15, nous reprenons de la hauteur pour dominer du regard « *les linceuls sans nombre* » ; puis, aux vers 16-17, nouveau bond en arrière pour assister à la fuite des « *peuples éperdus* » qui sillonnent en tous sens le globe : nous sommes dans l'espace, si bien qu'au vers 18, pour contempler la Faucheuse immense dominant de *ses pieds* l'univers, il nous faut pour ainsi dire accéder au point de vue même de Dieu sur le désordre planétaire.

Cette variété des « points de vue » bouscule notre vision, de sorte que nous mettons ce bouleversement, dû au *montage* filmique de l'auteur, au compte des ravages provoqués par la Mort. Dans ce cadre, chaque segment de cette longue phrase mobilise des ressources expressives qui méritent d'être soulignées.

• Vers 13 : *Ce n'était qu'un sanglot sur terre, en haut, en bas ;*

Vers désarticulé, volontairement « chaotique », qui exprime la distribution hasardeuse, mais uniforme, des malheurs qui frappent l'Humanité, quelles que soient les conditions sociales des victimes (*en haut, en bas*). La Mort frappe aveuglément, et le sanglot humain ne cesse de rouler dans cette « vallée de larmes ».

• Vers 14 : *Des mains aux doigts osseux sortaient des noirs grabats ;*

Vision macabre, en gros plan. Les doigts squelettiques, blanchâtres, contrastent avec les « *noirs grabats* » (lits misérables) : clair-obscur digne de Rembrandt. Au réalisme de la vision se joint l'implacabilité du rythme en quatre temps (groupes réguliers de syllabes : 2-4-2-4) :

Des mains / aux doigts osseux // sortaient / des noirs grabats ;

↑

↑

↑

↑

Il ne faut pas négliger ici les allitérations volontairement désagréables qui contribuent à l'horreur du tableau, comme celles du premier hémistiché :

« des mains-z-aux doigts-z-osseux ». Notons aussi l'ambiguïté du verbe *sortaient* : sont-elles *déjà sorties* (inanimées), ou *en train de sortir*, illustrant l'éternelle agonie des hommes, toujours et partout.

• Vers 15 : *Un vent froid bruissait dans les linceuls sans nombre ;*

Vue sur cimetière. Les tombes sont entrouvertes, les linceuls s'étendent partout. La Mort a pour alliés les éléments naturels : le vent agite les draps, fait du bruit, sème le froid. La diérèse sur le verbe central (*bru-i-ssait*) ajoute son désagrément à cette agitation. L'alternance du singulier et du pluriel (*un sanglot / des mains / un vent / les linceuls*) confirme la variété des aperçus sur les dégâts de la Mort.

• Vers 16-17 :

Les peuples éperdus semblaient sous la faux sombre

Un troupeau frissonnant qui dans l'ombre s'enfuit ;

À l'opposé d'un bon Pasteur (ce sera l'ange souriant), la Mort disperse et fait fuir le troupeau. Cette vision de la grande peur des hommes, qui s'étend sur deux vers, est un tableau de la fin des temps où l'on relève de multiples effets :

- le champ lexical de l'affolement : *éperdus, frissonnant, s'enfuit* ; ce dernier verbe, rejeté en fin de phrase, donne l'impression que la fuite se prolonge à jamais « *dans l'ombre* » ;
- la multiplication des figurants : après les mères, puis les linceuls sans nombre, voici *les peuples* entiers qui succombent sous la faux ;
- la vision cosmique : de même que les pleurs, vus de loin, ne formaient qu'*un* sanglot, de même les peuples se fondent en un seul et vaste *troupeau* ;
- l'animalisation des mortels : alors que la Mort est personnifiée en femme, les peuples se réduisent à un troupeau dominé par sa peur *animale* ;
- l'ampleur soudaine de la Faucheuse, dont la faux prend un caractère gigantesque au-dessus des fourmilières humaines ;
- la couleur funèbre : *sombre, ombre*, succèdent aux « noirs » grabats ;
- le mouvement et le rythme des vers, marqué par un bel enjambement, sans aucune pause, qui traduit l'amplitude de la fuite et l'immensité du troupeau ;
- les sonorités enfin, et notamment les allitérations en -s et -f qui accompagnent cet effet de fuite :

Les peuples éperdus semblaient sous la faux sombre

Un troupeau frissonnant qui dans l'ombre s'enfuit

L'évocation est complète : la Mort n'a plus qu'à triompher.

• Vers 18 : *Tout était sous ses pieds deuil, épouvante et nuit.*

La Mort domine le « Tout ». Ses pieds sont vus en gros plan, écrasant l'univers. C'est la dernière manifestation de l'allégorie mais, bien qu'elle soit

personnifiée, on note que la Mort ne montre pas son visage. On ne voit d'elle que la brutalité d'un pouvoir, il n'y a aucune noblesse dans son travail forcené : elle *écrase*, elle ne *pense* pas. Le bilan de son ouvrage nous est exprimé par trois termes dont la gradation est manifeste : le *deuil*, qui symbolise l'affliction devant la disparition des autres ; l'*épouvante*, lorsqu'on la voit qui s'approche de soi ; la *nuit*, qui signifie la fin totale de tous et de chacun. L'absence d'article défini, dans le texte, confère à ces trois termes une valeur *absolue*. Ils sont les trois réalités suprêmes, martelées par les accents, qui suivent la Mort :

Tout était sous ses pieds deuil, épouvante et nuit.

↑

↑

↑

↑

↑

4. L'apparition de l'ange

Au moment où tout semble fini dans la nuit, paraît un ange qui éclipse la maléfique Faucheuse. Le climat et le sens du poème s'inversent absolument :

Derrière elle, le front baigné de douces flammes,

Un ange souriant portait la gerbe d'âmes.

L'erreur serait de ne voir ici qu'une simple note consolatrice, venant atténuer le tragique de la vision précédente. On passe en effet du néant de la Mort à l'absolu de la Vie... après la Mort. Ce contraste est total :

– à la Faucheuse qui fauchait aveuglément se substitue l'ange qui récolte avec soin les gerbes. La logique de la moisson n'empêche pas l'opposition des fonctions. De l'une, on ne voyait que *des pieds* ; de l'autre, on admire *le front* ;

– à la nuit succède soudain la lumière ; au froid, la chaleur des flammes ; à la brutale destruction, la douceur qui auréole la tête de l'ange ; aux sanglots des humains, le sourire de l'ange ; aux corps cadavériques, le blé des âmes ;

– au niveau rythmique, même changement : les vers martelés qui précèdent, font place à une phrase au déroulement lent, à peine accentué (tous les mots sont à prononcer calmement, sans que la tonalité de l'un tranche sur celle de l'autre) ; les sonorités, avec de discrètes assonances (*ange/souriant* ; *baigné/portait* ; *flammes/âmes*) sont également harmonieuses.

La tempête sinistre s'est changée en une paix paradisiaque. Cette évocation finale exprime à la fois le génie antithétique du poète et la certitude d'un homme qui a surmonté son désespoir, en pariant pour la vie éternelle.

■ CONCLUSION

Ce poème est avant tout une manifestation éclatante de l'art de Victor Hugo : maîtrise de la versification, précision visuelle, dynamisme de l'image, sûreté des effets sonores, puissance du contraste. Son étude peut donc être

considérée comme une « Clef » en elle-même pour ceux qui voudraient pénétrer dans l'univers personnel du poète.

Par ailleurs, une poésie de cette qualité, qu'elle exprime ou conjure nos émotions, montre à quel point la littérature est une *nécessité* pour l'être humain, qu'il en soit le récepteur ou l'auteur. Ici, la puissance verbale d'évocation de la mort est déjà consolation pour les vivants. Il y a comme une joie poétique à pouvoir transcender l'angoisse des mortels dont on fait partie. Hugo face à la Faucheuse se grandit en évoquant sa grandeur, et grandit par la même occasion l'homme en face de sa détresse.

Clef N° 33. Rejet et enjambement

Dans le premier vers, « Mors » compte deux énoncés : « *Je vis cette faucheuse. Elle était dans son champ.* » Le second vers n'en compte qu'un : « *Elle allait à grand pas moissonnant et fauchant* », de sorte qu'on n'a pas besoin d'une suite pour comprendre. Dans le vers 6, en revanche, la pause normale qui se trouve en fin d'alexandrin laisse la signification du vers en suspens (« *Et les triomphateurs sous les arcs triomphaux* ») : nous avons besoin du début du vers suivant pour savoir ce que font ces triomphateurs (ils « *tombaient* » !). Ce petit membre de phrase (le verbe), nécessaire à notre compréhension, a été *rejeté* au vers suivant. On l'appelle ce processus un rejet. Cependant, certains auteurs nomment aussi parfois « rejet » l'élément court ainsi rejeté.

Un peu plus loin, aux vers 16-17, c'est tout un ensemble nécessaire à la compréhension de la phrase qui déborde sur le vers suivant : « *Les peuples éperdus semblaient sous la faux sombre / Un troupeau frissonnant qui dans l'ombre s'enfuit* ». La phrase semble ainsi *enjamber* les vers pour se dérouler complètement : on parle donc d'*enjambement*. Le processus est le même que celui du rejet, mais c'est l'ampleur du chevauchement qui a changé.

Les effets du rejet ou de l'enjambement proviennent toujours du décalage étudié entre la syntaxe de la phrase et le rythme normal du vers : ce sont des effets de surprise, de mise en valeur, d'amplitude inattendue, ou de clôture brisant le flux poétique, que l'on doit toujours interpréter en liaison avec le sens du texte.

Dans « Les Aveugles » de Baudelaire, on trouve un bon exemple de rejet suivi d'un enjambement :

*Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés*

(rejet) *Au ciel ; on ne les voit jamais vers les pavés*

(enjambement) *Pencher rêveusement leur tête appesantie.*

Le rejet « *levés / Au ciel* » souligne l'effet d'ascension, tandis que l'enjambement « *vers les pavés / Pencher...* » nous incline à regarder vers le bas, ce qu'on ne voit jamais faire aux aveugles.

Comme on l'a signalé plus haut, certains auteurs réservent le terme d'enjambement au seul processus d'empiétement d'un vers sur l'autre, et nomment « rejet » la

partie de la phrase rejetée dans le vers suivant (quelle que soit sa longueur). Selon cette logique, le membre de phrase antérieur au rejet est appelé « contre-rejet » (« *restent levés* » ou « *on ne les voit jamais vers les pavés* », dans l'exemple de Baudelaire). On peut adopter cette terminologie, à condition de préciser ce dont on parle, et surtout, de commenter les effets recherchés par l'auteur.

Voici un dernier (et célèbre) exemple emprunté à Victor Hugo. Il s'agit de la méditation de Ruth rêvant devant un clair de lune. On y admirera comment le poète, en jouant des rejets et des enjambements, prépare la métaphore finale :

Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

« Booz endormi », *La Légende des siècles* (1859)



La Maison du Berger

Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse
Sous nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi ;
Vivez, et dédaignez, si vous êtes déesse,
L'homme, humble passager, qui dut¹ vous être un Roi ;
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines
J'aime la majesté des souffrances humaines :
Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente,
Rêver sur mon épaule en y posant ton front ?
Viens du paisible seuil de la maison roulante
Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.
Tous les tableaux humains qu'un esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi quand, devant notre porte,
Les grands pays muets longuement s'étendront.

Nous marcherons ainsi ne laissant que notre ombre
Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ;
Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,
Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
À rêver, appuyée aux branches incertaines,
Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé.

Alfred de Vigny, « La Maison du Berger », (1844)

■ SITUATION

Il s'agit là des trois dernières strophes du poème, qui en compte 48. Publié en 1844, « La Maison du Berger » fut intégrée au recueil posthume de Vigny, qui a pour titre *Les Destinées*.

Les Destinées rassemblent les interrogations de Vigny sur le mal, la souffrance, la fatalité, le désespoir de l'homme face à son destin, le « silence » de la divinité. Y a-t-il une grandeur possible pour l'humanité ? Le culte de l'Esprit peut-il donner sens à la condition humaine ? Peu à peu, l'espérance du poète va en effet se fixer sur deux valeurs essentielles : la *pitié* que peuvent éprouver l'homme et la femme l'un pour l'autre et tous deux

1. *Dut* pour « aurait dû » est une forme ancienne héritée du XVII^e siècle.

pour le tragique humain, et la *poésie*, « *perle de la pensée* », qui peut élever l'être au « *pur enthousiasme* ».

Pour apprécier la fin de « La Maison du Berger », où apparaissent tous les thèmes que l'on vient d'évoquer, voici un bref condensé de l'argument du poème :

Le poète s'adresse à « Éva », compagne idéale, qu'il invite à partager son rêve et son intimité. Si, comme lui, elle est lasse du bruit de la ville et de la frénésie des hommes esclaves du progrès matériel, qu'elle le rejoigne donc au sein de la Nature, dans la hutte roulante d'un berger. Au cœur de cette « maison du Berger », ils parcourront le monde : mais c'est à un voyage spirituel, guidé par la « rêverie amoureuse » qu'ils vont se livrer. La méditation poétique permet seule de saisir et de conserver, dans le diamant des mots, le meilleur de ce que créent les hommes, inspirés par l'Esprit (« *L'invisible est réel. Les âmes ont leur monde* »). Dans cette démarche contemplative, la présence d'Éva est fondamentale : son enthousiasme, sa tendresse rêveuse, stimulent l'ardeur de l'homme en même temps qu'ils consolent l'humanité. La Nature, refuge provisoire d'où l'on peut saisir tous les tableaux humains, s'avère pourtant absolument indifférente (« *On me dit une mère et je suis une tombe* »). Se détournant alors d'elle, le poète s'unit à la compagne idéale, toujours fragile, toujours aimante, pour contempler avec elle, en esprit, « *la majesté des souffrances humaines* ».

Ce voyage symbolique est donc une quête, celle de la grandeur de l'humanité, en même temps qu'une célébration du miracle et de la fragilité de l'amour humain.

■ THÉMATIQUE ET CENTRES D'INTÉRÊT

Le mouvement des trois dernière strophes retrace les différentes phases de la pensée de Vigny que l'on vient d'évoquer :

- rejet de la Nature, splendide mais insensible ;
- amour de l'Humanité, souffrante mais digne ;
- invitation au rêve et au voyage, adressée à Éva ;
- contemplation poétique du monde des hommes ;
- communion du couple méditant sur la destinée humaine ;
- évocation d'Éva, à jamais fixée dans son attitude aimante.

Ces thèmes s'entrecroisent et résonnent entre eux, de sorte qu'il serait risqué de les isoler pour en faire des centres d'intérêt autonomes. Ils forment une sorte de poème *symphonique*, dont chaque accent est à la fois *dominant* en certains endroits et *mineur* en d'autres, comme le montre une étude suivie.

■ LA NATURE ET L'HOMME

D'emblée, la Nature est rejetée, malgré sa vie et sa beauté, pour mieux célébrer l'homme, en dépit de sa fragilité. C'est au quatrième vers que s'opère le renversement de la grandeur froide de la Nature à la majesté souffrante de l'homme. Vigny y oppose le dédain au dédain, d'où les impératifs *ironiques* qu'il adresse à une Nature immuable (faut-il commander de vivre à celle dont c'est la loi ?) :

Vivez, froide Nature, et revivez sans cesse
 Sous nos pieds, sur nos fronts, puisque c'est votre loi ;
 Vivez et dédaignez, si vous êtes déesse,
 L'homme, humble passager [...]

La Nature est personnifiée. Dans les strophes qui précèdent, elle vient de clamer sa majesté insensible et son mépris de la comédie humaine. C'est ici la réponse du poète, qui consiste à l'enfermer dans ce qu'elle a prétendu être. Déesse, certes, mais elle-même prisonnière du Destin qui l'a faite telle. Elle est moins « vie » que « loi » : elle figure simplement le cadre spatio-temporel dans lequel « *l'humble passager* » vit et meurt. Elle est immense spatialement : son règne nous domine de tous côtés (« *sous nos pieds, sur nos fronts* »). Elle est infinie temporellement : son cycle (celui des saisons et des siècles) est sans limite (« *Vivez / revivez / sans cesse / vivez* »). Mais si elle est déesse, elle n'a aucun mérite à cela, c'est ainsi : les impératifs paradoxaux de Vigny représentent déjà un effort pour surmonter le dédain apparent de la Nature ; il y a un profond mépris dans le fait d'ordonner à la réalité d'être ce qu'elle est alors qu'elle ne saurait être autrement... Dans ces premiers vers, dont l'impératif et l'accentuation marquent fortement l'aspect oratoire, on remarque évidemment l'opposition entre le « vous » et le « nous » : le poète parle au nom de l'homme, du sein de l'humanité dont il fait partie, avec la *distance* qu'implique ce « vous » (six fois répété), et auquel répondra plus loin le tutoiement intime adressé à Èva.

L'homme, humble passager, qui dut vous être un Roi ;
 Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines
 J'aime la majesté des souffrances humaines :
 Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi.

L'homme ! Dédaigné, un simple objet au regard de la Nature, l'homme devient par sa place en début de vers le véritable *sujet* du texte, sujet de la relative qui suit (« *qui dut vous être un Roi* »), sujet de la création dont il méritait la royauté. Fragile voyageur de passage en ce monde, l'être humain semble gravir tous les échelons — au cours de ce simple vers — pour accéder au trône. La cadence de l'alexandrin est en effet croissante, et les accents se précipitent au cours du second hémistiche :

Ce rejet de la nature réapparaîtra explicitement dans la dernière strophe, à propos de cette « *terre ingrate* » qui voit passer dans l'indifférence les vivants et les morts. Mais on peut dire qu'il demeure présent comme *toile de fond* dans les vers qui suivent : c'est sur cette toile de fond que se déroulent les « *tableaux humains* », c'est contre elle que se pose la fragile intimité du couple dont le regard tente d'échapper au Temps.

■ L'INVITATION AU VOYAGE (CONTEMPLATIF)

« *Mais toi, ne veux-tu pas [...]* »

Total changement de ton. Le « vous » de distance cède la place au « toi » si proche ; l'interrogation négative (*ne veux-tu pas ?*), par son détour discret (moins directe que « *veux-tu ?* »), rend l'invitation d'autant plus tendre qu'elle est retenue. L'intonation intime chasse de notre pensée la réalité brutale, sonore, de la Nature dominatrice. Éva, voyageuse indolente, apparaît en gros plan. On ne doute pas de son acquiescement, comme le préfigure le vers en mêlant les mots concernant l'un et l'autre des partenaires du couple (*rêver, ton front, poser, mon épaule*). C'est un appel au voyage (*voyageuse, viens, maison roulante, passés, passeront*), mais c'est en même temps une invitation au repos méditatif : *ne veux tu pas... rêver ; viens... voir*. La voyageuse est indolente et le couple va demeurer sur le seuil de la maison. En fait, c'est un désir double qui s'exprime, de mouvement et de repos, d'intimité et de voyage, que permet précisément la symbolique d'une « maison » de « berger ». Le couple se fond idéalement dans une même contemplation, et ce sont les tableaux qui vont se dérouler, s'animer. Nous n'allons voyager que par le regard :

Mais toi, ne veux-tu pas, voyageuse indolente,
Rêver sur mon épaule, en y posant ton front ?
Viens du paisible seuil de la maison roulante
Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.

Voir... quoi, au juste ? L'objet du voyage contemplatif n'apparaît qu'au quatrième vers, et ne manque pas de nous étonner. Ce qui captive Vigny, est-ce seulement le grand passage de la vie à la mort ? Mais simultanément se pose une autre question : *d'où* peut-on voir « *ceux qui passeront* » ? D'un lieu intemporel, doit-on supposer, un lieu situé hors du temps et de l'espace terrestre. Il est significatif que le poète parle du passé et du futur (« *ceux qui sont passés et ceux qui passeront* »), mais non pas du présent, comme s'il devait s'absenter du présent pour bien se mettre avec Éva hors du Temps.

Son but est moins de déplorer la fuite du temps et le glissement accéléré des générations, que de méditer sur le sens de ce passage sans fin. La maison roulante, où se rejoignent les amants, est bien le lieu idéal d'où ils peuvent embrasser du regard les destinées humaines depuis le commencement

jusqu'à la fin des temps (n'oublions pas que Vigny est l'auteur de la fresque des *Poèmes antiques et modernes*). C'est en somme le lieu de l'Esprit : l'Esprit pur qui voit tout, le visible et l'invisible, le passé et le futur, et peut donc déceler une marche ascendante dans l'histoire de l'Humanité... Ainsi, c'est le « point de vue » où se place le contemplateur qui nous révèle le sens de sa contemplation :

Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi quand devant notre porte
Les grands pays muets longuement s'étendront.

La présence d'Éva est nécessaire. C'est la communion du couple qui permet d'échapper aux menaces du Temps. C'est par cette femme (elle stimule l'Esprit) et pour elle (son rêve a besoin d'objet) que les tableaux humains vont s'animer, renaître à la vie, retrouver une âme. Si ces « tableaux humains » sont évidemment les poèmes de Vigny, de même que « l'Esprit pur » désigne son inspiration, la collaboration du regard *animant* et *aimant* d'Éva est indispensable à cette inspiration. Elle a d'ailleurs été, dans les strophes précédentes, célébrée comme *médiatrice* de cette contemplation :

Éva, j'aimerai tout dans les choses créées,
Je les contemplerai dans ton regard rêveur ;

Ou encore :

C'est à toi qu'il convient d'ouïr les grandes plaintes
Que l'humanité triste exalte sourdement.

Il n'y a pas de vision poétique de l'humain, ni de salut de l'humanité, sans la tendre communion de l'homme et de la femme.

L'ampleur panoramique de cette première évocation est à souligner. Elle est d'abord due au choix du vocabulaire, où revient l'idée de grandeur et de mouvement (au pluriel : *tous les tableaux, grands pays, s'animeront, s'étendront*). L'amplitude des vers provient aussi de l'extension de la phrase, qui se poursuit à l'aide d'un double enjambement :

- *Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte* ⇨ *S'animeront pour toi*
- *quand devant notre porte* ⇨ *Les grands pays muets longuement s'étendront*

Le seul dernier vers mérite une mention à part : son rythme évoque à la fois la grandeur verticale du tableau dans le premier hémistiché (en obligeant à une diction lente : « Les grands /pays / muets ») et l'extension horizontale dans le second (« longuement s'étendront », la place finale du verbe au futur donnant l'impression d'une extension à *perte de vue*) : c'est là un bon exemple d'*hypotypose* (cf. Clef n° 13).

