



Vol. 1, no 2, Printemps-été 2006

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Dora E. POLACHEK

Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance

Publiée à Lyon en 1544 par un auteur qui s'identifie comme « Jehan d'Abundance, bazochien, et notaire royal de la ville de Pont Saint-Esprit », *La Farce de la cornette* fait partie d'un genre qui date du XIII^e siècle et qui s'étale sur plus de 300 ans. Si l'on examine les 170 textes qui nous restent, l'âge d'or de la farce française se situe au milieu du XV^e siècle, à la fin de la guerre de Cent Ans (voir Bowen, 1964, et Rousse, 1980). Comme d'autres farces, celle-ci est courte (410 vers octosyllabiques) et caractérisée par un registre de langue parlé et non raffiné. Le nombre des personnages sur scène est limité à cinq (dans la farce, on peut avoir entre deux et six personnages). Typique aussi est le choix de personnages : une jeune femme infidèle, son vieux mari berné qui se croit non seulement aimé mais adoré, des neveux jaloux et un valet fidèle à la femme. Typiques enfin sont les derniers mots qui annoncent que le principal but de cette farce est d'amuser les spectateurs. Théoricien du genre, Thomas Sébillet le souligne en 1548 : « nos farces sont vraiment ce que les latins ont appelé Mimes ou Priapées. La fin et effet desquelz estoit un ris dissolu : et pource toute licence et lascivie y estoit admise, comme elle est aujourd'huy en nos Farces » (1984, p. 1). L'évaluation de la farce est restée presque la même jusqu'à nos jours : le dictionnaire anglais d'Oxford, par exemple, définit la farce de la même façon que les théoriciens du XVI^e siècle : c'est une œuvre dramatique dont le seul but est d'exciter le rire (« a dramatic work whose sole object is to excite laughter »). Dans la majorité des farces — et *La Farce de la cornette* est conforme à ce modèle —, ce qui provoque ce rire dissolu, c'est un contretemps conjugal, suscité par des forces internes ou extérieures. La farce débute *in medias res*, au moment d'une crise et pose presque toujours une question à double dimension : pourrait-on sauver ce mariage? Et à quel prix?

Réalité, anxiété et fantaisie

Pourtant, le rire provoqué par la farce n'est pas aussi superficiel que l'opinion officielle voudrait nous le faire croire. Dans l'analyse qui suit, je propose que la farce met simultanément en scène trois scénarios différents, mais entremêlés. Le premier est celui que nous appelons le script de la réalité, du monde des lois et de l'ordre. Le deuxième est le script de l'anxiété que cette réalité provoque. L'anxiété est un malaise qui comporte des dimensions psychiques aussi bien que physiques. Elle provient du sentiment d'un danger imminent. Cette crainte peut se manifester en inquiétude (ce qui est le cas pour le servent Finet), en crainte (ce qui est le cas pour les neveux) ou en crise de colère (ce qui caractérise le vieux mari). Ce script de l'anxiété suscite les questions suivantes : pourquoi est-il tellement important de maintenir l'ordre? Et si vous êtes celui qui crée et maintient la loi, qu'est-ce qu'un état contraire à cet ordre préétabli révèle à propos de vous et de votre pouvoir? Le troisième est le scénario de l'évasion fantastique, qui naît de la tension entre la réalité et l'anxiété, ce qu'on appelle en termes psychanalytiques un scénario d'accomplissement de désir (« *wish fulfillment scenario* ») et qui ignore le scénario de la réalité. Ce script propose un nouvel ordre en nette contradiction avec l'ordre accepté dans le monde de la réalité.