Il n'est sans doute pas inutile de remarquer que dans cette strophe, contrairement à la précédente, règne le silence. L'absence d'indication sonore renforce naturellement le caractère visuel de la perception, en même temps qu'elle favorise la méditation contemplative du couple.

■ LA COMMUNION DU COUPLE ET LA COMPASSION D'ÉVA

Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre
Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ;
Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,

Nous voici centrés sur le couple. La strophe précédente avait alterné le « toi » et le « moi », jusqu'à la fusion du « nous » (*notre porte*), qui triomphe maintenant (*nous marcherons, notre ombre, nous nous parlerons*). On a le sentiment que l'objet de la contemplation (« *les morts* », « *eux* ») importe moins que la fusion dont il est l'occasion. Le couple semble même avoir oublié la maison roulante et pris un rôle plus actif : marcher, parler. La tonalité demeure intemporelle : le « nous » se projette dans le futur, d'où le *présent* apparaît comme *passé* ; et la marche, qui ne laisse du couple que son ombre, semble avoir figé très loin derrière lui les morts anciens qui ont passé. L'environnement prend une teinte crépusculaire (« *ombre* », « *sombre* »), le crépuscule étant classiquement l'heure où le temps semble se ralentir avant de basculer dans la nuit.

Tout passe : la marche des amants sur la terre ingrate paraît mimer à distance le grand passage des hommes qui trépassent ; mais en même temps, le couple semble *demeurer* en se dématérialisant : il devient « *ombre* », il se détache de toute pesanteur, il survit par la grâce de sa parole, en dépit des lois de la froide Nature. Et cette parole intime, qui n'est en rien « égoцентриée », continue d'être habitée par le souci de l'humanité (victime de la terre ingrate), ce qui prolonge ici la thématique des strophes précédentes. En contemplant ainsi « *la majesté des souffrances humaines* », le couple fait de la compassion le cœur de son amour et, simultanément, s'éternise dans cette attitude. Se projeter dans le futur pour y parler des autres au passé, c'est exorciser pour soi la menace du Temps.

À la lecture, les accents de ces vers doivent à peine être marqués, pour faire sentir l'harmonie et la mélancolie sereine de ce dialogue ininterrompu à voix basse. On peut noter ici le rôle des assonances en -ou / -eu / -on qui contribuent, notamment dans le troisième vers, à la douceur mélodieuse de l'énoncé :

Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre

C'est alors que le poète se tourne délibérément vers Éva dont la personne — la Figure — va occuper tout le champ du tableau et s'y fixer comme pour l'éternité :

Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,
 Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
 À rêver, appuyée aux branches incertaines,
 Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
 Ton amour taciturne et toujours menacé.

Indolente, rêveuse, mélancolique, amoureuse, menacée, silencieuse, Éva se fige peu à peu sous nos yeux. Elle évolue encore, semble-t-il, dans la Nature : elle suit « *un chemin* », puis s'appuie « *aux branches* » basses d'un arbre, et rêve. Bientôt, elle se penche pour pleurer, comme au bord d'une fontaine. Cette immobilisation progressive, qui fait penser à ce qu'on appelle de nos jours un « arrêt sur image », s'accompagne d'une intensification de l'émotion : moins la personne agit, plus elle ressent. Ses gestes traduisent cette intériorisation. Éva semble poursuivre une quête intérieure, une insaisissable vérité, dans ce monde incertain, sinon hostile : le chemin qu'elle suit est en effet *effacé* ; les branches auxquelles elle s'appuie sont *incertaines* ; la Diane à laquelle elle est comparée est d'autant plus imprécise que Vigny y fond *deux visages* distincts (celui de *Diane chasseresse*, déesse qui règne sur les bois, et celui de la *Diane de Montemayor*, héroïne en pleurs d'une pastorale du XVI^e siècle). Ces trois visions qui s'enchaînent, précises par elles-mêmes, donnent toutefois un caractère indécis au dessin, chaque trait nouveau estompant celui qui précède ; mais l'ensemble débouche sur la silhouette penchée d'Éva *pleurant* de compassion, comme si toute sa quête aboutissait là, dans cette attitude d'amour fragile et impérissable qui devient comme *l'essence* d'Éva.

Le mouvement musical de la phrase épouse cette modulation de l'image. Le rythme est ralenti par les rejets et appositions, de sorte que retentissent les seuls mots clefs *suivre... rêver... appuyée... pleurant... comme Diane* (diérèse musicale sur ce dernier prénom : Di-ane)... *ton amour*. Par étagements successifs, la phrase produit une impression de dégradé qui correspond à l'effet d'estompe de l'image, une sorte de decrescendo musical où les rimes *incertaines / fontaines* semblent les derniers échos un peu aigus (cristallins), avant la mélodie du dernier vers :

l'heure	[	où tout est sombre	[	à suivre	[	appuyée	[	comme Diane		
		où tu te plais							à rêver	pleurant

L'effet d'immobilisation, obtenu par cette fusion des impressions visuelles et auditives, est bien entendu au service de la signification de ce dernier vers. Il s'agit de produire de l'impérissable avec du périssable, de faire sentir que l'amour d'Éva, si fragile, si menacé soit-il (par la mort, par la

Nature, par le Temps), *demeure*, tout comme reste dans notre mémoire l'image idéale que trace d'elle ce tableau stylisé.

Ton amour taciturne et toujours menacé.

Vers ultime, vers paradoxal !

Car ce qui est *toujours* menacé n'est *jamais* totalement détruit !

La vie, la mort, le temps, les hommes menacent toujours l'amour ; mais celui-ci renaît sans cesse du cœur de la femme. Cet amour « *taciturne* » renvoie au silence intime des amants qui ont à peine murmuré devant les tableaux humains ; il exprime aussi la mélancolie d'Éva pleurant sur le monde ; il signifie enfin le refus des grands mots bruyants. Le véritable amour est tenace, profondément enraciné dans l'âme, silencieux mais déterminé, toujours présent contre toutes les menaces.

Et cet amour, répétons-le, n'est pas seulement celui des amants l'un pour l'autre : ce serait réduire la mission d'Éva. Ses pleurs sont bien des pleurs de compassion envers l'humanité souffrante. Ce ne sont pas des larmes de désolation, mais de consolation. Compatir, c'est aimer ; aimer, c'est compatir. Éva pleurant, le couple humain méditant sur l'humanité, la poésie exprimant l'Esprit pur dont est capable tout être humain, voici ce qui chaque jour sauve silencieusement notre espèce de ses mortelles destinées. Est-il nécessaire de souligner ici les effets phoniques qui traduisent à la fois l'opiniâtreté et la tendresse exprimées dans ce dernier vers ? On note évidemment l'allitération en *-t* et les échos vocaliques (*-our / -ur / -our / -é*) d'un vers régulier, où les accents toniques reviennent toutes les trois syllabes.

Ton amour *taci*turne et toujours menacé.

■ CONCLUSION

Si poignant que soit ici le « message » de Vigny, il faut rappeler qu'il ne nous toucherait pas s'il ne s'agissait pas d'un poème. Le lecteur peut maintenant relire l'ensemble de « La Maison du Berger » : il y trouvera sans aucun doute quelques morceaux trop oratoires, mais il observera aussi que la poésie est atteinte chaque fois que l'idée devient symbole, chant et tableau. À l'image d'Éva, il pourra alors se mettre à *rêver* : le mystère de l'existence humaine ne se « résout » pas, il se contemple et il se porte.

Du point de vue de l'histoire littéraire, cette poésie annonce bien sûr, comme cela fut dit, certains thèmes baudelairiens (la beauté de la souffrance) ou certaines inflexions verlainiennes (les pleurs consolants d'Éva). Mais au-delà de ces thèmes ou des réussites de la versification, l'originalité du poète se trouve sans doute dans son inimitable *voix*, ou plutôt, dans les *deux voix* qui alternent et se fondent dans son œuvre, comme l'a si bien vu Marcel Arland :

« [Vigny] délivre et accorde deux voix qui l'ont toujours partagé : cette longue voix tragique, mais sobre, ferme, volontiers dure (celle de l'affrontement, de l'accusation et du refus hautain), — et cette autre voix si opposée, celle de la grâce du cœur, avec toutes ses nuances, de la plainte à la suavité, de l'angélisme au trouble des âmes et du corps. Nul n'a fait des vers mieux frappés, ni plus longuement majestueux ; nul n'en a fait de plus ineffables, où se confondent à ce point la mélodie, le mouvement (le balancement plutôt), et je ne sais quelle longueur sélaphique et voluptueuse. Tel est son chant, si complexe, mais singulier. »

Clef n° 34. La diérèse

Nous avons rencontré plusieurs diérèses, notamment dans le poème de Victor Hugo (« *bru-i-ssait* ») et dans celui d'Alfred de Vigny (« *Di-ane* »).

La **diérèse** consiste à dissocier, dans la prononciation d'une syllabe, deux voyelles composant une diphtongue (et donc, qu'on prononce normalement en une seule fois). Ainsi, le son *-io*, dans violon ou dans violence, sera dissocié en ses deux voyelles, ce qui va dédoubler la syllabe initiale : on dira « vi-o-lon » ou « vi-o-lence » (cf. Verlaine : « *Les sanglots longs / Des vi-olons* »).

Les diérèses sont assez fréquentes et toujours volontaires de la part des poètes. Elles peuvent avoir plusieurs effets.

Il s'agit d'abord d'attirer l'attention sur un mot important, que sa prononciation inhabituelle oblige à souligner :

L'ombre était nupti-ale, auguste et solennelle. (Hugo)

Le second effet peut être un effet musical : on fait retentir la sonorité d'un mot que l'on met ainsi en valeur, comme c'est le cas dans ce vers de Vigny où se font écho les syllabes « *-ane* » et « *-aines* » :

Pleurant, comme Di-ane au bord de ses fontaines

Cet effet musical peut renforcer l'idée du vers. C'est le cas dans la double diérèse de ce vers de Baudelaire (« Le Voyage », cf. p. 266) :

Et se réfugi-ant dans l'opi-um immense. (« Le Voyage »)

L'extension donnée ainsi au déroulement du vers correspond à l'impression d'espace intérieur que l'opium est censé créer dans l'imaginaire du fumeur.

Un troisième effet de la diérèse tient au désagrément que produit parfois l'hiatus qu'elle oblige à prononcer : elle tente de traduire alors une sorte de dissonance physique ou morale (cf. le vent de la mort dans « *bru-i-ssait* », ou une déchirure qui se prolonge, comme dans cet autre exemple de Baudelaire :

Le vi-olon frémit comme un cœur qu'on afflige. (*Les Fleurs du Mal*)

À noter qu'on appelle **synérèse** le procédé inverse, plus rare, qui consiste à prononcer en une seule syllabe deux voyelles habituellement disjointes. Par exemple, dans la conversation courante, on prononce *hier* en deux syllabes (« *hi-er* »), mais ce mot n'en fait plus qu'une dans *avant-hier* (« *a-van-thier* »).

Spleen (78)

- Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
4 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;
Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
8 Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;
Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
12 Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
16 Qui se mettent à géindre opiniâtrement.
– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
20 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal* (1857/1861)

■ SITUATION DU POÈME ; QU'EST-CE QUE LE « SPLEEN » ?

Nous avons déjà dit quelques mots de ce poème pour illustrer la notion d'*intertextualité*, page 46. Rappelons que le recueil des *Fleurs du Mal* est structuré. Dans la première partie, intitulée « Spleen et Idéal », Baudelaire a ordonné ses poèmes de telle sorte que le Spleen triomphe. L'Idéal (artistique et amoureux) vient en premier, mais il semble tellement inaccessible que la Désillusion suit. Et parmi les poèmes qui « chantent » la détresse du poète, il en existe quatre qui portent également le titre de « Spleen » : les numéros 75 (« *Pluviose, irrité contre la ville entière* »), 76 (« *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* »), 77 (« *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux* ») et 78 (« *Quand le ciel bas et lourd...* »).

Ce dernier poème, le plus célèbre, est sans doute celui qui évoque le plus profondément le spleen baudelairien.

Il faut savoir que le mot « spleen », d'origine anglaise, s'est répandu au XIX^e siècle dans les textes littéraires au sens général que lui donne le Petit Robert : « *Mélancolie passagère, sans cause apparente, caractérisée par le dégoût de toute chose* ». Mais la lecture qu'on vient de faire nous indique déjà que, sous la plume de Baudelaire, le terme prend une tout autre résonance.

L'objet du commentaire sera précisément de montrer cette dimension nouvelle du Spleen. Celui-ci est en effet d'autant plus tragique que l'Espérance a été plus forte. Il apparaît comme une composante essentielle du « mal de vivre » du poète, non pas une mélancolie passagère, mais cette angoisse « atroce et despotique » qui marque l'enfer de la condition terrestre, par opposition aux aspirations célestes de l'Idéal.

■ LE MOUVEMENT DU TEXTE COMME SIGNIFICATION PREMIÈRE

Ce poème raconte une défaite acceptée. Deux phrases seulement le composent. La première s'étend sur quatre strophes, Baudelaire y peint l'ampleur de la crise qui ébranle son être ; la seconde évoque son abdication devant le mal. Le mouvement du texte, qui mime le progrès du mal, est donc clair :

- Les trois premières strophes, martelées par une vigoureuse anaphore (« *Quand [...], Et que ; Quand [...] Quand [...] Et que* »), sur un ton ascendant, décrivent l'oppression croissante du spleen.
- La quatrième strophe, où s'énonce la proposition principale après la série des subordonnées, décrit la crise brutale à laquelle aboutit cette oppression, sans qu'on sache s'il s'agit d'un sursaut volontaire contre le mal, ou d'une sorte de délire soudain, convulsif, avant l'abattement.
- La dernière strophe enregistre l'échec, la chute de l'espoir, dans une atmosphère funèbre : c'est la résignation définitive, l'abandon (complaisant ?) à la douleur et à l'angoisse.

Ce poème est aussi un tableau. Parallèlement au mouvement que nous venons de retracer, on décèle une autre ligne directrice, qui est dans l'*intérieurisation progressive* des facteurs d'oppression. Dès le début, on voit que le spleen n'est pas seulement de nature physique, conséquence du spectacle extérieur : il est aussi spirituel, cérébral. Plus on avance dans le poème, plus on s'aperçoit que le tableau de l'oppression, à partir d'éléments réalistes (le ciel / la terre / la pluie), se transforme en *paysage intérieur* (les araignées dans le cerveau, le cortège funèbre dans l'âme).

Cette remarque est essentielle : dans l'étude suivie du poème, on doit être soucieux de ne pas réduire l'état d'âme de Baudelaire à de la simple tristesse, même infinie, devant un univers déprimant. Il faudra voir, au-delà, comment l'auteur *choisit* dans le paysage les éléments « réalistes » qui vont

lui servir à *imager* sa douleur interne, à commencer par ce « ciel bas et lourd » qui *symbolise* son accablement bien plus qu'il ne le produit.

■ ÉTUDE SUIVIE

1. L'oppression croissante

• PREMIÈRE STROPHE

Tout commence par le ciel. Ce « ciel » qui avait pour vocation d'inviter le poète à s'élancer vers le monde de l'Idéal (dans le poème « élévation », troisième texte des *Fleurs du Mal*), le voici qui se rabat sur l'être humain pour l'enfermer. Idée servie par l'image du couvercle, que Baudelaire reprendra dans un sonnet ultérieur précisément intitulé « Le Couvercle » :

*Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.*

La pesanteur du ciel, ici, est notamment soulignée par le rythme et les sonorités. Les quatre mots centraux du vers sont pratiquement tous *accentués*, ce qui empêche le lecteur (à voix haute) de reprendre son souffle :

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle

L'accent tonique qui marque la septième syllabe en particulier (pèse) domine de tout son poids le vers, et à peine veut-on respirer que les gutturaux de la comparaison qui suit (com / cou / cle) encombrant la voix du lecteur. Ce léger accablement *physique* renforce ainsi le sens des mots. Mais le « corps » n'est pas seul à « étouffer » : l'âme est la véritable victime du ciel lourd, puisqu'il pèse

Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis

Deuxième vers, deuxième motif d'accablement. L'ennui lancinant, qui provient sans nul doute des déceptions et des échecs de la vie, mais aussi de toutes les questions sans réponse que l'on se pose, ne cesse de torturer le cerveau humain. L'homme est passif, il est la *proie* de ces ennuis, il ne peut que gémir sans réagir. Cette paralysie douloureuse, liée à la pesanteur du monde, est elle aussi soulignée par le rythme et les sonorités : l'enjambement du premier au second vers, le quasi effacement de la césure à l'hémistiche, obligent à prononcer ces deux vers sans pause véritable ; en outre, les *voyelles longues ou nasales* (an / en / oie / on / en / ui) contribuent à l'effet d'essoufflement souligné ci-dessus. L'art de Baudelaire consiste à nous faire entrer *physiquement* dans l'oppression morale du spleen, en liant les sens et les sons. Les deux vers qui suivent parachèvent notre accablement :

Et que de l'horizon embrassant tout le cercle

Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;

Paradoxalement, notre vue ne se tend vers l'horizon... que pour s'y trouver encerclée. Nous voici concrètement dans la « marmite » ! Dans une

marmite qui déborde d'*humeur noire* (cette expression ancienne désigne un liquide corporel et elle est la traduction littérale du mot *spleen*). On a droit de savoir ici que Baudelaire avait d'abord écrit : « il nous *fait* un jour noir » : la métaphore qu'il introduit avec le verbe « *verser* » renforce considérablement l'expression. Voici le jour assimilé à un liquide noir, c'est-à-dire transformé en son contraire, au point d'être « *plus triste* » (plus « noir » *moralement* !) que la nuit elle-même. La fermeté de l'accentuation, soulignée par l'allitération (nous/noir/nuits), rend en quelque sorte implacable la tyrannie du spleen :

Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits

↑ ↑ ↑ ↑

On remarque évidemment l'emploi du « nous ». Baudelaire ne parle pas seulement de lui-même et des moments d'hébétéude qui suivent l'abus des paradis artificiels : il décrit un état d'âme qu'il estime commun à tous les mortels ; écrivant plus loin « *nos cerveaux* », il a le sentiment d'exprimer la pesanteur et l'obscurité dans lesquelles se débattent tous ceux qui sont enfermés dans la même condition terrestre.

• DEUXIÈME STROPHE

Quand la terre est changée en un cachot humide,

→ Où l'Espérance, comme une chauve souris,

S'en va battant les murs de son aile timide

Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;

Nous atteignons un nouveau degré dans l'oppression. Le ciel est oublié : nous ne sommes plus à découvert, mais entre quatre murs, dans une atmosphère pourrie, sous une voûte basse et gluante. S'agit-il d'un paysage réel ? Le premier vers peut donner à le penser, en décrivant un rétrécissement de l'espace vital. Mais la suite immédiate, en invoquant l'Espérance, nous laisse entendre qu'il s'agit plutôt d'un paysage symbolique, d'un état intérieur. Cette Espérance, appel profond de l'âme, se trouve tout à coup sans issue, aveugle (comme on pensait que l'était la chauve-souris à l'époque où écrivit l'auteur). L'âme sur terre est comme dans un cachot : le spleen, on le voit, a quelque chose d'aqueux, de fluide, où l'on se noie. Le cachot implique aussi l'idée de punition, d'exil (qui sera reprise plus loin à propos « *des esprits errants et sans patrie* »). L'Espérance est ici personnifiée (par le E majuscule) : Baudelaire en fait une allégorie, mais c'est aussitôt pour la dégrader en une bête maladroite, quoique obstinée.

Pour traduire ce vol heurté et malhabile de la chauve-souris, l'auteur désarticule le vers 6 (la césure coupe le vers en deux parties inégales, de cinq et sept syllabes, ce qui brise l'élan de la phrase). En revanche, la régularité du rythme des vers 7-8 et l'emploi de la forme progressive (« *s'en va battant* [...] *et se cognant* ») soulignent la constance, l'effort sans trêve de l'oiseau en

quête d'issues qui n'existent pas. Mais voilà : l'aile de l'Espérance est « *timide* », craintive (— comme « l'Albatros », tout oiseau hors de son élément est gauche), elle se débat dans un environnement pourri. Horreur de l'engluement et réalisme de l'expression : battre des ailes, se cogner partout. Allitération : *plafonds pourris*. Ironie amère de la formulation : comment peut-on se cogner contre quelque chose de mou ? L'Espérance, à ce régime, ne peut vraiment que désespérer... D'autant que la troisième strophe verrouille tout espoir.

• TROISIÈME STROPHE

Quand la pluie étalant ses immenses traînées

D'une vaste prison imite les barreaux

Nouveau spectacle atmosphérique. Il semble qu'on revienne à une simple peinture réaliste de l'univers externe. Cependant, il n'est pas naturel de percevoir spontanément les « traînées » de la pluie comme des « barreaux » : le sentiment d'être en prison *préexiste*, et c'est de lui que provient la comparaison, comme si la pluie était d'abord symbole, avant d'être phénomène objectif (cf. les premiers vers des autres « Spleen » : « *Pluviose, irrité contre la ville entière* » ; « *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux* »). Le réseau de la pluie s'étend partout pour confirmer la vision claustrophobique du poète (déjà présente dans le « *couvercle* » et le « *cachot* »), ce que traduisent les termes (*étalant, immense, traînées*) et l'enjambement de la phrase sur les deux vers. Mais ce déluge extérieur n'est rien à côté de l'envahissement interne, ce tableau soudain d'un esprit *parasité* par des insectes en marche :

Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées

Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux ;

Cette fois, le spectacle est entièrement métaphorique : il n'y a pas réellement d'araignées dans le cerveau du poète. Baudelaire visualise sa souffrance cérébrale en une véritable hallucination. Mais à l'intérieur de cette évocation symbolique, le réalisme expressif reprend ses droits. Apparaissent alors tous les traits qui en font une vision cauchemardesque : le nombre des insectes, qui forme *un peuple* ; leur effrayant silence (ils travaillent imperceptiblement, sans rien dire) ; leur intentionnalité : ces bêtes savent ce qu'elles font, elles ne sont pas seulement *horribles* (ce que Baudelaire avait écrit dans une première version), elles sont *infâmes*, moralement ignobles : elles incarnent parfaitement les *idées noires* du mal et de la mélancolie qui minent l'âme du poète... La progression irrésistible de cette armée est marquée par l'enjambement et la régularité du rythme, sans parler des allitérations du dernier vers (vient/cerveaux ; filets/fond) :

Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux ;



Baudelaire précise bien : « *nos* » cerveaux. Cette première personne du pluriel signifie sans ambiguïté que cet état d'âme ne lui est pas particulier. L'enlèvement intellectuel et moral nous menace tous, et le spleen baudelairien se veut l'expression d'un Mal collectif. Ébranlé au plus profond de son être, il plonge en plein délire.

2. L'ébranlement

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

Il est difficile de donner une explication rationnelle à un délire qui ne l'est pas. On a compris, bien sûr, que l'angoisse est à son comble ; mais la réaction de poète se traduit par une *nouvelle hallucination*, aussi malade que la précédente, tant le cerveau atteint semble incapable de maîtriser (en le rationalisant) le délire qui s'empare de lui.

Expliquer, ce ne peut être ici qu'*explicitement* la comparaison de Baudelaire. De même que les cloches ébranlent l'air, de même les ennuis et le spleen font exploser l'âme. La logique de l'*hyperbole* veut que l'esprit en crise soit *devenu* le tableau d'un ciel déchiré où des cloches furieuses, s'entrechoquant dans le ciel, hurlent affreusement.

Comme le suggère un autre poème (« La Cloche fêlée »), la cloche symbolise la voix de l'âme. Les espérances du poète, brisées comme on l'a vu, tentent désespérément de s'élancer vers le ciel, d'en percer le couvercle : ce dernier appel au monde de l'Idéal, rendu affreux par la souffrance, ne sera pas entendu malgré sa violence. Il est notable que l'hallucination des cloches, contrairement à celle des araignées, présente un aspect plus sonore que visuel. Le cri de la victime « répond » au travail muet des agresseurs. Cela nous est signifié par le sens des mots, bien sûr, mais aussi par les accents toniques et les allitérations :

Des cloches tout à coup sautent avec furie
↑ ↑ ↑ ↑
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

Brutalité du premier vers, dont chaque segment éclate comme séparé des autres (Des cloches // tout à coup // sautent // avec furie) : double accent de longueur et d'intensité sur « sautent » en position centrale (septième syllabe). Élan du second vers (lancent/ciel), avec l'hiatus *eux-hur* qui oblige à détacher et à prolonger cet « affreux hurlement » en fin de vers. Le son rejoint le sens, le poète pratique systématiquement l'hypotypose (cf. Clef n° 13).

Ce long cri déchirant fait place, aux vers 15-16, à une comparaison peu évidente, le hurlement des cloches étant alors assimilé (« *ainsi que* ») à la plainte sourde et obstinée des « esprits errants ». Geindre et hurler, ce n'est tout de même pas la même chose ! En réalité, malgré ce glissement peu cohérent, c'est à un *autre tableau* de la même déchirure que nous assistons. Baudelaire peint sous un autre angle l'impuissance douloureuse de l'âme meurtrie, les geignements sourds manifestant l'autre face d'un même désespoir, d'un ultime appel, avant la résignation prochaine. Le caractère lancinant de ce gémissement sans répit est marqué par l'enjambement (une fois encore !), par l'allitération (les dentales) et surtout par la diérèse sur l'adverbe « opini-â-trement », qui occupe un hémistiché à lui tout seul, et donne l'impression que le vers n'en finit pas de finir (ne pas oublier la liaison « mettent-t-à ») :

Qui se mettent à geindre opini-â-trement

Quels sont les « *esprits errants et sans patrie* » ? Traditionnellement, ce sont ces fantômes, ces « revenants », morts sans sépulture ou en état de péché, et condamnés à errer indéfiniment : ils ne sont plus de ce monde, et n'ont pas droit non plus à l'autre monde... Cet exil devient le symbole parfait de ce qu'éprouve le poète : il se trouve hors de son élément sur cette terre dont il ne fait pas partie, sans pouvoir rejoindre le ciel vers lequel son aspiration est devenue « hurlement ». Se sentir à la fois mort-vivant ici-bas et interdit d'au-delà, voilà en quoi consiste le spleen. Il n'y a plus qu'à se laisser abattre.

3. La défaite

L'univers extérieur est totalement oublié. Baudelaire nous décrit le spectacle de son âme, comme si celle-ci n'avait été que le terrain passif d'un combat qui le dépasse, entre ces grandes entités qui dominent le monde des hommes : l'Espoir, l'Angoisse, deux allégories, deux abstractions pour lui fort concrètes, qu'il personnalise pour les faire « vivre » sous nos yeux :

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Les tableaux intérieurs de Baudelaire obéissent à une sorte de logique de l'image. Après le cri suprême, après l'agonie de l'esprit, nous assistons à un cortège funèbre. Pour évoquer son deuil interne, le poète mobilise ainsi des images d'enterrement. On y remarque d'abord le silence, qui contraste avec les bruits précédents : ce convoi est sans cérémonie, nous sommes dans le dénuement. On note surtout l'impression de lenteur infinie qui, outre le sens des mots et les effets de l'allitération (longs/défilent/lentement), est

produite par l'extension de la phrase sur deux vers, avec une accentuation régulière :

– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,

Défilent lentement dans mon âme ;

Insistons bien sur le fait que ce spectacle est irréel : on a vu trop de candidats réduire ce poème au récit d'un jour mortel (vers 1-2) et s'achevant par le tableau objectif d'un enterrement en bonne et due forme... Tout ici reste intérieur, spirituel. Sur ce fond de désolation funèbre, Baudelaire décrit, toujours en lui-même, la chute de l'Espoir et l'irrésistible ascension de l'Angoisse :

[...] ; l'Espoir,

Vaincu, pleure, [...]

L'essentiel n'est plus ici l'idée (on l'a comprise) mais la valeur expressive de cette « chute ». Marqué par l'accent, en fin de vers, le mot « *Espoir* » se dit lentement, avec une intonation légèrement ascendante qui exprime une attente ; mais c'est l'adjectif « *Vaincu* », jeté en début de vers suivant, isolé par les virgules, qui vient briser l'élan de la voix ; le verbe « *pleure* », accentué lui aussi, achève cette chute où s'échoue toute chose (pourquoi le commentateur n'aurait-il pas droit aux allitérations, lui aussi ?). Nous avons ainsi une parfaite cadence *décroissante*, en trois temps plus ou moins longs (l'Espoir/vaincu/pleure), et c'est sans peine qu'on appréciera la supériorité de cette version sur la première formulation de Baudelaire (dans l'édition de 1857) :

[...] ; et l'Espoir

Pleurant comme un vaincu, [...]

Symétriquement, on assiste à la montée de l'Angoisse, opérée par une cadence croissante et le glissement de l'allitération (et l'Angoisse/atroce/, despotique). L'intonation, qui redevient ascendante, va permettre de faire triompher le dernier vers. Là encore, on peut citer en entier la première version de ce quatrain, dans l'édition 1857, pour voir combien la poésie... ça se travaille !

– Et d'anciens corbillards, sans tambours ni musique,

Passent en foule au fond de mon âme ; et l'Espoir,

Fuyant sous d'autres cieux, l'Angoisse despotique

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Arrêtons-nous sur le dernier vers (qu'il eût été dommage de modifier !). Il reprend le thème du cerveau torturé ; mais il s'agit d'un retour au mal propre à Baudelaire (« *mon crâne* » s'oppose à « *nos cerveaux* »), lequel accepte la défaite, et s'incline devant le drapeau noir (ce que souligne

l'allitération *crâne/incliné/noir*). En même temps, le despotisme de l'Angoisse est comme célébré : son emblème, le drapeau noir, est celui du royaume du Mal et des ténèbres, celui qu'adoptent les pirates qui ravagent les mers. L'Angoisse *aliène* littéralement la force vive, l'énergie spirituelle du poète. Sa puissance éclate dans l'ultime verbe du poème, accentué et dominant le vers grâce à sa position centrale (septième syllabe) :

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

↑ ↑ ↑ ↑

Mais si la charge des accents toniques et des allitérations renforce encore, dans cette fin, l'effet réaliste de la métaphore, c'est aussi que le poète n'est pas seulement un vaincu : il est aussi celui qui sait peindre, avec le plus grand art, la puissance du vainqueur. Là est sa revanche.

■ CONCLUSION

L'Idéal a sombré dans le Spleen. C'est dire l'intensité *pathologique* de ce dernier. On peut voir dans l'hébétement final, dans la soumission du cerveau au mal qui l'opprime, une annonce du drame final de Baudelaire, frappé d'hémiplégie et mourant aphasique. Mais ce serait dénaturer le poème que de le réduire à sa dimension biographique. Tout l'effort de l'auteur est au contraire de faire de sa vie ratée une peinture réussie, en dépassant son cas personnel et en exprimant des aspirations ou des maux éprouvés par chacun. Celui qui décrit l'éternel « mal du siècle », mal que tout être humain semble destiné à vivre, espère peut-être soulager ses lecteurs en leur donnant le sentiment de n'être pas seuls dans cet accablement...

Sur le plan de la méthode, l'étude suivie à laquelle nous avons procédé est sans doute le moyen le plus sûr de saisir le texte dans son déroulement et sa poésie. Mais bien entendu, on peut présenter l'explication sous la forme devenue plus courante du commentaire composé. Dans ce cas, les divers éléments de cette explication pourraient être regroupés en trois points :

- l'histoire d'une crise (analyse du mouvement du texte et de sa signification, ce que nous avons fait au préalable) ;
- réalisme et fantastique de l'évocation (étude des différents tableaux, qu'ils soient donnés comme réels ou purement métaphoriques, avec quelques commentaires sur les connotations inhérentes à certaines images — la chauve-souris, les araignées, les esprits errants — mais aussi l'étude des effets produits par la versification) ;
- la nature profonde du « spleen » (depuis l'oppression matérielle et physique jusqu'à l'analyse du paysage intérieur, avec son angoisse métaphysique, expression la plus profonde du mal du siècle, et qui annonce aussi bien la « nausée » sartrienne que le « sentiment de l'absurde » de Camus (cf. la fin du chapitre sur l'intertextualité, p. 44).

Clef n° 35. L'accentuation en poésie

Dans nos explications précédentes (Hugo, Vigny, Baudelaire), nous avons vu comment la place des accents (toniques) était essentielle au rythme et au sens de certains vers particulièrement réussis. Il est temps d'en approfondir le fonctionnement.

Il faut savoir en effet que la langue française est une langue accentuée, même si ceux qui l'emploient couramment ne s'en rendent plus compte.

Le mot

La règle est que chaque mot porte un accent *tonique* sur sa dernière syllabe (sauf s'il s'agit d'un « e » muet, évidemment !). Cet accent consiste à donner à la dernière syllabe prononcée une intensité et une durée sonore supérieures à celles qui précèdent. On dira ainsi :

parfum, éphémère, héros, héroïne, liberté, merveilleuse, Vendée, océan

Bien entendu, l'accent tonique est plus ou moins intense selon l'insistance ou la volonté d'expressivité du locuteur. Des erreurs dans le placement de l'accent peuvent produire des confusions. C'est ainsi que le nom de la course, le *Vendée Globe*, prononcé par erreur à la radio Vendée Globe, et non Vendée Globe

a pu faire croire à certains auditeurs qu'il s'agissait du « Vent des globes »...

La phrase

Lorsque les mots sont regroupés en unités syntaxiques (groupe nominal, groupe verbal, courte proposition), le dernier accent tonique prend une importance déterminante. On parle alors d'accent de groupe :

Un espoir fou un admirable exploit ainsi qu'un encensoir

Ne te verrai-je plus où tu fus maître enfin

Cet accent de groupe ne supprime pas les accents des mots pris isolément : il sert à moduler la mélodie de la phrase, en mettant en relief les segments dont elle se constitue. Selon son débit propre, le lecteur peut ralentir sa diction en accentuant davantage les mots (voire ajouter des accents mineurs : « un *admirable* exploit ! »), ou accélérer le mouvement de la phrase en ne marquant que les accents de groupe. Voici un énoncé dont les deux segments sont nettement marqués par les accents de groupe :

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles

À cette prononciation, le lecteur peut préférer une diction qui souligne tous les accents toniques, faisant ainsi davantage ressortir le mouvement de l'eau :

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles

Il s'agit en effet d'un vers de Rimbaud (« Ophélie »). Cette seconde accentuation lui donne, semble-t-il, un rythme beaucoup plus conforme aux intentions de l'auteur (qui use ici d'*hypotypose*). C'est que la diction poétique est un langage dans le langage.

Le vers

En ce qui concerne la versification, et plus particulièrement l'alexandrin chez Baudelaire, la répartition des accents toniques est essentielle : plus ou moins régulière, c'est elle qui détermine le rythme. Entre deux accents toniques, en effet, il existe un certain nombre de syllabes qui forment une sorte de mesure de base, et l'agencement de ces mesures, comme dans une partition musicale, est à la base de la mélodie des vers — qui elle-même « orchestre » leur signification.

Il est donc nécessaire d'apprendre à repérer ces accents. Prenons le cas d'un alexandrin régulier :

- Un premier accent, facile à trouver, est forcément placé sur la rime, dernière syllabe du vers (le -e muet des rimes féminines ne comptant évidemment pas).
- La *césure* à l'hémistiche, c'est-à-dire la *coupe* qui délimite (normalement) la première moitié du vers, nous indique qu'il y a un accent sur la sixième syllabe de l'alexandrin. Ainsi, dans ce vers régulier de « La Cloche fêlée », nous n'avons aucune difficulté à reconnaître les accents placés sur la sixième et la douzième syllabe :

Bienheureuse la cloche // au gosier vigoureux

Il reste alors à trouver les deux autres accents du vers, qui se trouvent dans les deux autres mots constitutifs de ce vers, « bienheureuse » et « gosier ». Cela donne un alexandrin parfaitement régulier, accentué toutes les trois syllabes, et composé de quatre mesures (3-3-3-3) :

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux

Cette régularité du rythme se retrouve chaque fois que le poète évoque un tableau harmonieux, comme dans ces vers du « Reniement de saint Pierre » :

Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux

Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse ?

• À partir de ce schéma régulier (quatre accents ; quatre mesures de trois syllabes), il peut se produire de légères variations dans le compte des groupes syllabiques : on trouvera couramment les répartitions 3-3-2-4, 2-4-4-2 ou 4-2-3-3, etc. Puis on rencontrera des modifications plus sensibles, toujours destinées à quelques effets expressifs : accentuation d'un vers sur la première syllabe (le second groupe syllabique comptant alors 5 syllabes), accumulation d'accents dans un vers haché, déplacement de la césure (coupant le vers en hémistiches inégaux). Voici des exemples pris dans *Les Fleurs du Mal*, puisque nous y plongeons dans ces pages :

→ Mise en valeur d'un mot accentué en début de vers, ou au début du second hémistiche :

Valse mélancolique et langoureux vertige ! (« Harmonie du soir »)

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir (« Spleen » n° 78)

→ Symétrie très intentionnelle des groupes syllabiques (2-4-2-4) :

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! (« À une Passante »)

↑ ↑ ↑ ↑

→ Accumulation de mots et d'accents, avec rythme croissant :

Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé (« Chant d'automne »)

↑ ↑ ↑ ↑ ↑

→ Déplacement de la césure (placée après la quatrième syllabe) :

Et les moins sots, // hardis amants de la démente (« Le Voyage »)

 ↑ ↑ ↑

→ Réduction du vers à trois mesures, avec seulement trois accents :

Chacun plantant, comme un outil, son bec impur (« Voyage à Cythère »)

 ↑ ↑ ↑

Ce dernier vers est précisément un trimètre, mis à l'honneur par les poètes romantiques, qui comporte deux césures, avec accents toniques à la quatrième et à la huitième syllabes.

Nous rencontrerons d'autres exemples. Il ne faudra pas naturellement oublier, dans le compte des syllabes à l'intérieur du vers, **la règle du -e muet** : lorsqu'un mot se termine par un -e muet, celui-ci se prononce lorsqu'il est suivi d'un mot commençant par une consonne, et s'efface lorsqu'il est suivi d'un mot commençant par une voyelle. Voici par exemple le découpage en 12 syllabes d'un vers précédemment cité (nous mettons entre parenthèses le « e » qui s'efface) :

Sur / mon / crân(e) / in / cli / né // plan / te / son / dra / peau / noir

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Notons aussi que l'accentuation n'est pas seule à déterminer le rythme de l'alexandrin ou d'autres types de vers. La **punctuation** (tirets, virgules, points de suspension ou d'exclamation), ou encore les **rejets et enjambements**, jouent un rôle décisif (cf. **Clef n° 33**).

Enfin, il faut souligner que le lecteur garde une certaine liberté dans la diction des vers. Il peut détacher certains mots ou rétablir des accents secondaires, en fonction de son expressivité propre, et sans trahir la pensée de l'auteur. Ainsi, le vers qui clôt « À une passante » (cité plus haut) peut être dit en faisant porter l'intonation sur le « Ô » vocatif, ainsi qu'en soulignant « j'eusse » pour faire sentir toute l'irréalité de ce conditionnel, ce qui oblige à prononcer l'ensemble du vers avec une certaine lenteur, comme suit :

Ô - toi - que j'eusse aimée, ô - toi - qui le savais !

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

On évitera de verser dans l'emphase, évidemment...

À une Passante

- La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
4 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
8 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
11 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
14 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal* (1857/1861)

■ LE THÈME

Un homme croise une femme. Leurs regards se rencontrent furtivement. Il a l'intuition soudaine de tout ce qui pourrait se passer entre eux. Elle poursuit son chemin, emportée par sa course. Ils ne se rencontreront jamais plus.

L'épisode est banal, il a lieu des millions de fois chaque jour. L'émotion est commune : chacun éprouve un jour ou l'autre la nostalgie d'une rencontre possible qui, une fois manquée, ne se reproduira plus. Le thème est déjà traité à l'époque de Baudelaire : le lecteur peut se reporter dès maintenant aux remarques que nous avons faites sur le contexte de ce poème précis, pour illustrer la notion d'intertextualité (pages 44/45).

L'originalité de Baudelaire sera donc dans le *traitement* de ce thème.

Or, la place donnée à ce poème dans *Les Fleurs du Mal* est déjà une indication : il ne figure pas dans l'édition de 1857, mais dans celle de 1861. Baudelaire l'a introduit dans la seconde partie du recueil, intitulée « Tableaux parisiens », ce qui est déjà une piste à suivre (ce sonnet comme « croquis parisien »). Mais surtout, la première partie des *Fleurs du Mal*, « Spleen et Idéal » aboutit au désespoir, comme on l'a vu dans l'explication précédente, si bien que, dans l'architecture générale du recueil, les « Tableaux parisiens » sont disposés comme une halte, un moment de répit

où le poète va tenter d'échapper à la désespérance en s'ouvrant à la ville, en s'intéressant au sort des autres (« Les Petites Vieilles », « Les Aveugles », etc.). La ville, les autres, les rencontres vont-elles permettre au poète d'oublier ses fantasmes ou ses fantômes ? La « Passante », par exemple, va-t-elle se révéler une simple parisienne qui passe, pareille à tant d'autres, ou va-t-elle rappeler au poète une figure idéale, l'incarnation de la beauté, un rêve inaccessible ? On devine bien sûr la réponse, à en juger par la profondeur de son trouble, et ceci nous suggère le double niveau — à la fois réaliste et symbolique — auquel nous devons nous placer pour analyser ce poème.

■ LE MOUVEMENT DU TEXTE : UN PETIT ROMAN

Il n'est pas inutile, pour saisir la progression d'un texte, de regarder d'emblée à quoi il aboutit. Ici, c'est le dernier vers — préparé par l'ensemble du sonnet, qui nous surprend en raison de la certitude finale : « *ô toi qui le savais !* » Quelque chose a donc eu lieu dans ce qui n'a pas eu lieu. Cette histoire s'achève dans l'inachevé, et justifie qu'on la lise d'abord comme un récit orienté dès le départ vers cet étrange dénouement.

On peut distinguer cinq étapes dans le déroulement de cet épisode :

- vers 1 : le décor, la rue.
- vers 2-5 : l'apparition de la passante.
- vers 6-8 : les réactions immédiates du poète.
- vers 9 : le coup d'œil et la « fuite » de la passante.
- vers 9-14 : les réactions secondes du poète.

Il s'agit bien d'un *récit*, dont le narrateur est en même temps l'acteur. On assiste à l'approche progressive de la femme (sa silhouette, son air, sa main, sa robe, sa jambe, ses yeux), qui culmine au vers 9, tandis que son éloignement se devine, progressif lui aussi, puis irrémédiable dans les derniers vers. Faisant écho à l'événement, le poète, qui se met en scène, réagit lui aussi en deux temps.

Cette composition suit les lois du récit : on peut l'analyser comme un petit roman, en utilisant les notions du « schéma actanciel » (cf. *Clef* n° 11) :

– Situation de départ : un homme dans la ville. Le récit est opéré en focalisation interne, la réalité étant montrée à travers le « héros » qui est aussi le narrateur.

– Un premier événement vient rompre l'équilibre initial : le passage d'une femme, rapporté au passé simple, temps de l'action. Que va-t-il donc arriver ?

– Il se produit comme une suspension de l'intrigue, le temps de faire le portrait de l'héroïne, et d'exprimer l'émotion du héros ; cependant, aux vers 7-8, une action virtuelle semble évoquée, une suite possible qui maintiennent le lecteur en attente.