En utilisant ce modèle à trois parties, nous allons examiner la farce en fonction de ce que ce genre ajoute à notre compréhension de « la querelle des femmes » (voir Mathieu-Castellani, 1998). Ce fameux débat sur la nature des femmes et sur le fait de savoir si elles méritent notre mépris ou notre louange se trouve dans presque tous les genres de la période pré-moderne : théâtre, poésie, nouvelles, traités religieux et moraux. Dans l'univers de la farce, est-ce que la femme provoque la louange des autres? Si on l'injurie, est-ce parce qu'elle fait peur? Si elle suscite la peur, est-ce précisément parce qu'elle est digne de louange? Si on la loue, est-ce parce qu'elle ose mettre en jeu, dans le monde réglé de la réalité, le genre de transgressions qui se déroulent seulement dans nos fantaisies les plus déréglées, voire les plus refoulées? Notre but n'est pas d'offrir des réponses définitives à ces questions. Ce que nous nous proposons de faire, cependant, c'est d'analyser *La Farce de la cornette* dans la perspective de ce qui constitue

les traits dominants de la femme dans chacun des trois domaines que nous venons de décrire : la réalité, l'anxiété, la fantaisie. De cette façon, nous visons à formuler quelques hypothèses ayant trait à la comédie de l'amour.

L'infidélité mise en marche

Commençons par un court résumé de l'intrigue. Un vieillard vient d'épouser une jeune femme. Infidèle, celle-ci couche avec deux autres hommes. Le premier, un riche chanoine, lui fournit de l'argent, prélevé sur les fonds destinés au service divin; l'autre est un charmant jeune homme qu'elle appelle « mon mignon » (*Cornette*, p. 440) et à qui elle donne des cadeaux achetés avec l'argent qu'elle reçoit du chanoine. Sans aucun sentiment de culpabilité, elle justifie cette redistribution des biens matériels en constatant que « [l]e crucifix, soit froid ou chaud, / Est toujours tout nud à la croix, / Et ne mange point » (*Cornette*, p. 440) Les deux neveux du vieillard sont exclus de ce système d'échange et observent en spectateurs outragés le comportement de la femme. Craignant de ne plus hériter de l'argent de leur oncle —parce qu'il est fort probable que la jeune femme libidineuse deviendra enceinte, et probablement pas de son mari—, les deux neveux décident d'informer l'oncle du comportement de son épouse, qu'il ne soupçonne absolument pas. Après avoir diligemment répété à perfection leur discours, voilà ce qu'ils décident à dire à leur oncle :

Et qu'elle va deça dela
Par l'huys devant, par l'huys derrière
Et que ce n'est pas la manière
Courrir ça, là, de tous costés. (*Cornette*, p. 442)

À l'insu des deux neveux, Finet, le fidèle valet de la femme, entend les mots du complot et, craignant les conséquences, il en avise la femme. Forte de cette connaissance, l'épouse prend le dessus grâce à un tour de force linguistique se rapportant au déictique « elle ». Cette astuce linguistique, de la part de la femme, a comme résultat l'expulsion définitive des deux neveux par leur oncle.

La femme dans l'ordre du patriarcat

Si l'on revient au modèle à trois volets, dans le scénario de la réalité, quelle position la femme occupe-t-elle dans cette farce? Si le fait d'avoir un nom caractérise un sujet, on serait tenté de la classer comme un non-sujet, car elle reste anonyme. Le seul nom qu'elle porte est celui que son mari Jehan lui donne. Quand il lui parle ou quand il parle d'elle, c'est toujours en l'appelant « ma femme » ou « ma fillette ». Par l'emploi constant de l'adjectif possessif, elle est marquée comme lui appartenant, et la seule identité qu'elle possède est celle qu'il lui confère. « Fillette » souligne non seulement la différence d'âge entre les deux personnages, mais l'ordre institué par la figure paternelle : le mari parle au nom du père. Mais ce ne sont pas seulement les paroles du mari qui expriment la loi; à cause de sa position sociale, il l'incarne d'une façon visible et devient ainsi une image surdéterminée de la loi. Il est sémiotiquement marqué par ses vêtements, car il porte une cornette, un accoutrement vestimentaire qui, à l'origine, fut une marque d'honneur accordée par François I^{er} aux professeurs du Collège royal de Paris, précurseur du Collège de France. D'après les définitions traditionnellement acceptées, c'était une longue et large bande de taffetas qui formait un « chaperon que certains magistrats portaient d'abord sur la tête, puis sur l'épaule » (Imbs, 1978, p. 196), et qui pendaient jusqu'au bas de la robe.