- Vient alors le deuxième acte de l'épisode, bref mais essentiel, « l'éclair » d'un regard que la passante jette avant de disparaître.
- L'évocation lyrique qui suit, malgré son caractère de long épilogue, demeure partie intégrante de l'action, puisqu'elle l'achève en anéantissant l'espoir d'une nouvelle rencontre. Et la chute finale (« ô toi qui le savais ») redonne soudain à l'histoire, rétrospectivement, une dimension inattendue.

Certes, ce poème est bien autre chose que ce court « roman » : mais on ne négligera pas l'efficacité avec laquelle Baudelaire mène le récit.

■ ÉTUDE SUIVIE

1. Le décor

Un seul vers suffit à planter le décor. Le vacarme de la ville est traduit par des mots choisis, à signification forte : *assourdissante*, *hurlait*. Ce dernier verbe *animalise* la rue, c'est-à-dire (par métonymie), la foule vociférante. Des sonorités étudiées (ru/our/our/ur), disposées symétriquement, ajoutent leur « bruit » au sens des mots :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Ce décor hostile cerne de toutes parts le narrateur, ce qui se traduit dans l'expression par la place du mot *moi*, encadré dans le vers par les termes et les sonorités qui désignent la rue. Le renvoi du verbe « *hurlait* » en fin de phrase lui donne toute son intensité, comme si le hurlement se prolongeait. Le « moi » est bâillonné.

2. L'apparition

Le vacarme de la rue fait ressortir, par contraste, l'apparition de la passante. La vision s'oppose au bruit. L'hostilité de la rue et de la ville, auxquelles le narrateur est étranger, prépare sans doute celui-ci à trouver en cette femme une issue, la figure d'un autre monde peut-être, l'espoir d'une autre vie, l'Idéal contre le Réel... On peut en effet se demander s'il la *voit*, ou s'il *projette* sur elle une image idéale, tant les caractères apparents de cette passante renvoient le lecteur des *Fleurs du Mal* aux traits significatifs de la beauté dans l'univers baudelairien.

Au départ, l'évocation est cependant réaliste. La mince apparence de la personne qui s'avance, le mouvement et l'harmonie de sa démarche, le deuil qui la marque et le faste de sa toilette sont autant de traits *objectifs*. Mieux, Baudelaire adopte une écriture quasi cinématographique pour décrire l'approche de la passante :

*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, [...]*

Elle n'est d'abord qu'une silhouette, puis une veuve, puis l'incarnation même de la douleur : l'accentuation du vers (cf. les gras), les coupes

donnant à la phrase une cadence progressive (cf. les virgules), traduisent par le rythme l'approche visuelle de cette beauté, « *une femme* » qui passe... Le passé simple exprime ici l'action centrale du récit ; il traduit aussi, par sa valeur ponctuelle, la *brièveté* de ce passage.

La démarche de la passante n'est pas seulement vive, elle est harmonieuse :

« [...], d'une main fastueuse

Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; »

Visiblement, cette femme est soucieuse de son allure, elle *sait passer*, sa main gouvernant adroitement le mouvement de sa robe. Le rythme de ses pas est marqué par les accents toniques, qui tombent régulièrement toutes les trois syllabes ; la virgule, qui oppose et appose les deux verbes au participe présent (*soulevant/balançant*), produit un effet de va-et-vient et renforce l'impression d'amplitude produite par l'enjambement du vers 3 sur le vers 4.

Le premier quatrain s'achève sur un point-virgule. C'est l'indice d'une légère pause, mais le portrait de la passante n'est pas achevé. Baudelaire va poursuivre, en un dernier trait, l'évocation physique *et morale* de cette beauté, en soulignant sa rapidité, sa plasticité, sa majesté :

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Ici s'allient deux caractères apparemment contradictoires : l'agilité et la noblesse (la beauté idéale doit être complète) ; et l'on note qu'en avançant la césure de ce vers (à la quatrième syllabe), l'auteur met en relief le bloc de mots « *avec sa jambe de statue* ». Le début du vers est court (vivacité) ; la suite est lente (immobilisation) : huit syllabes. Une sorte d'arrêt-sur-image : le regard se focalise sur la jambe, la femme devient statue. Elle joint l'intensité du mouvement à la densité du marbre.

En même temps, la métaphore de la statue confère à la passante l'*aura* d'un être venu de l'au-delà. Elle confirme la vision du deuxième vers : « *douleur majestueuse* ». Cette femme n'est décidément pas une passante quelconque : elle est, sans le savoir, le reflet ou l'incarnation de la Douleur, la douleur dont Baudelaire dira qu'elle est une qualité essentielle de la Beauté, et que seul le deuil donne suprêmement. Le poète est en effet hanté par cette figure idéale, comme le confirme son poème en prose intitulé « Les Veuves », dont cet extrait est presque déjà une « explication de texte » de la « Passante » :

Mais ce jour-là, à travers ce peuple vêtu de blouses et d'indiennes, j'aperçus un être dont la noblesse faisait un éclatant contraste avec toute la trivialité environnante. C'était une femme grande, majestueuse, et si noble dans tout son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé. Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne. Son

visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtue.

On comprend dès lors l'émotion, le bouleversement de celui qui croit voir soudain, à l'extérieur de lui, jaillir ce modèle de beauté — incarnation de la douleur — qui, secrètement, hante ses rêves, sinon ses souvenirs...

3. Les réactions immédiates

Le « moi » du poète entre en scène. Il est à la fois central et passif. Central, puisqu'il s'exhibe en début de vers (« *Moi*, ») ; captif, subjugué par ce tout qu'il va découvrir dans l'œil de la passante, et qui nous révèle la toute-puissance de sa beauté.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

Dans son œil, [...]

L'égarement du moi se traduit d'abord par la force brute des mots, « *je buvais* » : on ne sait pas encore quoi, ni où. Le rejet des compléments dans les vers qui suivent donne au verbe une valeur absolue, intransitive : le « buveur » est ivre, happé par ce qu'il absorbe, dépossédé de lui-même (attention ici au contresens fréquent qui consiste à croire le poète attablé à la terrasse d'un café, un verre à la bouche : ce qu'il « boit », c'est ce qu'il *voit* dans « l'œil » de l'héroïne !).

« *Comme un extravagant* ». La comparaison est à prendre dans son sens le plus littéral : l'extravagant est étymologiquement celui qui s'écarte du chemin habituel, qui ne sait où il va, emporté par son délire. Le rythme haché du vers, sa cadence croissante, soulignent l'état de suffocation de l'homme qui n'en peut plus (et peut-être là Baudelaire ironise-t-il sur lui-même).

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,

La crispation fait place, aussitôt, à la contemplation. L'œil devient ciel : l'apposition amène l'image, comme en une sorte de fondu-enchaîné. La métaphore de l'œil-ciel est d'ailleurs fréquente chez Baudelaire, qui écrit dans l'« Hymne à la Beauté » :

« Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore »

Mais ici, la métaphore n'est pas simplement une belle image ; ce que le poète lit dans l'œil de la passante, dans ce ciel bleuâtre et plombé (sens premier du mot « *livide* »), c'est l'annonce de ce que serait leur rencontre : l'histoire d'une passion précisément orageuse. Car la beauté est ambivalente : comme cette passante qui l'incarne, elle transporte, mais elle foudroie. L'emploi du présent intemporel, dans ce récit au passé, indique bien qu'il s'agit d'effets toujours actuels de la beauté, du programme éternel et fatal de l'amour. La femme promet toujours

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

La symétrie de ce vers traduit parfaitement cette ambivalence. D'elle émane la douceur ; en lui domine l'attente du plaisir ; l'une engendre l'autre, et c'est la mort. Les dix premières syllabes du vers expriment l'envoûtement, l'ivresse de l'amour (cf. le glissement des allitérations en -c / -sc et les assonances en -i : *La douceur qui fascine et le plaisir...*), et puis, brutalement, deux syllabes courtes mettent un terme à l'enchantement : « *qui tue* ». La beauté tue, cette mort peut même avoir été désirée, comme l'écrit par ailleurs Baudelaire : « *Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard* » (« Le Désir de peindre », poème en prose). Or, si l'on observe bien les rimes qui ont précédé, et si l'on se souvient que la rime est toujours un jeu sur le sens et sur le son, on constatera que cette mort était présente dans les termes qui qualifient cette femme : « *fas-tueuse* », « *majes-tueuse* », « *sta-tue* »...

4. Le coup d'œil

Un éclair... puis la nuit ! Ce début de vers évoque naturellement la rapide apparition/disparition de la passante, dont l'œil en gros plan n'a pu être saisi qu'un instant. Mais le sens est plus précis. Comme le confirmera le vers 10, cet « *éclair* » désigne (métaphoriquement) le regard furtif que l'héroïne jette sur celui qui la contemple avec fixité, et qui se sent *renaître*... On assiste ici au second acte du « roman » : la passante n'est pas simplement regardée, *elle répond au regard par un regard*. Cet échange est suggéré avec une remarquable économie de moyens. C'est au lecteur de deviner le sens de la métaphore et du contraste *éclair/nuit*. L'intonation est ici capitale : elle est ascendante pour « *un éclair...* », descendante pour « *puis la nuit !* » Les points de *suspension* suggèrent le temps (le suspens) de l'échange, le point d'*exclamation* exprime la douleur de sa fin. C'est terminé, la passante est passée. On retrouve des termes proches dans le poème cité plus haut : « *Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite [...]. Son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.* » (« Le désir de peindre »).

5. Les réactions secondes

PREMIER TERCET. Le tiret que place Baudelaire au milieu du vers 9 est à commenter. Ce n'est pas seulement l'indication d'une pause, c'est l'indice d'un décalage dans le temps. Le récit au passé est achevé. Nous nous trouvons plus tard, l'instant d'après ? le soir même ? Ou plus tard encore, à l'heure où le poète se remémore l'aventure, s'adresse à son souvenir, écrit *au présent*, et dédie ce poème à cette passante qu'il *tutoie* maintenant, de façon quasi hallucinatoire. Alors commence la grande interrogation lyrique que son destin lance à la destinée de cette femme :

[...] – **Fugitive beauté**

Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Cette phrase, riche de signification et de valeur expressive, est d'abord un appel. Elle s'élance sur deux vers et demi, comme pour porter son cri le plus loin possible, comme pour rattraper la passante. Elle est une question, mais une question qui en réalité n'attend pas de réponse : ce serait brusquer les choses, et c'est justement le propre de l'interrogation négative que de ne pas forcer l'autre à répondre (cf. le « *Ne veux-tu pas ?* » du poème de Vigny). Le tutoiement mérite d'être souligné : alors que Baudelaire parlait de la passante à la troisième personne au moment où il évoquait leur échange visuel, voici qu'il se plaît à dire « *tu* » à l'heure où elle se trouve hors de sa portée. La présence du pronom de la deuxième personne tend à compenser l'absence de la personne réelle. Nous sommes au cœur de la littérature : *les mots ne servent pas seulement à retracer ce qui a eu lieu, ils servent tout autant à faire exister ce qui n'est pas* (ce qui n'est pas encore, ou ce qui n'est plus), et en l'occurrence, l'intimité du poète et de cette femme.

Ces vers confirment par ailleurs l'ambivalence de la beauté. La passante est qualifiée de « *fugitive beauté* » : c'est bien la beauté que le « héros » a recherchée en elle, et cette beauté, si idéale qu'elle ne peut pas être de ce monde, est fatalement fugitive (ce qui d'ailleurs la rend si attirante !). Or, cette beauté porte en elle la vie et la mort. Bien que le « plaisir tue », elle *fait renaître* d'un seul regard (c'est là sa puissance magique) ; mais on ne peut vraiment l'étreindre que « *dans l'éternité* », c'est-à-dire, dans l'au-delà qui suit la mort. À la longue interrogation douloureuse que le poète jette à cette femme se mêle une certaine espérance : bien sûr, il l'a définitivement manquée pour cette vie, mais demeure l'espoir de contempler cette éternelle Beauté dans la future éternité !

Qui donc est-elle ? Il y a une piste ! On sait en effet que dans la première publication de ce sonnet, le vers 10 présentait la variante suivante :

Dont le regard m'a fait souvenir et renaître

Cette indication est peut-être essentielle. C'est presque un lapsus. Elle fait de la passante la réincarnation d'une femme déjà connue, déjà rencontrée, déjà aimée. C'est un modèle ancien, remontant à l'enfance : celle qui fait naître et dont on se souvient... La mère adorée, la mère qui fut précisément une jeune veuve, et qui porta une année durant le deuil de son premier mari. Éternel œdipe d'un écrivain excessivement attaché à la figure maternelle ?

Cette jeune femme est, quoi qu'il en soit, désormais inaccessible en ce monde, et peut-être aussi dans l'autre.

SECOND TERCET.

Ailleurs, bien loin d'ici ! Trop tard ! *jamais* peut-être !

Étonnant vers 12 ! Pour déplorer l'irréremédiable, il n'est pratiquement constitué que de mots-outils, des adverbes. Cependant, leur disposition fait ressortir le caractère cruel de l'espoir qui s'effiloche. Le premier hémistichie décrit l'éloignement dans l'espace ; le second, l'éloignement dans le temps ; dans chacun, la cadence croissante accentue l'effet de fuite, dans l'espace (*ailleurs / bien loin d'ici !*) comme dans le temps (*trop tard / jamais peut-être !*). Enfin, le vers progresse vers l'impossible (*jamais* est souligné par le choix de l'italique), dont les raisons suivent immédiatement :

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais

Parallélisme des destins, parallélisme de la syntaxe. Et l'on sait que les parallèles ne se rencontrent jamais. Cette symétrie est étudiée : disposition en chiasme des pronoms (*je / tu // tu / je*) ; similitude des verbes (*j'ignore / tu ne sais ; tu fuis / je vais*).

Des nuances sont cependant à signaler. Elle *fuit* : elle sait où elle va ; elle ne le fuit pas nécessairement (à moins qu'elle craigne le piège d'une passion orageuse ?) : c'est plutôt lui qui, dans sa douleur, interprète ce rapide éloignement de la femme aimée comme une fuite. Quant à lui, poète, extravagant, il va (« *je vais* ») sans doute au hasard, sans but dans la vie. Autre nuance, « *j'ignore* » (ignorer, c'est souffrir d'un manque de savoir) a pour symétrique « *tu ne sais* » : elle ne sait pas, *et ne sait même pas qu'elle ne sait pas*, cela ne lui importe pas ! Ces nuances renforcent la solitude douloureuse dans laquelle, contrairement à la passante, le poète se retrouve (et se montre). Les destins se croisent, mais ils ne s'équivalent pas : le sien est plus lourd — lourd de tout cet amour inemployé qui lui reste sur le cœur :

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Ce dernier vers, si bien préparé, fait triompher la douleur, douleur du bonheur manqué, de la communion à jamais perdue ; et cependant, il conserve quelque chose de secrètement consolateur, cette certitude proclamée, qu'on n'attendait pas, qui veut que quelque chose se soit tout de même passé entre elle et lui.

Notons d'abord que, par la puissance du vocatif, la présence de la personne aimée emplit toute cette fin : le pronom personnel, d'abord employé comme complément (« *te* », vers 11), puis répété comme sujet (« *tu* », vers 13), est maintenant doublement invoqué, de telle sorte que, comme on l'a vu, l'intensité d'existence de la passante *dans le poème* est proportionnelle à son éloignement *dans la réalité*.

L'emploi du conditionnel passé à la deuxième forme (« Ô toi que j'eusse aimée »), confère par ailleurs à l'expression de l'amour toute la force de l'irréel, et du même coup, lui garde un caractère de merveilleux que ne viendront jamais entacher les aléas de la concrétisation : ce qui est trop beau pour être vrai a intérêt à rester irréel pour demeurer idéal. Ainsi, la profonde nostalgie qu'exprime Baudelaire trouve un certain apaisement dans la contemplation même de ce qu'elle manque.

Mais surtout, c'est le dernier hémistiché qui donne sa saveur ambiguë à la chute du poème, et gratifie le héros d'un accomplissement inattendu :

Ô toi qui le savais !

En recevant le coup d'œil qu'elle lui a adressé, le poète a eu la certitude qu'elle aussi a mesuré l'ampleur de son sentiment, et perçu tout ce que donnerait leur union. Emportée dans sa course, effrayée peut-être de ce qu'elle a entrevu, désireuse de ne pas abîmer — en tentant de la vivre — une sublime passion potentielle, elle a poursuivi son chemin. D'où le dépit de notre héros (Tu le savais, et tu l'as refusé !). D'où aussi la consolation du poète : nous avons été sur la même longueur d'onde, et cela ne pourra jamais ne pas avoir été. Éprouver ensemble ce *qu'aurait pu être* leur communion, ce fut déjà une communion. Et cette communion s'inscrit... *dans le vers lui-même*, dans son élan, dans la réciprocité de sa structure (*ô toi que, ô toi qui*), dans ce dévoilement soudain de ce que contenait l'âme de cette Passante, depuis si longtemps disparue.

■ CONCLUSION

Ce poème, comme le précédent, nous renvoie à l'univers personnel de Baudelaire. Il l'enrichit de sa substance, de ses notations nouvelles, de ses rêves. En même temps, il en reçoit des éclairages précieux, comme nous l'avons vu en citant à plusieurs reprises des extraits d'autres textes. Cette notion d'*univers poétique* est essentielle, à la fois en tant que telle, et pour son utilité méthodologique. Mieux on connaît l'ensemble d'une œuvre, mieux on est armé pour en expliquer des passages isolés. Mieux on les aime aussi.

En ce qui concerne le thème de « la femme » dans l'œuvre de Baudelaire, ce poème est aussi un élément central, à mettre en rapport avec tous les autres. Le poète semble ne jamais rencontrer la femme dans le présent. Dans « Parfum exotique », on ne connaît d'elle que son « odeur », qui déclenche immédiatement un transport dans le lointain où se fait sentir « *le parfum des verts tamariniers* ». Dans « Harmonie du soir », le poète ne rejoint la bien-aimée que dans le souvenir (« *Ton souvenir en moi luit comme un ostensor* »). Dans « L'Invitation au voyage », il lui décrit un pays trop idéal pour exister. Dans « À une Passante », la beauté qu'il croise ne fait que traverser le réel. La femme pour Baudelaire est toujours hors du temps.



Promenade sentimentale

- Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;
Les grands nénuphars entre les roseaux,
4 Tristement luisaient sur les calmes eaux.
Moi, j'errais tout seul, promenant ma plaie
Au long de l'étang, parmi la saulaie
Où la brume vague évoquait un grand
8 Fantôme laiteux se désespérant
Et pleurant avec la voix des sarcelles
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie où j'errais tout seul
12 Promenant ma plaie ; et l'épais linceul
Des ténèbres vint noyer les suprêmes
Rayons du couchant dans ces ondes blêmes
Et les nénuphars, parmi les roseaux,
16 Les grands nénuphars sur les calmes eaux.

Paul VERLAINE, *Poèmes saturniens* (1866)

■ SUJET

Extrait des *Poèmes saturniens*, et plus précisément de la section « Paysages tristes », ce poème en décasyllabes n'offre *apparemment* pas un sujet très original : le poète triste se promène dans un paysage triste, à l'heure mélancolique (conventionnelle, chez les poètes romantiques) du coucher du soleil... Il faut croire que l'originalité sera dans la manière. Et cette manière ne se réduira évidemment pas à une simple technique verbale : toute la difficulté de « l'explication de texte » sera de cerner la spécificité de Verlaine, sa façon inimitable de sentir et de « chanter ».

Les deux titres que nous lisons *avant même* d'aborder la lecture du poème, « Paysages tristes » et « Promenade sentimentale », sont une première indication sur le sujet. Nous y décelons deux aspects qui vont se fondre dans le texte : une ligne « objective » qui consiste à dessiner un paysage choisi pour sa mélancolie, et la ligne « subjective », qui consiste à évoquer les *sentiments* d'un cœur blessé (il promène sa « *plaie* »). D'emblée, on sait ou on sent donc que l'art de Verlaine sera d'associer ce paysage et cet état d'âme, pour en faire un tissu de mots, de suggestions, d'images et de sonorités susceptibles de nous entraîner dans sa propre rêverie.

Pour varier la méthode (nous avons étudié les poésies précédentes au fil des vers), nous proposons de procéder à un commentaire synthétique en trois points :

1. Le paysage « extérieur » (et son évolution)
2. Les « sentiments » du poète
3. La fusion entre le paysage et l'état d'âme

Bien entendu, chacune de ces explorations tiendra compte de la connaissance que nous avons de *l'ensemble* des aspects du texte.

■ LE PAYSAGE

Ce paysage nous est présenté dans une sorte d'immobilité à la fois spatiale (à la surface des eaux) et temporelle (à l'imparfait, temps de la durée : *dardait, berçait, luisaient*) :

Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;
Les grands nénuphars, entre les roseaux,
Tristement luisaient sur les calmes eaux.

Visuellement, nous avons deux plans successifs : l'évocation de l'horizon où le soleil couchant « darde » ses ultimes rayons (mais l'expression globale « *le couchant* » laisse entendre que le soleil se mêle indistinctement aux brumes de l'horizon et de l'étang) ; puis un plan plus rapproché sur la surface des eaux où s'étendent de « *grands nénuphars* ». Ces deux plans se caractérisent par leur horizontalité (la rectitude des roseaux fait ressortir, nous semble-t-il, l'extension des nénuphars dont l'omniprésence est soulignée : « *les nénuphars blêmes ; les grands nénuphars* »). La coloration d'ensemble est sourde : les rayons « *suprêmes* » sont de faible intensité ; les nénuphars sont « *blêmes* », c'est-à-dire d'une pâleur extrême, et s'ils « *luisent* » sur les eaux, ce n'est qu'à la façon d'un clair obscur. Tout est déjà sombre.

Ce paysage est un paysage tranquille, quasi immobile : sa seule agitation est un bercement, et ce léger frémissement ne fait pas même bouger « *les calmes eaux* ». À noter la place de l'adjectif avant le nom : le « *calme* » semble inhérent à la nature des eaux, et c'est d'autant plus remarquable que les eaux sont au pluriel — quoique « *nombreuses* », elles sont paisibles !

Cette paix du paysage est naturellement traduite par la régularité du rythme : l'accent tonique revient toutes les cinq syllabes ; des assonances (les terminaisons des verbes à l'imparfait) et les rimes ponctuent ce flux tranquille de la phrase ; enfin, les vers 3 et 4, où l'on observe l'enjambement et une légère allitération (*roseaux, luisaient / calmes eaux* : ne pas oublier ici la liaison !) produisent un effet d'extension qui souligne l'horizontalité du plan visuel. L'adverbe « *tristement* » n'a pas à être commenté maintenant ; il

soulève pourtant la question : un paysage peut-il être objectivement, « triste » ? Poser la question, c'est esquisser la réponse, et nous renvoyons sur ce point à la Clef n° 3 sur l'anthropomorphisme.

Des vers 5 à 12, le paysage évoqué par Verlaine s'anime d'un peu de mouvement et de bruits. Le fait que le « descripteur » *se promène* donne aux visions successives le caractère d'un petit montage filmique, d'animation lente sans doute (à l'image de l'errance du narrateur), mais d'animation tout de même. À la vue de l'étang succède la perception indécise de la saulaie : il s'agit d'un lieu planté de saules, probablement de « saules pleureurs », puisque nous sommes au bord de l'eau ; le saule est dit « pleureur » parce que ses branches sont inclinées vers l'eau où elles semblent se fondre, mais cette indication ne se limite pas à sa simple explication concrète... La brume fantomatique nous est montrée ensuite, s'effilochant sous l'effet de la brise du soir. Puis c'est la voix des sarcelles — ces cris des poules d'eau qui se rassemblent avant la nuit, et donc se « rappellent », avec des bruissements de battements d'ailes. Cette animation est soulignée par le rythme et les sonorités : légère allitération marquant le vers 6 (Au long de l'étang parmi la saulaie), échos des vers 9-10 (sarcelles/rappelaient/des ailes), enjambement ininterrompus des vers 7-8-9 (qui traduisent le caractère indéfini et mouvant de la brume fantomatique). Cette mobilité des choses est cependant une animation dernière, de fin du jour, comme d'ailleurs les ultimes lueurs notées dans les quatre premiers vers.

Les vers 11 à 16 reprennent les éléments du tableau initial (vers 1-4). Mais un événement se produit, marqué par un *passé simple*, la fin du jour et l'avènement de la nuit : « *vint noyer* ». Les rayons du soleil couchant, qui miroitaient à la surface de l'étang, disparaissent comme absorbés par les eaux : le soleil a basculé de l'autre côté de l'horizon. Cette rupture entraîne une série de conséquences (introduites par le « *et* » du vers 12), et qui sont en réalité mineures, tant la nature se préparait à cette disparition. Simplement, les ténèbres, épaisses, envahissent l'atmosphère, où seules les ondes sont encore — à peine — luisantes (« *blêmes* »). Deux enjambements hardis (*l'épais linceul/Des ténèbres ; les suprêmes/Rayons*) obligent à prononcer sans pause les vers 11 à 14, comme pour marquer l'irrésistible enfouissement des réalités du jour sous l'épaisseur de la nuit qui vient. Naturellement, on remarque la métaphore du *linceul*, qui signifie la mort du jour (dont les rayons se noient à la fois dans l'eau et dans la nuit). On a le droit d'y voir un phénomène naturel : chaque soir, le jour meurt, et la nature en porte le deuil en se revêtant de Nuit. Mais en vérité, cette image ancienne est une projection anthropomorphique dont nous reparlerons plus loin.

Les deux derniers vers, en reprenant avec quelques variantes les vers 3 et 4, immobilisent définitivement le tableau, dans toute son horizontalité. Plus

rien ne luit, cette fois. L'événement est passé : le jour a été enseveli. Les nénuphars le recouvrent. La description est achevée, mais le poème ne s'y limite pas...

■ LES SENTIMENTS DU POÈTE

Voilà donc le cadre de cette promenade, son lieu et son heure définis et objectivement précisés. C'est ici que le poète vient éprouver et *exhiber* ses sentiments (« *promenant ma plaie* »).

Un première remarque doit être faite à propos du titre ambigu : « Promenade sentimentale ». Cette expression désigne en effet, couramment, une promenade d'amoureux. Or, Verlaine l'emploie visiblement dans un sens littéral : ce qu'il promène au soleil couchant, ce sont de tristes *sentiments*. Ce jeu de mots laisse penser que la blessure dont son cœur souffre est une blessure sentimentale, ou qu'une même promenade a été faite antérieurement, mais en douce compagnie, ce qui rend si douloureux de faire celle-ci en pleine solitude ce soir-là (« *Moi, j'errais, tout seul* »). La plaie, quoi qu'il en soit, est récente, le souvenir en est encore vif, et cette promenade ne peut être qualifiée de « *sentimentale* » que sur le ton d'une ironie amère.

Le paysage tranquille décrit dans les quatre premiers vers sert donc de décor à une mise en scène, celle du « *Moi je* » de l'acteur qui vient y promener sa souffrance (cf. le début du vers 5), et dont la présence trancherait sur la paix des calmes eaux, si l'on n'était averti que le spectacle est triste.

L'expression de la tristesse du poète comporte plusieurs éléments :

- la plaie, probable blessure d'amour : le choix du mot « *plaie* » indique que la blessure n'est pas refermée, elle est encore vive ;
- la solitude : elle est liée au souvenir d'une communion antérieure ; elle est rendue plus vive par le contraste opéré avec le rassemblement des sarcelles, qui s'appellent en battant des ailes ;
- l'errance : celui qui erre ne sait pas où il va ; il n'a pas — il n'a *plus* — de but précis ; sa douleur le pousse à aller, mais n'ayant plus de sens, il marche au hasard, « *parmi* » la saulaie ;
- le besoin d'exhiber la souffrance, si notable dans le vers 5, dont la cadence croissante (*moi / j'errais tout seul / promenant ma plaie*) traduit cette expansion, qui se poursuit longuement ensuite en se mêlant au paysage triste ;
- le caractère lancinant de la douleur : en dépit de son ouverture aux réalités du crépuscule, aux éléments du décor, le poète ne peut se dégager de sa douleur, comme l'exprime la reprise, aux vers 10-11, des expressions des vers 5-6 : « *j'errais tout seul, promenant ma plaie, [...] parmi la saulaie [...]* »

parmi la saulaie où j'errais tout seul, promenant ma plaie ». La phrase se recourbe ainsi sur elle-même, à l'image de l'homme centré sur son mal poignant, comme si le monde extérieur ne pouvait que l'y renvoyer.

– la relative consolation d'un **paysage-écho** : on sent au fil de cette promenade au sein de la nature, à l'heure du couchant, que l'homme blessé éprouve une sorte d'atténuation ou de soulagement à marcher à l'heure où le jour devient la nuit. Ce n'est pas un plaisir de diversion : il ne se promène pas *pour* oublier sa souffrance dans la contemplation des choses, puisqu'il exhibe intentionnellement sa plaie. Ce n'est pas non plus la joie d'une consolation : il ne se réfugie pas dans une retraite protectrice, comme d'autres poètes le font auprès d'une nature maternelle. C'est plutôt le plaisir de retrouver dans le paysage comme un écho de lui-même, un miroir de sa tristesse, et c'est là que l'adverbe employé au vers 4 (« *tristement* luisaient ») prend tout son sens. Contemplation narcissique de son propre état d'âme dans l'univers environnant, ou libération de la douleur interne parce qu'elle se trouve comme *projetée* dans le paysage extérieur ? Les deux, sans doute : l'essentiel est qu'il y ait harmonie entre le paysage et l'état d'âme, et pour en arriver là, il ne suffit pas au narrateur de se promener : *il faut qu'en lui le poète aide l'homme qui souffre*, en utilisant toutes les ressources de son art. Car la « correspondance » entre le cœur souffrant et la nature extérieure n'a rien de « naturel ».

■ LE PAYSAGE – ÉTAT D'ÂME

Distinguons l'homme qui souffre du poète qui exprime ses émois.

Au **plan existentiel**, l'homme Paul Verlaine peut avoir eu l'impression de retrouver dans un décor complice une tristesse savoureuse faisant écho à la sienne ; il peut avoir cru voir dans la « brume vague » un fantôme pleurant à l'image de son propre désespoir ; il peut avoir « spontanément » (pénétré de culture littéraire !) retrouvé dans la mort du jour des couleurs funèbres lui rappelant le deuil intérieur d'un récent chagrin d'amour. Nous sommes là face à l'habituelle projection anthropomorphique dont est capable tout être humain.

Au **plan poétique**, en revanche, l'artiste Verlaine compose un paysage susceptible d'incarner un état d'âme qui est sans doute le sien ; il choisit les éléments d'un tableau idéal (même si ces éléments sont empruntés à la réalité) pouvant *servir de symbole* au **paysage intérieur** qu'il désire exprimer. Il n'est donc plus l'homme naïf se reconnaissant dans les images d'un soir : il est le poète qui crée délibérément un « **paysage-état d'âme** » à l'aide d'un art impressionniste parfaitement maîtrisé. C'est de ce point de vue que nous pouvons tenter une troisième lecture du poème.

Pour commencer, le poète choisit donc le « spectacle naturel » dans lequel il veut inscrire sa « *promenade sentimentale* ». Il prend l'heure du couchant, classiquement liée (pour lui, pour ses contemporains, pour nous) à la contemplation amoureuse et à la mélancolie, cela fait partie d'un code sentimental (« *la mélancolie des soleils couchants* », écrit-il ailleurs). Il choisit aussi la couleur du tableau : non pas le rouge flamboyant du soleil encore au-dessus de l'horizon, mais l'ultime miroitement du couchant au ras de l'eau (le verbe « *dardait* », au début du poème, peut d'ailleurs déjà suggérer l'idée de blessure). Il choisit ce moment précis où l'atmosphère s'assombrit, et où ce qui luit encore est « *blème* » — adjectif typiquement verlainien. Une sorte de « blémitude » hante les poèmes « saturniens » de Verlaine, qui exprime la pâleur interne de son âme nostalgique : il la recherche donc dans le paysage pour mieux en faire le reflet de son cœur. L'horizontalité des nénuphars et des « calmes eaux », les dernières lueurs qui luisent « tristement », tout prépare ainsi le paysage à être le réceptacle de l'état d'âme.

Ces choix opérés, le lien entre le paysage et l'état d'âme *se crée* dans le grand mouvement verbal qui décrit la promenade du vers 5 au vers 11 ; on peut l'observer à deux niveaux :

- d'une part, au niveau des éléments qui constituent le décor. Les saules *pleureurs*, penchés sur l'étang, miment sans doute l'affliction du poète ; la *brume vague* évoque à souhait un « *grand fantôme* », ce qui appelle des connotations de souvenir, de douleur posthume (s'agirait-il du fantôme d'un amour défunt ? de la bien-aimée ? ou simplement d'une projection d'un double de lui-même figurant son désespoir ?) ; ce « *grand fantôme* » a pour seule activité de « se désespérer », il est « *pleurant* », et cette activité paraît à la fois concrète et abstraite (« *se désespérant* » semble signifier *se dispersant*, *s'effilochant* ; l'attitude pleurante se « matérialise » en empruntant « *la voix des sarcelles* » dont les cris percent le soir d'une tristesse étrange) ;

- d'autre part, au niveau de l'organisation syntaxique. Nous avons remarqué le retour lancinant de la douleur dans la symétrie opérée entre les vers 5/6 et 11/12 ; il faut préciser que si le poète ne sort pas de sa douleur, c'est que le paysage « externe » est empreint lui-même de cette tristesse, qui préexiste à la petite visite que lui rend le poète. Le va-et-vient « *ma plaie / le paysage pleurant / ma plaie* » renforce si bien la relation entre le « moi » et la nature que tout ce qui advient à l'un adviendra à l'autre, et réciproquement (c'est en somme la *logique poétique* du texte).

Les effets proprement musicaux du poème sont aussi essentiels à cette harmonie. Nous avons observé le caractère *liant* des enjambements : il faut y ajouter le retour des sonorités, qui imprègnent d'une même musique les termes concernant le « moi » et les termes concernant la nature. Les sons -an et -ai reviennent très souvent, et l'on peut en faire des séries : « *j'errais /*

plaie / saulaie / évoquait / laiteux / rappelaient / saulaie / errais / plaie / épais » ; ou encore : « *promenant / Étang / grand / désespérant / Pleurant / battant / promenant / couchant* »... Les rimes (y compris les rimes *intérieures*) sont à plusieurs reprises significantes : *seul* rime avec *linceul* ; *plaie* rime avec *saulaie* (qui rappelle le mot « seul » : seul + plaie = saulaie !) ; *rappelaient* rappelle *plaie*, etc. De tels rapprochements peuvent paraître artificiels : c'est à l'écoute du poème, dit à haute voix, qu'on reconnaîtra leur bien-fondé.

Cette fusion établie, ce qui se passe dans le paysage suffit à signifier ce qui se passe dans l'âme. Ainsi, les derniers vers du poème ne sont pas seulement la description de la mort du jour, mais l'évocation des ténèbres intérieures qui envahissent le cœur du poète. De « darder » à « noyer », les dernières lueurs de vie qui brillaient dans son âme cèdent la place à la Nuit. La blessure ne saigne plus dans le drap de la mort. Les pleurs s'assagissent en se joignant aux « *calmes eaux* ». Le souvenir lancinant cesse de faire souffrir en s'ensevelissant lui-même dans la nuit de l'oubli.

■ CONCLUSION

Abîme de désespoir, ou consolation désolée ?

Reprenons notre distinction. La peine de l'homme Verlaine est sans doute authentique ; mais on se sent peut-être davantage touché par son expression que par l'émotion elle-même. Car cette expression trouve justement dans sa réussite une sorte de consolation. Le « paysage-état d'âme » forgé par le poète, qui n'est plus une réalité extérieure, ni une pure émotion, est devenu un objet esthétique symbolique, dont nous savourons la couleur et la musique pour elles-mêmes. Ainsi, *l'expression verlainienne de la peine en même temps nous désole et nous console*, comme ces plaintes que l'on prend plaisir à chanter parce qu'elles ont précisément réussi à transformer la plainte en chanson...

Clef n° 36. Le paysage et l'état d'âme

Le poème de Verlaine que nous venons de commenter, l'étude du passage où nous avons vu Jules Vallès s'identifier à la terre natale (Explication n° 4), les remarques que nous avons faites sur ce qu'on appelle *l'anthropomorphisme* (Clef n° 3), nous permettent de faire le point sur la relation qu'établit un auteur entre les sentiments qu'il éprouve et la nature extérieure qu'il décrit.

- Il peut y avoir **opposition** : c'est le cas le plus rare. On peut même avoir très exceptionnellement une association paradoxale entre un état d'âme et un paysage qui lui est en principe contraire, comme on le verra dans le poème de Prévert « Barbara » (la joie de l'héroïne y est projetée sur la pluie au point que celle-ci s'irradie).

• Il peut y avoir **parallèle**. Les éléments extérieurs reflètent la réalité humaine, mais en restant à distance. La parenté n'est pas fusion. C'est le cas par exemple de cette méditation (classique) de Chateaubriand :

« Plus la saison était triste, plus elle était en rapport avec moi [...] Un caractère moral s'attache aux scènes de l'automne : ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, cette lumière qui s'affaiblit comme notre intelligence, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports secrets avec nos destinées. » (*Mémoires d'outre-tombe*)

• Il peut y avoir **projection**. Ce fut le cas de Vallès, de Verlaine, et de bien d'autres. Dans une intéressante chanson de Jacques Brel, intitulée « Je ne sais pas », on assiste à la longue marche d'un héros (délaissé par celle qui l'aime) à travers des paysages ruraux et urbains qui sont marqués par le froid, la solitude, l'abandon, le deuil : tous ces caractères de l'univers extérieur sont en réalité des projections (inconscientes de la part du héros qui les décrit à la première personne, mais tout à fait intentionnelles de la part du compositeur de la chanson). La projection de l'état d'âme est alors *délibérée* de la part de l'auteur, qui organise un va-et-vient entre les éléments externes de la nature et les éléments internes du moi, pour produire une sorte d'harmonie « naturelle » entre le paysage et l'état d'âme.

• Il peut y avoir enfin **intériorisation**. Les motifs pris dans le paysage extérieur ne servent alors qu'à *imager* l'état d'âme. Ce paysage « extérieur » existe ou est reconstitué, il n'importe : le poète le réinvente à l'aide d'atmosphères, de visions ou de souvenirs de ce qu'il a vécu. Ainsi, quand Baudelaire écrit dans « Harmonie du soir », les vers qui suivent :

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...

Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir.

il **figure** son état d'âme par l'image du soleil couchant, lequel symbolise le visage de la femme idéalisée. De même, lorsqu'il écrit dans « Spleen »

Et de longs corbillards sans tambours ni musique

Défilent lentement dans mon âme ; [...]

il n'est pas du tout en train d'assister à un enterrement : il **constitue son état d'âme** à l'aide d'images funèbres tirées de son expérience, et qu'il **intériorise**.

Quels que soient les processus (projection, fusion, intériorisation), ces formes poétiques visent toutes à **abolir** les frontières entre le « moi » et l'univers, entre l'âme humaine et la réalité des choses (y compris lorsque l'auteur applique le processus à d'autres qu'à lui-même, tel Verlaine déclarant : « *Votre âme est un paysage choisi* »). En peinture même, où avec l'impressionnisme, il s'agira moins de représenter le réel en soi que de reproduire sur une toile les impressions qu'il suscite en nous, bien des « paysages » seront en vérité, eux aussi, des « états d'âme ». La notion qui primera donc, dans l'approche des œuvres, deviendra celle d'*imaginaire* du créateur, quel que soit son art de prédilection.

[« Il n'aurait fallu... »]

Il n'aurait fallu
Qu'un moment de plus
Pour que la mort vienne
Mais une main nue
Alors est venue
Qui a pris la mienne

Qui donc a rendu
Leurs couleurs perdues
Aux jours aux semaines
Sa réalité
À l'immense été
Des choses humaines

Moi qui frémissais
Toujours je ne sais
De quelle colère
Deux bras ont suffi
Pour faire à ma vie
Un grand collier d'air

Rien qu'un mouvement
Ce geste en dormant
Léger qui me frôle
Un souffle posé
Moins Une rosée
Contre mon épaule

Un front qui s'appuie
À moi dans la nuit
Deux yeux grands ouverts
Et tout m'a semblé
Comme un champ de blé
Dans cet univers

Un tendre jardin
Dans l'herbe où soudain
La verveine pousse
Et mon cœur défunt
Renaît au parfum
Qui fait l'ombre douce

Louis ARAGON, in *Le Roman inachevé* (1956)
© Éditions GALLIMARD

■ LE POÈME, L'HOMME, L'AUTEUR

Chaque fois que le « je » d'un écrivain s'exprime lyriquement dans un poème, on est tenté de rechercher un maximum d'informations biographiques susceptibles d'éclairer le texte. C'est utile ; est-ce essentiel ?

Aragon (1897-1982) est un écrivain et poète du XX^e siècle. Il a participé au mouvement surréaliste. À partir de 1940, il est revenu à des formes poétiques plus traditionnelles, ainsi qu'à des thèmes d'inspiration classiques : la patrie, l'amour, la célébration de la femme. Tout ceci permet de situer globalement le poème que nous avons sous les yeux, sans rien nous apprendre de bouleversant.

Aragon est aussi connu pour son engagement politique, au Parti communiste français. Il fera partie du Comité central. Son orientation idéologique doit surtout être connue pour ceux qui étudient ses romans ; elle est sans intérêt pour la compréhension d'un poème comme « *Il n'aurait fallu...* » Elle est même dangereuse : n'avons nous pas trouvé dans une copie une

interprétation politique de ce texte, selon laquelle, désespéré par l'horreur du stalinisme, le poète aurait subi la tentation du suicide, mais aurait été sauvé in extremis par la « main » de Khrouchtchev entreprenant de déstaliniser l'URSS ? !

Enfin, il est de notoriété publique que Louis Aragon a rencontré, en 1928, Elsa Triolet. Celle-ci deviendra sa femme en 1939, et sa principale inspiratrice. On ne compte pas les poèmes, voire les recueils dédiés explicitement à Elsa : *Cantique à Elsa*, *Les yeux d'Elsa*, *Elsa*, *Le Fou d'Elsa*. L'« héroïne » du poème que nous allons commenter, c'est elle ; dans la vie d'Aragon, qui cherchait désespérément un sens, elle est apparue comme le salut, l'horizon, la renaissance. Ceci permet de comprendre ce qui se trouve à l'origine du bouleversement chanté dans ce poème : mais là encore, est-ce suffisant ?

En effet, si ce texte *semble* écrit sous le coup de l'émotion, sa publication dans *Le Roman inachevé* date de 1956, soit près de trente ans après la rencontre d'Elsa. Aragon chante *une fois de plus* sa renaissance par l'amour, il revient sur l'histoire de sa vie (ce « roman inachevé ») marquée par l'apparition d'Elsa. Cet épisode est donc *devenu* un thème d'inspiration, thème classique sur lequel le poète va broder consciemment, avec toutes les ressources de son talent. L'originalité que nous avons à faire ressortir n'a donc nullement besoin de l'explication biographique. Oublions donc Elsa, en tant que telle. Oublions la personne d'Aragon. Il nous suffit de savoir, par le contexte du recueil, que le poème est écrit par un homme qui célèbre une femme (elle n'est nulle part nommée), et d'examiner comment l'expression lyrique de cet amour peut nous émouvoir.

■ THÈME ET MOUVEMENT DU POÈME

La rencontre d'une femme exceptionnelle vient sauver un homme prêt au suicide ; elle le fait « renaître ». Culte de la femme, métamorphose de l'amour : ce double thème est effectivement classique. Il s'agit par ailleurs d'un poème d'amour heureux, ce qui n'est pas fréquent : la femme idéale, on l'a vu avec Baudelaire par exemple, est le plus souvent évoquée de façon nostalgique, ou douloureuse, sur le mode du rêve ou du souvenir. Ici, l'amour est *rencontré* : la femme est **absolument présente**, mais **non moins idéale**, et c'est le chant de ce « miracle » continu qui, déjà, donne sa tonalité particulière à ce poème.

Le texte comporte six strophes de six vers, eux-mêmes de cinq syllabes. Le déroulement simple des phrases enjambant ces vers courts, la ponctuation allégée (des virgules sont omises comme pour faciliter la fluidité du chant), nous laissent d'abord perplexes sur le mouvement qui anime ce poème : a-t-il une progression ? Suit-il une logique ? N'est-il qu'une simple suite musicale d'inflexions lyriques ?

Un regard plus précis nous permet de déceler une sorte de plan cyclique. Le texte, principalement écrit au passé composé et au présent, raconte l'événement comme venant de se produire (sa cause : l'irruption de cette présence dans la vie du poète) et les conséquences qui ne cessent de s'en suivre (le bonheur de la renaissance). Un événement incroyable, et si heureux que le narrateur ne cesse de se le répéter. D'où une reprise continuelle de la pulsation *Avant / Après* : voilà ce que j'étais, « elle » s'est manifestée, et voici ce que je suis devenu ! Quatre fois, ce schéma est réitéré, de façon plus ou moins explicite :

- au fil des deux premières strophes : « *Il n'aurait fallu // une main alors est venue // qui donc a rendu* » (le passé ; l'événement ; les conséquences : *donc*) ;
- dans les strophes 3-4 : « *Moi qui frémissais // Deux bras ont suffi // pour [transformer] ma vie* » (le passé ; la cause — détaillée dans la strophe 4 ; le résultat) ;
- à la strophe 5 : « *Un front [...] deux grands yeux // Et tout m'a semblé* » (le passé est devenu implicite ; la cause et la conséquence seules sont reprises) ;
- à la dernière strophe : « *Un tendre jardin [...] soudain // et mon cœur renaît* » (cette fois, la cause et la conséquence sont unies dans le même présent : la bien-aimée est à jamais là, avec la renaissance qu'elle suscite ; le passé, réduit à la simple allusion de l'adjectif « *défunt* », est expédié dans l'oubli).

Ce mouvement est donc un perpétuel refrain. La logique du poème est celle du leitmotiv : le chant d'amour ne peut s'exprimer totalement qu'en se répétant sans cesse. La composition du poème obéit ainsi à la *dynamique* du lyrisme.

Mais on a pu noter, au cours de cette pulsation, un léger progrès des temps verbaux vers le présent comme si, à force de répéter l'événement qui s'est produit, celui-ci devenait lui-même de plus en plus actuel. Répéter la joie d'aimer, c'est la réactualiser, c'est la faire exister sans cesse, et y croire de plus en plus. L'expression du bonheur renforce la conviction d'être heureux. Il y a de la méthode Coué dans ce lyrisme...

Ce premier coup d'œil, qui nous fait saisir la cohérence du poème, doit être approfondi pour nous permettre de comprendre l'espèce de relation magique qui se crée entre le « héros » qui raconte sa mutation et l'héroïne dont l'amour transforme son objet. Il nous faut examiner la façon dont chacune des deux personnes nous est présentée, en suivant le plus simple des plans :

1. La vision de la femme, son idéalisation éventuelle
2. La métamorphose du poète, son caractère absolu

■ LA VISION DE LA FEMME

Il y a un certain paradoxe dans ce chant : cette femme n'est pas nommée. Le texte n'emploie pas même le mot « femme ». Le pronom « elle » est absent. Le poète ne prononce pas davantage la mot « amour ». Quel mystère !

C'est qu'en vérité, nous devons tout deviner à travers les seules manifestations de la personne évoquée. Cela ne veut pas dire que l'expression du poème et l'image de son héroïne soient froides, bien au contraire, mais que leur retenue, leur délicatesse, ne font que rendre plus émouvante la présence miraculeuse qui a transformé la vie du poète.

Si donc nous explorons le texte à la recherche des indices qui composent l'image de cette femme, nous trouvons successivement : *une main, deux bras, le geste, un souffle, un front, deux grands yeux*, et *un tendre jardin* (si l'on interprète cette expression comme symbolique). Ces manifestations corporelles ne signifient pas pour autant que la femme soit réduite ici à un corps lourdement physique : si l'on observe chacun de ces éléments, incomplet par lui-même, on s'aperçoit qu'il nous faut *imaginer* la présence globale dont il est l'indice, en même temps qu'il traduit une discrétion essentielle de cette présence. La partie renvoie au tout, mais le tout ne se manifeste à chaque fois que par une approche partielle, sélective, retenue. En un mot, l'évocation est parfaitement *métonymique* (cf. Clef n° 37).

Cette présence est *enveloppante*. La série des aspects évoqués semble faire le tour de la figure aimée ; mais c'est pour montrer à quel point celle-ci entoure celui qui la perçoit. À chaque fois, c'est « elle » qui agit, par un léger contact : prendre la main, entourer de ses bras, frôler d'un geste, poser son souffle (sa joue ?) contre l'épaule, appuyer le front, communier du regard (deux grands yeux *ouverts*). Et chacun de ces contacts aura un effet extraordinaire. En outre, on décèle une progression du lien global vers une communion de plus en plus précise, qui ne se limite pas au sens du toucher (la vue, le parfum suivent).

Non seulement la manifestation de cette présence se limite à cette série de contacts partiels, mais ceux-ci sont eux-mêmes évoqués avec le plus de retenue possible. La main est *une* simple main *nue* : l'absence de possessif, ici comme dans la suite, allège l'expression (le texte s'abstiendra de dire *sa* main, *ses* bras, *son* souffle, *son* front, *ses* yeux). L'expression « *deux bras* » suffit : aucune insistance sur leur qualité concrète (force ? chaleur ? tendresse ?). Le geste est un geste « *léger* », qui « *frôle* », il n'est « *rien qu'* » un mouvement ; le souffle posé s'atténue en quelque chose qui est à peine « *une rosée* ». Seul le front « *s'appuie* », c'est peu. Et les autres indications, y compris le « *tendre jardin* », restent dépouillées, discrètes.

La phrase elle-même tente de flotter en l'air, comme le montre l'exemple de la strophe 4 : au lieu d'articuler la syntaxe logiquement, le poète semble procéder par simples appositions de termes qui se succèdent (« *Rien qu'un mouvement / Le geste / [...] Léger* » ; « *Un souffle posé / Moins Une rosée* »). De subtils déplacements de l'ordre normal des mots, en reportant et faisant attendre la fin des propositions, donne l'impression que la phrase n'en finit pas de se poser, reste en suspension. Prenons l'exemple de cet énoncé :

Le geste – en dormant – Léger qui me frôle

On attendrait normalement : « le geste léger qui me frôle en dormant » ; de plus, le sujet de « *en dormant* » est subtilement imprécis : s'agit-il du héros frôlé durant son sommeil ? s'agit-il du geste fait par l'héroïne tandis qu'elle dort ? Cela se passe entre eux, c'est tout...

De même pour le « *souffle posé* » : l'apposition qui suit — « *Moins Une rosée* » — retarde la chute de la phrase, dont la mélodie se prolonge indéfiniment. À propos de ces deux vers, soulignons que seule l'intonation peut en éclairer le sens (« Un souffle posé, et même moins : une simple rosée »). De tels effets (cf. aussi le début des strophes 5 et 6), en conduisant à une sorte d'apesanteur de la lecture du texte, sont immédiatement mis au compte de la légèreté de la femme évoquée, dont les manifestations, quoique physiques, paraissent immatérielles.

Pour conclure sur l'impression globale que donne au lecteur cette image idéale de l'héroïne, il nous faut revenir sur l'emploi de la métonymie et de la litote. La **métonymie**, processus d'expression général, comprend en particulier la *synecdoque*, figure de style consistant à évoquer le tout par la partie. Ainsi, lorsque le poète écrit « *Une main [...] est venue* », chacun comprend que cette main n'évolue pas toute seule dans les airs (ce serait du fantastique !), mais qu'elle renvoie à la personne qui tend cette main. Pourquoi alors dire « une main », au lieu de désigner directement la femme ? En raison des trois effets essentiels du procédé métonymique :

- d'abord, il focalise l'attention sur le concret : cette « main nue », nous la sentons et la voyons de près, comme nous ressentirons la valeur concrète des *deux bras*, du *souffle posé* ou du *front qui s'appuie* ;
- ensuite, cet effet réaliste est immédiatement reçu comme symbolique : la « main qui saisit » est le signe codé du secours, du lien qui unit à jamais ; le souffle symbolise la vie ; les yeux ouverts, le regard sur le monde. La mise en relief de chacune de ces manifestations de la compagne aimée dépasse aussitôt leur « réalisme » provisoire, nous plonge dans la magie du symbole : tout est signe, signe de bien plus que ce que ce geste semblait exprimer...
- enfin, en raison même de cette *disproportion* entre ce qui est dit et ce qui est suggéré, la métonymie a souvent valeur de **litote**. La litote, on le sait, consiste à dire le moins pour exprimer le plus : la restriction au niveau du

signifiant ne sert qu'à faire ressortir la force du signifié (lorsque Chimène dit à Rodrigue : « *Va, je ne te hais point* », elle *semble* seulement récuser la haine, alors qu'elle signifie réellement : « Je suis folle de toi »). Ici, nous n'avons pas de litote formelle, mais l'effet produit par les métonymies aboutit également à magnifier le signifié en restreignant le signifiant : la *réduction apparente* de l'héroïne à des aspects partiels de son être, ou à des manifestations minimales de sa tendresse, donne au contraire à sa présence *une intensité effective*, un magnétisme, une totalité enveloppante qui investit l'esprit du lecteur dont l'imagination est stimulée.

Il faut bien entendu ajouter à cela que l'importance de cette femme est due aussi à l'ampleur des répercussions que sa présence entraîne au cœur du héros masculin. En minimisant les causes apparentes qui l'émeuvent (les contacts retenus de cette femme), et en amplifiant le bouleversement qui en résulte, le poète va conférer une toute-puissance magique à la présence de l'Aimée.

■ LA MÉTAMORPHOSE DU POÈTE

Autant l'héroïne est évoquée de façon impersonnelle, autant le « moi » du héros est au centre du poème. Le texte est fondamentalement « égo-centré ». Le poète semble assister, de l'intérieur de lui-même, aux conséquences que la venue de cette femme a sur son existence. Il est bouleversé mais *passif*. C'est « elle » qui est active, si retenue que paraisse son action. Le parallèle est éloquent :

<i>Une main</i>	<i>la mienne</i>
<i>Deux bras</i>	<i>ma vie (+ Moi qui)</i>
<i>Le geste</i>	<i>me frôle</i>
<i>Un souffle</i>	<i>mon épaule</i>
<i>Un front</i>	<i>à moi</i>
<i>Deux yeux</i>	<i>m'a semblé</i>
<i>Un tendre jardin</i>	<i>mon cœur</i>

Cette prédominance du « je » a un effet essentiel sur le lecteur : il est lui-même centré au cœur du héros, il voit par ses yeux, il perçoit à travers ses propres sensations la présence de cette femme et ses répercussions. D'où ce paradoxe : ce n'est pas parce que le « moi » du héros prend toute la place que la personne de la femme perd pour autant sa présence. Au contraire : c'est elle qui occupe principalement le champ de notre imaginaire. Ce « moi » qu'étaie le poète est lui-même le produit, le lieu d'action et le témoin de la présence féminine. Plus il montre ce qui se passe en lui, plus il montre son influence à elle.

La première strophe est déterminante à ce sujet. Quand le poète parle de sa propre situation, il commence par le faire de façon impersonnelle : « *Il n'aurait fallu / Qu'un moment de plus / Pour que la mort vienne* ». Son désespoir, sa dévitalisation sont tels qu'il n'est plus même capable de dire « je » : il n'est plus qu'un théâtre impuissant où la mort peut « venir » ; mais au lieu de celle-ci, c'est la vie, c'est la simple *main nue* qui advient ; et dès lors, en le faisant revenir à l'existence, elle le fait revenir à *lui-même*, et le voici qui retrouve son « moi », comme le signifie soudain l'emploi du pronom possessif « *la mienne* » et plus loin du sujet « *Moi qui* ».

La rapidité de la mutation est le second trait de cette métamorphose d'un être à nouveau capable de dire « je ». Elle est indiquée dès la seconde strophe (« *Qui donc a rendu* »), puis à la troisième (« *deux bras ont suffi* »), à la cinquième (« *Et tout m'a semblé* ») et à la sixième (« *soudain* », « *Et mon cœur défunt* »). Elle est marquée aussi, comme on l'a vu, par le passage du passé composé au présent ; cette mutation *vient de se produire*. Elle a en même temps un caractère hyperbolique, absolu, sur lequel nous reviendrons à propos de l'emploi des métaphores.

Cette mutation est une renaissance. C'est dit explicitement (« *mon cœur défunt renaît* »), mais aussi indirectement : ainsi, dans la seconde strophe, l'amour n'est pas donné comme un état qui embellirait le monde, mais qui, avant tout, lui *redonne* sa couleur *originelle*. L'homme ne voyait plus les choses comme elles sont : la présence de la femme lui *restitue* une vision réaliste sur le monde des hommes. Elle est à la fois médiatrice et maternelle : non pas maternelle par sa nature ou par son attitude physique, mais par l'effet de sa présence. Elle relie au monde, en faisant retrouver à celui qu'elle aime les sensations élémentaires (tactiles, visuelles, olfactives) ; elle recrée le monde à ses yeux, avec ses couleurs d'antan ; elle devient le monde à la fin du poème, lorsqu'elle prend le trait métaphorique d'un tendre jardin, lui-même symbolisant l'univers retrouvé. En un mot, elle le re-met au monde ! Et ce monde est avant tout le monde de la nature, dont le champ lexical abonde dans tout le texte : *couleurs des jours / immense été / collier d'air / rosée / nuit / champ de blé / jardin / herbe douce / verveine qui pousse / parfum / ombre*.

Mais dans toute cette évocation du monde retrouvé, le trait le plus frappant est sans doute l'abondance des métaphores. Pour suggérer la présence féminine, le poète usait de métonymies ; pour décrire les effets en lui de cette présence, il emploie des métaphores et des comparaisons (ce qui revient au même au niveau de l'imaginaire du lecteur). Cette symétrie n'est pas l'effet du hasard. Autant la métonymie, on l'a vu, atténue, et convient à la discrétion de l'héroïne, autant la métaphore amplifie, et correspond à la mutation radicale du héros renaissant : « *immense été des choses humaines* », « *un grand collier d'air* », « *moins Une rosée* », « *comme un champ de blé dans*

cet univers ». Effet renforcé encore par le caractère hyperbolique de ces métaphores ou par les antithèses qu'elles soulignent : le cœur *défunt* *renaît*, les bras font un « *collier d'air* » (oxymore ?), la cause minimale a toujours une conséquence maximale. Enfin, les enjambements fréquents s'accordent avec cette extension soudaine du monde transformé : la deuxième strophe manifeste bien cet essor, avec ses deux séries successives d'enjambements :

Qui donc a rendu ⇨ *Leurs couleurs perdues* ⇨ *Aux jours aux semaines*

Sa réalité ⇨ *À l'immense été* ⇨ *Des choses humaines*

Même essor, même expansion de l'espoir, à la fin de la troisième strophe (le grand collier d'air) ou de la cinquième (le champ de blé dans l'univers). Ainsi, le sens des mots, les métaphores ou hyperboles, les contrastes et le déroulement syntaxique : tout converge vers le même effet, la résurrection du « héros » dans un univers devenu paradisiaque.

■ CONCLUSION : L'EFFET DE MAGIE

Tout ceci par la seule grâce de la personne aimée... aidée du talent de celui qui la célèbre ! Car, paradoxalement, ce poème autocentré sur l'ego du poète aboutit à la célébration de la présence magique de la femme, qui demeure ce qu'on en retient.

L'« effet de magie » obéit en fait à une rhétorique qu'on peut retrouver dans de nombreuses situations : elle consiste à faire en sorte que le moins engendre le plus, qu'un rien produise un *tout*. Comme dans le conte de Cendrillon, l'effet de magie, c'est toujours l'histoire d'une citrouille transformée en carrosse par le contact d'une baguette (magique). Dans le poème qu'on vient de lire, dont on pourrait dire qu'il est schématiquement l'histoire d'une *métonymie* qui engendre une *métaphore*, on a vu qu'Aragon ne cesse de réduire à presque rien les émanations de la femme et d'amplifier à l'infini l'effet de renaissance de l'homme. De cette disproportion vient le « miracle » de l'histoire qui nous est chantée et du poème qui la répète sans cesse.

Clef n° 37. Métaphore et métonymie

La **métaphore** est une comparaison implicite. Au lieu de dire : « J'entrai avec mon béret posé sur le crâne comme une vis », je dis : « *Le béret vissé sur le crâne, j'entrai* » (Hervé Bazin, *La Mort du petit cheval*). La comparaison maintient séparés les deux termes que l'on compare ; la métaphore, elle, remplace directement le « comparé » par le « comparant » : *l'étoile de mon cœur* (il s'agit de celle que j'ai élue) ; *des couleurs criardes* ; *les figuiers dressaient les membres de leurs squelettes* (les branches), etc.

Mais le procédé qui est à l'œuvre aussi bien dans la métaphore que dans la comparaison est l'analogie. On applique à une réalité d'un certain domaine des termes empruntés à un autre, en raison d'une analogie que l'on trouve entre les deux domaines, alors qu'ils sont en principe sans rapport objectif entre eux : c'est l'énoncé qui crée la relation d'analogie. Par exemple, si au lieu du mot « causes » j'écris le mot « racines » (*les racines de la rébellion*), c'est parce que j'estime que les deux termes ont l'idée d'origine comme point commun ; mais c'est moi qui opère cette substitution, car en vérité seuls les arbres ont des racines... On créera de même de multiples métaphores entre le règne humain et le règne animal, le registre de la vue et le registre de l'ouïe, les choses du monde extérieur et celles de la vie spirituelle (ou psychique), ou encore entre les activités diverses du génie humain (l'amour, la guerre ; la vie rurale, la vie urbaine ; la navigation, la politique, etc.). Si beaucoup semblent « convaincantes », on n'oubliera pas le proverbe : *comparaison n'est pas raison*.

Le processus de la métonymie semble moins facile à comprendre. La métonymie consiste à désigner une chose, non pas en la nommant directement, mais en employant un terme qui désigne une autre chose, mais liée à la première : par une relation de cause à effet (*boire la mort* au lieu de dire : *boire le poison*) par une relation de matière à objet (*la toile* pour le paysage peint sur cette toile, ou *le fer* pour l'épée), par une relation de contenant à contenu (cf. *boire un verre*), par une relation d'origine (*un Bordeaux* pour un vin de la région de Bordeaux) ou d'instrument (dire *le premier violon* d'un orchestre pour désigner le violoniste n° 1), ou enfin par la substitution de la partie au tout (ou inversement : il s'agit alors de la *synecdoque*, voir plus loin).

Si l'on compare cette seconde façon de nommer les réalités (objets, choses, éléments, idées) au procédé de la métaphore, on voit que les deux figures de style s'opposent nettement :

- la métaphore est fondée sur l'*analogie*, sur une similitude (partielle) que l'on trouve ou que l'on pose entre des réalités sans rapport objectif l'une avec l'autre : **c'est le locuteur qui crée la relation** ;
- la métonymie est fondée sur l'association entre des réalités qui entretiennent des liens nécessaires entre elles, indépendamment du locuteur.

Ainsi, c'est **par analogie** que la Mort est comparée à une faucheuse (ce métier n'a pas de rapport avec le décès des êtres humains, pas plus qu'un autre en tout cas !). L'allégorie de la Faucheuse (cf. le poème « Mors ») est par essence métaphorique, comme la plupart des « personnifications ».

Et c'est **par association** que le trône peut désigner le pouvoir royal (comme « la couronne »), parce qu'effectivement le roi s'élève en s'asseyant dessus. Beaucoup de symboles de ce type sont à l'origine des métonymies (*l'autel*, pour la religion ou l'Église, la *faucille* et le *marteau* pour le peuple paysan ou ouvrier). Un titre comme *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal, désigne par deux métonymies les deux carrières possibles entre lesquelles le héros hésite : la voie militaire (l'habit rouge) et la voie ecclésiastique (l'habit noir).

Ces précisions nous permettent de classer dans la métonymie la figure plus précisément dénommée **synecdoque**, qui consiste à désigner le tout par la partie ou

la partie pour le tout, le singulier pour le pluriel (ou l'inverse), le moins pour le plus ou le plus pour le moins. La relation qui est à la base de ce procédé est *toujours l'association* et non pas l'analogie. C'est ainsi qu'on désignera le navire par *la voile* ; l'équipe sportive d'une ville par le nom de celle-ci (*Saint-Étienne a battu Metz*) ou simplement par la couleur de son maillot (*les Verts se sont inclinés devant les Jaunes*). La « *main nue* » qui vient sauver Aragon, dans le poème que nous venons de commenter est une métonymie de la femme, et l'on a vu les effets étonnants que tire ce texte du contraste entre métaphore et métonymie.

Dans un ouvrage célèbre¹, le linguiste roman Jakobson estime que ces deux processus sont des mécanismes fondamentaux du langage. Chaque fois qu'un être humain *nomme*, crée une désignation nouvelle, il a recours au procédé de l'analogie ou au procédé de l'association. La plupart des sens *figurés* des mots, par exemple, sont à l'origine des métaphores (que veut-on dire, quand on estime d'un être qu'il est « profond » ou qu'il a des pensées « élevées » ? Analogies !) Et que dire du mot « bureau » qui, à partir d'un tapis de toile grossière (« la bure ») mise sur une table, a fini par désigner cette table même, puis la pièce où elle se trouve, puis le lieu où travaillent des employés, puis leur ensemble, puis une partie d'entre eux élue pour les représenter, ou les membres directoriaux d'un Parti ? Associations...

Selon Jakobson, ces deux processus de nomination – le pôle métaphorique et le pôle métonymique – pourraient permettre aussi de classer les écrivains selon le type de figures de style les plus fréquentes qu'ils utilisent. Et de même pour les genres, voire les courants littéraires.

1. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit (1963).

Barbara

Rappelle-toi Barbara

Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là

Et tu marchais souriante

Épanouie ravie ruisselante

5 Sous la pluie

Rappelle-toi Barbara

Il pleuvait sans cesse sur Brest

Et je t'ai croisée rue de Siam

Tu souriais

10 Et moi je souriais de même

Rappelle-toi Barbara

Toi que je ne connaissais pas

Toi qui ne me connaissais pas

Rappelle-toi

15 Rappelle-toi quand même ce jour-là

N'oublie pas

Un homme sous un porche s'abritait

Et il a crié ton nom

Barbara

20 Et tu as couru vers lui sous la pluie

Ruisselante ravie épanouie

Et tu t'es jetée dans ses bras

Rappelle-toi cela Barbara

Et ne m'en veux pas si je te tutoie

25 Je dis tu à tous ceux que j'aime

Même si je ne les ai vus qu'une seule fois

Je dis tu à tous ceux qui s'aiment

Même si je ne les connais pas

Rappelle-toi Barbara

30 N'oublie pas

Cette pluie sage et heureuse

Sur ton visage heureux

Sur cette ville heureuse

Cette pluie sur la mer

- 35 Sur l'arsenal
 Sur le bateau d'Ouessant
 Oh Barbara
 Quelle connerie la guerre
 Qu'es-tu devenue maintenant
- 40 Sous cette pluie de fer
 De feu d'acier de sang
 Et celui qui te serrait dans ses bras
 Amoureusement
 Est-il mort disparu ou bien encore vivant
- 45 Oh Barbara
 Il pleut sans cesse sur Brest
 Comme il pleuvait avant
 Mais ce n'est plus pareil et tout est abîmé
 C'est une pluie de deuil terrible et désolée
- 50 Ce n'est même plus l'orage
 De fer d'acier de sang
 Tout simplement des nuages
 Qui crèvent comme des chiens
 Des chiens qui disparaissent
- 55 Au fil de l'eau sur Brest
 Et vont pourrir au loin
 Au loin très loin de Brest
 Dont il ne reste rien.

Jacques PRÉVERT, in *Paroles* (1945)
 © Éditions GALLIMARD

■ POÈME OU CHANSON ?

Pour beaucoup d'admirateurs de Jacques Prévert, ce texte est inséparable de la musique de Joseph Kosma et de la voix d'Yves Montand qui le fit écouter à un large public.

Poésie donc, ou chanson ? Poésie *et* chanson !

Indépendamment de la mélodie qui en épouse les « paroles » (c'est le titre du recueil de Prévert) ce poème est en effet un chant dont le caractère formel et le lyrisme sont ceux d'une chanson (refrain et reprises, absence voulue de ponctuation, prédominance de l'émotion sur la narration).

Mais il ne faudrait pas pour autant, comme certains critiques, estimer que c'est là de la « poésie facile ». La simplicité apparente, l'allure libre de la parole qui s'exclame, les tournures savamment familières, témoignent en réalité d'une parfaite maîtrise. Avant même de composer le commentaire, il sera utile de relever — en vrac — de multiples aspects dans ce poème :

- L'entrecroisement des thèmes : l'amour, la guerre, le souvenir, la présence originale du « je » poétique ;
- L'histoire : ses éléments constitutants, son évolution, le mode narratif, ses « surprises », le jeu des temps ;
- *je-tu-il* : la présence des acteurs et leurs rôles respectifs ;
- Le ton (l'incantation) : les reprises et anaphores, le déploiement de la phrase sur le vers, les ruptures, les effets de symétrie, l'alternance entre les crescendos et les decrescendos, la figure dominante de *l'invocation* ;
- Le style, l'emploi des images et le jeu des sonorités, leur rôle dans la fusion de l'atmosphère brestoise et de la personne de « Barbara ».

Ce recensement opéré, nous proposons, pour faire ressortir progressivement son originalité, de développer les trois points suivants :

- Premier axe de lecture : l'aspect narratif, l'histoire d'une « rencontre » dont le schéma structure le mouvement d'ensemble de la « chanson » ;
- Deuxième axe de lecture : l'invocation poétique, le mode du souvenir, sa tonalité particulière et la présence continue du poète-narrateur ;
- Troisième axe de lecture : l'élaboration de la figure de Barbara, en liaison avec l'atmosphère pluvieuse de Brest, qui justifie pleinement le titre du texte.

■ UNE HISTOIRE D'AMOUR BRISÉE PAR LA GUERRE

Apparemment, l'invocation de départ, « *Rappelle-toi Barbara* » (sur laquelle nous reviendrons) *semble* annoncer le récit d'un souvenir commun, la première rencontre (amoureuse) : c'est là notre « horizon d'attente » (cf. Clef 38). Nous avons, comme dans toute narration, des indications relatives au lieu (*Brest, rue de Siam*), au temps (*ce jour-là, il pleuvait*), aux protagonistes (*toi, Barbara* — l'héroïne ; *moi, je,* — acteur/narrateur) et à leurs actions successives (*tu marchais, / je t'ai croisée ; tu souriais / je souriais*). Le lecteur, formé au code de la rencontre s'attend « naturellement » à un coup de foudre entre les deux êtres qui ne se connaissent pas (mais vont sans doute se « reconnaître », comme Baudelaire et la « Passante » !). C'est en quelque sorte le premier acte du récit, qui occupe le premier quart du texte, et dont les mini-séquences sont ponctuées par le refrain « *Rappelle-toi* ».

Un deuxième acte se produit alors, véritable petit « coup de théâtre » : non pas la rencontre attendue entre Barbara et notre poète (il ne fait que la croiser), mais entre Barbara et un homme qui l'aime. Cette rencontre se déroule en trois petites séquences précipitées, soulignées par le « *et* » emphatique :

Un homme [...] s'abritait

Et il a crié ton nom [...]

Et tu as couru [...]

Et tu t'es jetée dans ses bras

Cet acte n'est pas seulement important par la surprise qu'il suscite, mais aussi par un événement marquant sans lequel le poème ne serait pas ce qu'il est : nous apprenons le **nom de Barbara**. Placé en position de rejet, le prénom éclate de façon imprévue, occupant tout un vers ; et le narrateur insiste : « *Rappelle-toi cela Barbara.* »

La phrase qui suit (vers 24 à 35-36) n'est pas véritablement un acte, c'est une pause nécessaire : le récit s'arrête pour céder la place à l'évocation du bonheur du couple. C'est à la fois l'épilogue de la première partie de l'histoire, et l'intermède qui fait attendre la seconde. L'intervention du poète-narrateur, en procédant à cette halte descriptive et lyrique, prépare l'irruption d'un nouvel événement qui va surprendre par sa brutalité : c'est le « troisième acte »

Il éclate brusquement dans la seule exclamation du vers 38 : « *Quelle connerie la guerre* ». La grossièreté du terme est volontaire : elle *détonne* intentionnellement dans l'harmonie poétique qui précédait, exactement comme a pu *détoner* l'explosion de la guerre dans la vie heureuse des amants. Alors se précipitent les effets de la guerre : la mort, la brisure du couple, le deuil.

La fin du texte est au présent. C'est un nouvel et dernier épilogue, qui suit le second grand coup de théâtre du récit. Si elle existe encore, Barbara n'a plus à se rappeler : elle « vit » ce nouvel état d'équilibre romanesque, celui de tout épilogue, avec là encore les indications qui fixent pour toujours la situation des protagonistes, et les précisions sur le lieu et le temps qui servent à *clôre* le récit... en l'occurrence, la désolation des vivants et le néant de Brest.

Cette histoire d'amour brisée par la guerre est le substrat du poème, mais ne s'y réduit évidemment pas. En ce qui concerne le mode narratif, un remarque essentielle doit ici être faite : c'est que, dans toutes ces phases du récit, **l'émotion précède l'action**, mettant le lecteur en parfaite condition pour *retentir* à ce qui se passe. L'atmosphère nostalgique est donnée avant le récit (« *rappelle-toi* », « *rappelle-toi quand même* », « *n'oublie pas* ») ; le cri et la plainte sont proférés avant l'évocation de l'événement qui les justifie : « *Oh Barbara / Quelle connerie la guerre* ». En termes de communication, la « fonction expressive » domine et enveloppe la fonction référentielle (cf. Clef 29). L'élément narratif étant subordonné au caractère lyrique du poème, c'est ce dernier qui pénètre absolument le lecteur, d'autant plus qu'il reçoit tout à travers la subjectivité du « je » poétique et de sa poignante invocation.

■ L'INVOCATION POÉTIQUE : LE MODE DU SOUVENIR

Invoquer, littéralement, c'est « appeler en soi-même ». Dans ce texte, l'évocation de Barbara (sa figuration par l'écriture) commence par une *invocation* de sa personne dans le for intérieur du poète. Mais que dit-il réellement, lorsqu'il déclare : « *Rappelle-toi* » ? D'où appelle-t-il ? Qui appelle-t-il au juste ? Que peut signifier le fait de demander à une personne absente de se rappeler une époque dont c'est lui, le narrateur-acteur, qui se souvient ? Sommes-nous en plein délire ? Quel est l'objet de cette apostrophe ?

1. L'effet du tutoiement

Le tutoiement et la pression de l'impératif présent ont pour premier effet de faire *exister* Barbara, de la *rendre présente*, là, en face du poète, et donc tout près de nous, lecteurs. Et plus ce tutoiement à l'impératif est répété, plus la présence de Barbara s'intensifie, au point que, dans la dernière partie du récit, le poète s'exclame « *Oh Barbara* » comme s'il ne faisait plus de doute qu'elle fût bien là.

Le deuxième effet du tutoiement est bien entendu de créer une intimité fictive entre l'héroïne et le narrateur. Intimité renforcée par l'ambiguïté du début du texte, où l'on s'attendait à la rencontre amoureuse de deux êtres que le destin semble conduire l'un vers l'autre (cf. les symétries : « *Tu souriais / Et moi je souriais de même* » ; « *Toi que je ne connaissais pas / Toi qui ne me connaissais pas* »).

Cette proximité supposée va permettre alors au souvenir d'être d'autant plus sensible, d'autant plus complet, qu'il « devient » un souvenir commun. En réalité, c'est seulement sa propre mémoire que le poète interroge à travers le « souvenir » de Barbara ; mais ceci, en lui conférant la tonalité nostalgique et déchirée d'une *communion dans le souvenir*. Le « *Rappelle-toi* », sous ses diverses variantes (n'oublie pas, rappelle-toi cela) équivaut à un discours global qu'on pourrait paraphraser ainsi : « *Rappelle-toi ce qui s'est passé ; rappelle-toi cet étranger que tu as croisé — c'était moi ! Rappelle-moi ce que je me rappelle, confirme-moi ce souvenir : te le rappelles-tu aussi bien que moi ? Car il serait dramatique que je fusse seul à me rappeler ! Permetts-moi donc de me rappeler à toi comme je te rappelle à mon souvenir — j'ai trop besoin de me rappeler tout cela dans la tonalité fictive d'une communion désintéressée ! Sois le miroir de mon souvenir en même temps que tu en es le sujet, et que ce rappel conjure ton absence, conjure le temps, en faisant revivre *notre* souvenir ! »*

2. La modalité du souvenir

L'invocation de Barbara, ainsi réitérée, imprègne tout le poème d'un climat dramatique directement issu de la *modalité du souvenir*. Tout

souvenir d'une époque heureuse est en effet *ambivalent*, positif et négatif à la fois : positif parce qu'on y revit le charme du passé qu'on regrette, négatif parce que le présent en est à jamais dépouillé. C'est ce qui fait dire par exemple au poète du « Pont Mirabeau », à propos de ses amours passées : « *Faut-il qu'il m'en souvienne ?* » (Apollinaire). Se souvenir, ce n'est pas simplement faire le bilan d'un passé, c'est en même temps considérer que ce passé n'est plus, c'est répéter en soi l'incompréhensible leçon de l'expérience humaine : dire que ce passé ne peut pas être encore dans le présent ! Le « *Rappelle-toi* » implique le « *Jamais plus* », et ceci dans toutes les langues : *Never more* !

Cette douloureuse réalité est ici rendue encore plus tragique du fait que ce n'est pas la simple usure du temps qui aurait affaibli l'amour de Barbara et de son ardent compagnon : c'est la guerre qui l'a tué. Les deux termes antagonistes de la modalité du souvenir, *avant* et *après*, se renforcent mutuellement en raison de la brutalité de l'événement qui les sépare : la « connerie » de la guerre. Il pleut toujours (comparez les vers 2-7 aux vers 46-47), « *mais ce n'est plus pareil et tout est abîmé* ». L'harmonie exceptionnelle du couple formé par Barbara et son amoureux (« *celui qui te serrait dans ses bras / Amoureusement* ») fait ressortir l'horreur stupide de la guerre, et le tableau de Brest ravagé par les bombes donne rétrospectivement aux amours de Barbara l'*aura* incomparable du paradis perdu — et que l'écriture est chargée de réactiver...

3. La conjuration du passé

Rendre présent le passé, sans oublier qu'il est passé, voilà en effet la mission du poète-narrateur-acteur. Faire revivre l'incomparable Barbara ! Et donc, pour abolir le Temps, fondre dans les mots le « je » qui a été témoin (l'homme qui passa rue de Siam, avant guerre) et le « je » qui se souvient maintenant (le poète-narrateur, après guerre), celui qui adora le visage de Barbara sous la pluie *ce jour-là* et celui qui marche aujourd'hui sur les ruines de Brest où *il pleut encore*. Cette fusion s'opère précisément par l'alternance entre le « moi » qui écrit (*n'oublie pas*) et le « moi » qui est mis en scène (*je t'ai croisée, je souriais*), pour déboucher sur le passage extraordinaire d'empathie poétique des vers 24-28 :

Et ne m'en veux pas si je te tutoie
 Je dis tu à tous ceux que j'aime
 Même si je ne les ai vus qu'une seule fois
 Je dis tu à tous ceux qui s'aiment
 Même si je ne les connais pas

L'empathie est la capacité de se mettre à la place des autres, de ressentir leurs sentiments et leurs drames comme s'il s'agissait des siens propres. Le

narrateur-acteur ose tutoyer parce que ce bonheur de Barbara qui aime est un bonheur pour lui-même. Il participe par le cœur et par l'esprit à la communion des amants, il interroge leur devenir comme si c'était le sien. L'amour de tous résonne en lui-même ; toute intimité extérieure le touche intimement. Or, cette attitude est à la fois celle du poète aujourd'hui et de l'homme d'autrefois.

Dire « tu » en s'adressant au couple d'autrefois a donc pour effet de conjurer le passé. Il est peu probable que le témoin des amours de Barbara eût alors, sur place, tutoyé les deux amants. Comme l'empathie qu'il manifeste, ce tutoiement du poète écrivain et se souvenant aujourd'hui actualise ce qu'il retrace. Tout se passe comme si le couple existait encore, le passé devient présent, le souvenir ressuscite le bonheur de Barbara qui semble provisoirement immortel... pourvu qu'elle n'oublie pas !

■ BARBARA ET LA PLUIE

L'empathie poétique, transcendant les époques, a permis de sauver du passé l'inoubliable couple que forment Barbara et l'inconnu qu'elle aime. Cela dit, c'est surtout le visage de Barbara qui émerge et domine l'évocation. Il faut donc examiner comment son nom et sa personne prennent corps dans ce tissu d'images et de sons qu'est toujours un poème de Prévert.

Le prénom de l'héroïne nous est donné dès le premier vers, c'est aussi le titre du poème, et il fonctionne comme un véritable leitmotiv de la chanson. Quelles peuvent donc être ses « connotations » *a priori* ? La désinence -a, indice de féminité ; l'euphonie des syllabes qui lui donne une sorte de densité essentielle ; le rapprochement avec le mot « barbare », qui peut suggérer l'image d'une jeune fille assez sauvage, étrangère, entière, spontanée (le prénom rimera avec « bras »).

Le décor nous semble contraster avec la vive démarche de l'héroïne : c'est l'interminable pluie monotone de Brest, soulignée par la régularité du rythme et de l'allitération « *sans cesse / Brest* » :

Il pleuvait / *sans cesse* / sur Brest / ce jour-là

Mais l'entrain et le bonheur de Barbara vont tout de suite imprégner cette pluie de son sourire radieux, le tout aboutissant à une fusion inattendue entre un état d'âme et un paysage qui lui est contraire. Entre le vers 2 (*Il pleuvait*) et le vers 5 (*sous la pluie*), la marche allègre de Barbara a comme modifié le climat. L'eau de la pluie devient sur elle ruissellement de vie : *souriante / épanouie / ravie / ruisselante*. Le rythme ternaire et la répétition des adjectifs accentue cet effet (vers 4 : *épanouie ravie ruisselante* ; vers 21 : *Ruisselante ravie, épanouie*). Naturellement, on comprend au vers 21 que c'est l'amour en elle qui irradie la pluie. Mais comme souvent chez Prévert, la dynamique du son oriente la logique du sens (ne dit-il pas « *rappelle-toi*

Barbara », plutôt que « souviens-toi » ?) : c'est ainsi que les échos des voyelles qui se répètent (« -i, -oui, -ui ») semblent fondre ensemble les mots de la joie et les mots de la pluie, comme si l'identité des sonorités devait entraîner l'identité des choses :

Souriante / épanouie / ravie / ruisselante / sous la pluie (vers 3-5)

Vers lui / sous la pluie / ruisselante / ravie / épanouie (vers 20-21)

Le résultat de ces (subtils) jeux de mots est la transfiguration de l'atmosphère brestoise par la présence de la jeune fille : le soleil de sa joie illumine la pluie. On ne peut plus distinguer l'une de l'autre.

Dès lors, la pluie peut se charger des adjectifs destinés au visage de Barbara (c'est la figure de style nommée **hypallage**, transfert de qualificatifs visant une réalité sur une autre réalité qui lui est associée) :

Cette pluie sage et heureuse

Sur ton visage heureux

Sur cette ville heureuse

Or, si la jeune fille a prêté son visage heureux à Brest sous la pluie, réciproquement, l'état de la pluie va symboliser la destinée de l'héroïne. La pluie de Brest, d'abord « colorée » par la joie de Barbara, devient bientôt la *métaphore* de ce qui arrive à Barbara : *pluie de fer de feu* (c'est la guerre), *pluie de deuil* (c'est la mort de l'aimé), pluie « pourrie » (c'est la décomposition de l'existence désespérée de Barbara, qui n'a plus de sens, qui s'en va « à vau-l'eau » comme on dit si bien).

Revenons sur ces étapes. Après l'évocation de la ville heureuse (la musique de Joseph Kosma marque ici un crescendo) éclate soudain la guerre, et le poète pose aussitôt la question fondamentale de la destinée de la jeune fille : « *Qu'es-tu devenue maintenant ?* » Or, il ne répond pas directement, et c'est l'état nouveau de la pluie qui nous informe : cette *pluie de fer de feu de sang* signifie que Barbara est meurtrie, à l'image de la ville qu'elle incarne. Seconde question : qu'est *devenu* l'homme qu'elle aimait (l'alexandrin ici épouse l'ampleur du cri lyrique) :

Est-il mort disparu ou bien encore vivant

La réponse nous est à nouveau fournie par l'état de la pluie : « *C'est une pluie de deuil terrible et désolée* » (nouvel alexandrin soulignant la solennité funèbre de la tragédie). Barbara a perdu celui qu'elle aimait, elle est en deuil, à l'image de Brest — de toutes les femmes de la ville, veuves de guerre...

La question de l'avenir n'est pas posée, mais la réponse s'y trouve, précisément dans le tableau désolé de ce qu'est devenue la pluie sur Brest : « *Ce n'est même plus l'orage / De fer d'acier de sang* ». C'est le néant. Faut-il le regretter ? Sans doute, car l'orage était encore de la *vie*. Or, tout s'est dissipé. La pluie n'est même plus de la pluie : elle a perdu son nom de pluie, son

identité de pluie. Barbara ne l'irradie plus ; Barbara s'effiloche et se détériore à l'image de cette atmosphère décomposée. Il ne s'agit pas même d'une évocation réaliste de Barbara ou du « cadavre » supposé de son compagnon, c'est tout simplement la mort du *mythe de Barbara-la pluie*, de l'amour partagé qu'elle incarnait, de la paix de Brest avant-guerre. La « décomposition » de la pluie en nuages qui crèvent, l'image des chiens qui disparaissent en pourrissant au fil de l'eau, les échos sonores en decrescendo (*disparaissent / Brest / reste / chiens / loin / très loin / rien*) forment un spectacle d'anéantissement et de ruine impressionnant, l'image froide et crue d'un univers démoralisé.

Le monde *transfiguré* par Barbara a été *défiguré* par la guerre.

■ CONCLUSION

S'il est vrai que le spectacle d'un amour brisé est la plus efficace condamnation de la folie guerrière, il ne faut pas en conclure que « Barbara » est un poème à thèse. On peut aussi bien dire que le thème de la guerre ne sert ici qu'à mettre en valeur l'inoubliable visage de Barbara irradiant la pluie : le mythe prime le message. Et de fait, en dépit de la désespérance du tableau final (et par contraste avec lui), de nombreux lecteurs ont retenu essentiellement de ce texte la figure mythique de Barbara au point d'avoir, pour certains, donné ce prénom à leur propre enfant (cf. Clef n° 39, sur les connotations). Dans cette création réside sans nul doute l'originalité de ce texte poétique.

Ne négligeons pas pour autant les autres qualités qui contribuent à l'atmosphère singulière dont ce poème imprègne le lecteur : la modalité du souvenir (sa nostalgie) et le rôle spécifique de l'empathie poétique (qui rend le lyrisme de l'auteur d'autant plus communicatif qu'il est dénué de narcissisme). Il ne nous reste plus qu'à *écouter* ce poème chanté sur la musique de J. Kosma. Notre émotion poétique dépassera assurément de très loin toutes les explications que nous venons d'en donner. Pour une simple raison : *la poésie, c'est ce qui reste quand on a tout expliqué...*

Clef n° 38. L'horizon d'attente

Lorsque l'on gravit une dune balayée par le vent, on s'attend toujours plus ou moins à découvrir, au sommet, un certain horizon. Pour les uns, c'est la mer qui est pressentie. Pour d'autres, c'est le désert sans fin... surtout s'ils viennent de lire *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry !

En *littérature* de même, chaque fois que l'on s'apprête à lire un texte, ou avant de tourner une page (en cours de lecture), on s'attend à quelque chose : un événement, un lieu, une émotion, un développement plus ou moins banal du sujet, toutes choses qui vont nous paraître aller de soi ou nous surprendre, **selon le code** que nous avons

déjà en tête et selon l'inspiration de l'auteur. Ce qu'on appelle **horizon d'attente** d'un lecteur se constitue ainsi des divers éléments signifiants que lui apporte le contexte de l'œuvre (où ? quand ? qui ? quoi ? comment ?), mais aussi de tout ce qui, dans son for intérieur (expériences, souvenirs, culture, réseau de mots et d'images), va lui permettre de « retentir » au texte qu'il saisit.

Nous venons de voir, en lisant le début de « Barbara », comment Prévert se joue de notre attente. Nous avons imaginé que le narrateur, qui marche en souriant vers Barbara qui sourit, allait la rencontrer et l'aborder, avec tout ce qui peut s'ensuivre. Mais au moment où il la croise, elle se jette dans les bras d'un autre... et nous voici précisément *intrigués* par l'histoire de cette femme !

Nous avons déjà parlé de l'horizon d'attente à propos de l'**intertextualité**, ces deux notions étant étroitement liées. Nos émotions sont en effet souvent *préconstruites en nous* par nos expériences et par nos lectures antérieures ; sachant cela, c'est sur elles que l'auteur joue pour rendre son texte crédible, original et captivant. Nous avons donné à ce propos l'exemple du poème « Les Aveugles » : si je veux *bien* lire ce sonnet de Baudelaire, je dois faire le point à la fois sur ce que je connais de l'auteur des *Fleurs du Mal*, et sur ce que je sais des aveugles ou ai déjà ressenti à leur propos (cf. p. 28). C'est à partir de ces données *déjà installées en moi* que le texte va m'émouvoir, et que je mesurerai son originalité par rapport à d'autres textes ou aux stéréotypes de la vie courante.

Avant tout examen d'une page, il est donc essentiel d'explorer notre horizon d'attente, et de prendre ainsi conscience des hypothèses de lecture plus ou moins spontanées qui, en nous-mêmes, sont sous-jacentes à tout **acte de lire**.

Clef n° 39. Dénotation/connotations

On appelle **dénotation** le sens premier d'un mot, la désignation exacte de la réalité ou de l'idée à laquelle il renvoie : ainsi, *l'arbre* est « *un grand végétal ligneux dont la tige ne porte de branches qu'à partir d'une certaine hauteur au-dessus du sol* » (définition du Petit Robert) ; le *blanc* désigne une couleur précise, le mot *liberté* s'emploie pour désigner l'absence de contrainte et le pouvoir d'agir, etc.

On appelle **connotations** les sens seconds, annexes, dérivés du même mot. Ce sont justement des « notations » que l'*usage* du terme lui a associées au cours de son « histoire » dans la langue. Ainsi, *l'arbre* peut évoquer la croissance ou l'ascendance, *le blanc* signifier la pureté, *la liberté* symboliser la valeur républicaine n° 1.

La *dénotation* d'un mot prédomine dans tous les textes renvoyant à la réalité, à l'usage concret du terme, chaque fois qu'il s'agit de la *fonction référentielle* de la langue (cf. **Clef n° 29**).

Les *connotations* d'un mot, même si elle sont secondes, n'en sont pas pour autant secondaires : elles deviennent déterminantes chaque fois que l'on veut faire ressentir une image ou une coloration particulière liée à ce terme, indépendamment de son sens propre (sa dénotation).

Il peut s'agir de connotations *individuelles*, subjectives, qui viennent de l'expérience que nous avons des réalités que couvrent ces mots : chacun a son

image positive ou négative du mot « pierre », du mot « femme », du mot « prof », du mot « argent », ou des divers prénoms qui existent.

Mais les connotations des mots sont aussi très souvent *collectives* (liées à tel ou tel groupe social) ou *culturelles* : elles se trouvent *codées* ; le dictionnaire les souligne, en recensant les usages multiples des mots. Si je veux parler d'un véhicule à quatre roues qui me sert d'automobile, par exemple, j'ai le choix entre divers mots qui ont tous la même dénotation, mais des connotations bien différentes (familiales, argotiques, relevées) : *bagnole*, *tire*, *caisse*, *voiture*, *berline*, etc. Souvent, le **sens figuré** d'un mot n'a été que l'une de ses premières connotations, consacrée par les écrivains, adoptée par la collectivité.

Plus un texte est travaillé, littéraire, plus il joue en effet sur les connotations. Le talent de l'écrivain se reconnaît souvent à cet art d'en jouer : il crée des images, il associe des termes inattendus qui se colorent mutuellement, il projette sur les mots ses émotions personnelles, il enrichit les expressions dont il use des retentissements particuliers qu'elles peuvent avoir dans son imaginaire ; bref, il est un *créateur de connotations*, qui ne cesse de charger les mots de toutes les résonances de son univers intérieur. Il s'ensuit qu'**expliquer un poème ou une expression poétique, c'est d'abord, souvent, en explorer les connotations**. Le mot « divertissement » après Pascal, le mot « spleen » après Baudelaire, le « plat pays » après Jacques Brel, sont autant d'expressions dont le sens ou le potentiel poétique n'ont plus rien de commun avec ce qu'ils étaient avant que ces auteurs s'en soient saisis.

Et le nom *Barbara*, de même, n'est plus ce qu'il était depuis que Prévert a écrit « Barbara ». Les connotations liées aux prénoms sont d'ailleurs d'autant plus arbitraires qu'aucun prénom n'a en soi de « dénotation » particulière. Le prénom est toujours plaqué sur un être encore inconnu ; la relation qui s'établit entre cette personne et la sonorité de ce vocable est arbitraire ; et cependant, les parents ne le choisissent qu'en fonction du réseau imaginaire, c'est-à-dire *connotatif*, qui est lié dans leur esprit à tel ou tel prénom (personnage célèbre, star, saint patron, etc.). Chacun « s'investit » alors dans « son » prénom. Les amoureux projettent tout un édifice idéaliste sur le simple prénom (ses lettres, sa musique) de la personne aimée. Nous sommes là au royaume de la pure connotation, de la **réalité de l'imaginaire**, et s'il est loisible à chacun de cultiver sa rêverie, il est prudent de ne pas ignorer son aspect quelque peu délirant. Qui ne rira à la pensée que le prénom « Gertrude » désigne, dans *Hamlet*, la femme sensuelle, irrésistible, qui pousse le désir de son beau-frère à tuer son mari, pour occuper à la fois le trône et la couche royale ? ! Rien ne varie autant que les connotations, avec les temps et les lieux !



Clef n° 40 : Petit test sur les figures de style...

► Voici vingt phrases dans le désordre. Vous êtes cordialement invité à y reconnaître la ou les figures dominantes, en justifiant votre choix. Corrigé page suivante.

1. « Coup de fil, toilette, taxi : me voici dans ses bras. »
2. « Honte à ceux qui font de la politique une distraction et de la distraction une politique ! » *Chiasme*
3. « Avec 70 fautes, elle est sublime, votre copie ! »
4. « Ventre affamé n'a point d'oreilles. » *Personification*
5. « Dans "Marieke", Brel chante la Venise du Nord. »
6. « Pas génial, ce cours ! »
7. « Penser que mes élèves n'aiment pas les figures de style, franchement, ça me tue. »
8. « Il égorgea son chien avec une atroce jouissance. »
9. « La France est veuve ! » (Pompidou, à la mort du général de Gaulle)
10. « Ne sachant plus très bien ce qu'était une métonymie, le candidat perdit les pédales. »
11. « Dans notre société, les oubliés du plein emploi sont sans doute parmi les moins favorisés. »
12. « L'éclair de tes yeux m'a foudroyé. »
13. « La télévision multiplie les images de charité pour masquer la réalité des injustices. »
14. « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait été changée. » (Pascal)
15. « Pour un blanc, il vote rouge ; pour un rouge, il vote blanc. »
16. « Avec son visage vérolé, ce n'était pas un spécimen de beauté. »
17. « Je hais la sécheresse visqueuse de ton cœur. »
18. « À la vue du Peau rouge, le Visage pâle éprouva une peur bleue. »
19. « Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague
Et des vagues de dunes pour arrêter les vagues. »
20. « L'ironie consiste à dire le contraire de ce qu'on pense, tout en signifiant qu'on pense le contraire de ce qu'on dit. »

► Figures de style que vous pouvez identifier (dans le désordre) :

Ellipse, antiphrase, périphrase, métonymie, métaphore, hyperbole, litote, oxymore, allégorie, euphémisme, antithèse, anacoluthie, chiasme, comparaison...

► Attention : certaines phrases comportent plusieurs figures.

■ RÉPONSES, EXPLICATIONS...

1. « *Coup de fil, toilette, taxi : me voici dans ses bras.* »

Ellipse. Suppression des verbes ; absence de coordination entre les actes. Nous devons reconstituer l'histoire : le protagoniste a reçu ou envoyé un coup de téléphone fixant un rendez-vous ; il a fait sa toilette en vue de la rencontre, puis pris un taxi ; quand il a retrouvé son partenaire amoureux, il s'est jeté dans ses bras. On pourrait faire une transcription cinématographique des séquences.

2. « *Honte à ceux qui font de la politique une distraction et de la distraction une politique !* »

Chiasme. On note une double antithèse entre la « politique » (chose sérieuse) et la « distraction » (chose futile). Certains médias font du spectacle avec la politique, certains politiciens décident de distraire le peuple au lieu de l'informer. Mais la figure centrale est bien ici le chiasme, reconnaissable à sa disposition croisée A-B / B-A (Politique-Distraktion / Distraktion-Politique).

3. « *Avec 70 fautes, elle est sublime, votre copie !* »

Antiphrase (ironie). La copie est évidemment très mauvaise, le contraire du mot « sublime ». Attention de ne pas confondre l'antiphrase (qui oppose *les termes* de l'énoncé à la *réalité* évoquée) et l'antithèse (qui oppose, dans un énoncé, des termes *entre eux*).

4. « *Ventre affamé n'a point d'oreilles.* »

Métonymie. Il n'est pas question d'imaginer un ventre qui se promène tout seul avec ou sans des oreilles... Le ventre symbolise la personne (la partie désigne le tout) et les oreilles représentent la capacité d'écoute (cf. Clef n° 37). Quelqu'un qui a très faim est sourd à toute autre parole, par exemple un lycéen en cours, à 12 h 30.

5. « *Dans "Marieke", Brel chante la Venise du Nord.* »

Périphrase. La « Venise du Nord », c'est Bruges. Au lieu d'appeler la ville par son nom, on lui substitue une tournure d'ensemble : l'expression fait le tour de la réalité sans la nommer directement, d'où le terme « périphrase ». De la même façon, les « Précieuses ridicules » de Molière désignent les fauteuils par la périphrase « les commodités de la conversation » (périphrase métonymique : elle substitue au « fauteuil » une expression qui désigne sa fonction).

6. « *Pas génial, ce cours !* »

Litote. Comme l'indique le point d'exclamation, l'étudiant veut dire que le cours est franchement nul. Il atténue *apparemment* sa formulation par la négation du contraire de ce qu'il pense ; mais le ton nous renseigne suffisamment. Il pourrait dire semblablement d'un prof dont il pense le plus grand bien : « *Pas con, ce prof !* » Notons que la litote ressemble à l'euphémisme en ce qu'elle atténue *formellement* la réalité, mais c'est pour signifier le contraire. Alors que l'euphémisme, lui, atténue le signifiant pour atténuer le signifié (cf. « maladie de longue durée » pour « cancer »).

7. « *Penser que mes élèves n'aiment pas les figures de style, franchement, ça me tue.* »

Hyperbole. Ce professeur *survit* évidemment... Et « ça me tue » étant délibérément excessif, il ose ajouter « *franchement* » pour être crédible !!! Au contraire de la litote, il y a dans l'hyperbole *excès* du signifiant sur le signifié.

8. « *Il égorgea son chien avec une atroce jouissance.* »

Oxymore. Le mot *atroce* et le mot *jouissance* dissonent. Le locuteur exprime par là la nature paradoxale du plaisir sadique.

9. « *La France est veuve !* » (*Pompidou, à la mort du général de Gaulle*)

Allégorie. L'entité « France » est personnifiée. Le locuteur prête à la France un deuil réel, en faisant du général de Gaulle son époux décédé ! On mesure la maladresse de cette formule historique, à un moment cruel où la *vraie veuve* du Général éprouvait *réellement* la perte de son époux. Il n'y avait pas de ménage à trois.

10. « *Ne sachant plus très bien ce qu'était une métonymie, le candidat perdit les pédales.* »

Métaphore. Le candidat est à l'examen, il n'est pas sur un vélo. La locution « perdre les pédales » lui est appliquée au sens figuré, par analogie : il ne sait plus où il en est, il a perdu la maîtrise de son véhicule cérébral.

11. « *Dans notre société, les oubliés du plein emploi sont sans doute parmi les moins favorisés.* »

Euphémisme. La réalité du chômage est cruelle : faire du chômeur un simple « oublié » du plein emploi (le « plein emploi » peut-il penser à tout ?), c'est atténuer la gravité de sa situation. Idem pour l'expression « *les moins favorisés* » : elle laisse entendre que les démunis sont tout de même encore « favorisés », bien qu'ils le soient moins nettement que les autres !

12. « *L'éclair de ses yeux m'a foudroyé.* »

Hyperbole. Au départ, il y a une métaphore : l'éclat du regard est comparé à un éclair (image classique). Mais bien entendu, avec le verbe « *foudroyé* », il semble que nous nagions dans l'excès... On se relève de ces coups de foudre !

13. « *La télévision multiplie les images de charité pour masquer la réalité des injustices.* »

Antithèse. Les deux membres de la phrase sont opposés terme à terme : *Images* ⇔ *Réalité*, et *Charité* ⇔ *Injustices*. Le singulier et le pluriel renforcent l'opposition. Autour du verbe pivot « masquer », on a ainsi une parfaite symétrie des expressions antithétiques.

14. « *Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait été changée* » (*Pascal*)

Anacoluthie. Rupture de construction : le premier sujet de la phrase est « le nez », et l'on passe sans transition à un autre sujet « toute la face de la terre ». On connaît l'exemple similaire de Baudelaire passant du sujet « le poète » au sujet « ses ailes », dans « L'Albatros » :

*Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

15. « *Pour un blanc, il vote rouge ; pour un rouge, il vote blanc.* »

Chiasme. Antithèses. Métonymies. La double opposition de couleurs constitue deux petites antithèses. La disposition croisée de la phrase forme un chiasme (A-B / B-A). Mais on ne saurait comprendre la phrase sans la connaissance des significations associées à ces couleurs : le « blanc » désigne un verre de vin blanc, le « rouge » un verre de vin rouge. Deux métonymies. Mais le « blanc » renvoie aussi au parti royaliste très à droite (drapeau blanc des rois de France), de même que le rouge symbolise la révolution, l'extrême gauche ou le communisme. L'électeur qui est porté sur la boisson se laisse acheter par le démagogue le plus offrant...

16. « *Avec son visage vérolé, ce n'était pas un spécimen de beauté* »

Litote. Ce visage est affreux. Le locuteur préfère nier qu'il soit beau. Atténuation apparente, renforcement réel, par la négation du contraire (cf. phrase 6).

17. « *Je hais la sécheresse visqueuse de ton cœur.* »

Oxymore. Alliance de termes opposés qui, on le remarquera, sont par ailleurs métaphoriques (le cœur est une expression déjà figurée pour désigner la sensibilité).

18. « *À la vue du Peau rouge, le Visage pâle éprouva une peur bleue.* »

Métonymies. Le jeu sur les couleurs rouge/blanc/bleu peut faire penser à des antithèses ou à des métaphores. En fait, l'essentiel de la figuration, ici, est produit par trois métonymies :

- la peau rouge est une peau rouge ; mais le Peau rouge est un Indien, désigné comme tel à partir de la couleur dont il s'enduit ;
- le Visage pâle désigne à l'inverse, du point de vue indien, l'homme blanc : le trait partiel sert à nommer le tout ;
- la peur n'est pas « bleue » : elle fait pâlir l'individu au point qu'il semble bleuir. Il n'y a donc pas ici de relation d'analogie, mais une relation d'association entre la nature de l'émotion et la couleur de celui qui l'éprouve : il s'agit bien d'une métonymie, et plus précisément d'un hypallage (transfert de la qualité d'une réalité sur un autre réalité qui lui est liée : transfert du « bleu » du peureux sur la peur).

19. « *Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague
Et des vagues de dunes pour arrêter les vagues.* »

Comparaison. Métaphore. Le premier vers établit une comparaison explicite (avec... pour) entre la mer et le terrain vague. Le second qualifie directement l'ondulation des dunes de « vagues » ; l'analogie est implicite, c'est une métaphore.

20. « *L'ironie consiste à dire le contraire de ce qu'on pense, tout en signifiant qu'on pense le contraire de ce qu'on dit.* »

Chiasme. C'est la définition dont nous sommes partis dans la Clef n° 28. Ce chiasme mobilise trois termes inversement ordonnés : A-B-C / C-B-A.

Index des notions

- Accentuation, 304
Acte (symbolique de l'), 124
Allégorie, 274, 347
Anacoluthie, 347
Anaphore, 35, 181
Anthropomorphisme, 65
Antiphrase, 223
Antithèse, 53, 211, 278
Apostrophe, 210, 338
Auteur (-/ narrateur), 84, 105
Autobiographie, 84, 246
Catharsis, 170
Chant (et poésie), 272
Chiasme, 212, 348
Comique, 192-200
Communication (schéma de la), 234
Connotation, 28, 343
Contraste, 53, 92, 182
Dénotation, 343
Description, 48
Didascalies, 185
Diérèse, 294
Discours, 202
Distanciation flaubertienne, 131
Distanciation au théâtre, 133, 170
Effet de magie, 331
Effet de réel, 56, 109
Ellipse, 119, 346
Empathie (poétique), 339
Enjambement, 283
Énonciation, 38, 50, 66
Esthétique (de l'effet /
de la retenue), 93
État d'âme, 322
Euphémisme, 347
Focalisation, 102, 105, 108
Fonctions du langage, 234, 272
Horizon d'attente, 28, 342
Hypallage, 341
Hyperbole, 94, 300, 347
Hypotypose, 35, 114, 304
Identification (en général), 83
Identification romanesque, 122
Identification au théâtre, 169
Intertextualité, 37-46
Ironie, 223
Litote, 94, 328, 346
Lyrisme, 213, 272
Métaphore, 61, 65, 331
Métonymie, 328, 331, 348
Morceau de bravoure, 182
Narrateur 84, 105, 108
Oxymore, 264
Paysage (et état d'âme), 82, 322
Performatifs, 263
Personnification, 56, 65
Poésie, 272
Point de vue, 75
Portrait romanesque, 139
Réalisme, 54, 109
Registre, 183
Rejet, 283
Réplique (4 dimensions), 159
Réseau lexical, 31
Rire (procédés), 199
Roman, 96, 103, 143
Schéma de la narration, 103
Sensations, 74
Signifiant/Signifié, 93
Souvenir, 75, 338
Symbolisme, 120, 124, 328
Synecdoque, 332
Tautologie, 262, 264
Théâtre, 148
Tutoiement, 210, 228, 312, 338
Visualité, 51, 110, 317

culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Index des auteurs

Aragon	324
Balzac	134, 139
Barjavel.....	34
Baudelaire	44, 266, 295, 307
Colette.....	68
De Gaulle	257, 253
Devos.....	186
Flaubert.....	126, 131
Hugo	59, 273
Huysmans	57
Leblanc.....	16
Malraux.....	115
Marivaux	161
Mitterrand	248
Molière.....	149, 195
Montesquieu	214
Nerval.....	142
Pagnol	66
Pascal.....	13, 203
Prévert.....	334
Rostand	178
Rousseau	86, 238
Sartre	171
Stendhal	86
Supervielle.....	97
Troyat	49
Vallès	78
Vercors.....	107
Verlaine.....	76, 316
Vigny.....	285
Voltaire	226

Expliquer les textes demeure un exercice fondamental de l'enseignement du français.

Qu'on le nomme *explication linéaire*, *commentaire composé*, *étude suivie*, *lecture analytique* ou *méthodique*, il vise à développer :

- **l'esprit d'analyse** : l'aptitude à discerner les enjeux des textes, à percevoir la subtilité des formes du discours, à déjouer les pièges du langage — qualités indispensables au futur citoyen ;
- **la faculté d'admiration** : l'art d'apprécier l'art, de saisir la puissance d'un imaginaire, de jouir de l'allégresse d'un style, de se comprendre soi-même à travers les œuvres qui sont notre culture.

C'est à travers la pratique que s'acquiert cette « *intelligence* » de l'explication des textes. Et cela ne s'improvise pas. L'étudiant est trop souvent appelé à ressentir des pages qui ne lui « parlent » pas ou à user d'outils d'analyse dont on ne lui explique pas « l'esprit ». Pour fuir ces écueils, cet ouvrage propose un va-et-vient continu entre l'art de sentir et l'art de comprendre, tous deux essentiels à qui veut réussir ses épreuves de français... et se passionner pour la meilleure littérature — celle qui, selon Ionesco, « empêche les hommes d'être indifférents aux hommes ».

Bruno Hongre, agrégé de lettres, a publié de nombreux ouvrages pédagogiques, ou plus personnels, parmi lesquels *L'univers poétique de Jacques Brel* (L'Harmattan), *Le Dictionnaire portatif du Bachelier* (Hatier), et *Réviser vos références culturelles* (Ellipses).



ISBN 2-7298-2404-9

**Achevé d'imprimer chez Gibert Clarey (05060135)
Chambray-les-Tours-France
Dépôt légal JUIN 2005**