Cette loi et la réalité qu'elle proclame rendent impossible que la femme révèle ouvertement ses propres désirs. Car dans un monde d'ordre et de loi, seul un sujet a le droit de désirer. Dans l'ordre du patriarcat, la femme est toujours figurée comme l'objet désiré, toujours soumise à la volonté de celui qui la désire : l'homme. Et la femme de *La Farce de la cornette*, du moins *a priori*, n'y fait pas exception. Elle semble se soumettre complètement à la loi. À chaque instant, elle rassure son mari sur sa soumission volontaire, en disant :

[...] Vrayment pensez
Hardiment que ce qu'il vous plaist
Jamais en rien ne me desplaist.
Vostre volonté veut tenir. (*Cornette*, p. 443)

Soutenu par ces déclarations rassurantes, l'homme qui occupe cette position efface *qui* elle est afin de la transformer en ce qu'il *désire* qu'elle soit. En d'autres termes, le mari égoïste attribue à sa femme l'identité qu'il veut qu'elle ait. Ainsi, il amoindrit l'importance de cette femme en la transformant en objet désiré, l'empêchant d'être un sujet ayant ses propres désirs, qui pourraient être en contradiction avec ceux du mari. Comme celui-ci le dit lui-même, la femme n'a pas besoin de parler pour qu'il sache ce qui la définit : il n'a qu'à la regarder afin de savoir qu'elle n'est ni vilaine ni lubrique. La confiance du mari en la conception qu'il a de sa femme se révèle dans l'assurance avec laquelle il se déclare connaisseur de ce qui distingue une femme innocente d'une femme trompeuse :

Et ne m'estime si peu saige
Que je ne cogneusse au visaige
Si une femme est vicieuse,
De lubricité curieuse.... (*Cornette*, p. 441)

L'homme ignore les traits qui caractérisent sa femme parce qu'il refuse de lui attribuer autre chose qu'une lisibilité transparente. En se flattant de pouvoir trancher net entre la sincérité et la dissimulation féminines, il démontre un amour-propre qui serait piqué au vif si l'on doutait de ses capacités de déchiffrer les signes avec justesse. Pour que la haute opinion qu'a le mari de soi-même reste intacte, il doit rester convaincu du fait que sa femme est sa propre création. Ainsi, il lui ôte toute volonté contraire à ses propres désirs. Son objectification se traduit par la métaphore qu'il nous offre. Il appelle sa femme « un trésor qui est sans diffame » (*Cornette*, p. 440), ce qui fait penser aux « Proverbes » de *La Bible* :

Qui trouve une femme de valeur?
Son prix est plus grand que celui des perles.
Le cœur de son époux se sécurise en elle; le
butin ne manque pas.
Elle le rétribue de bien, non de mal, tous les
jours de sa vie. (1989, p. 1276)

Comme un trésor, elle est mise en réserve : elle appartient à un seul propriétaire. Georges Duby résume bien cette situation en constatant

que « tous les droits de la société conjugale sont [...] tenus dans la main toujours plus crispée d'un homme » (1981, p. 110).

La prise de parole

Si la femme, dans cette réalité, est la projection du désir de son propriétaire, elle joue parfaitement le rôle d'un pantin dont les paroles semblent être fournies par son ventriloque. À aucun moment elle ne contredit ce que dit son mari. Cependant, à l'insu de son mari, elle met en scène ce qui est strictement une représentation. Dans ce jeu de virtuose, elle révèle, à travers sa finesse linguistique, jusqu'à quel degré elle a maîtrisé l'art de la déception. Si elle dit ce qu'il veut qu'elle dise, c'est seulement grâce au fait qu'il n'entend que ce qu'il veut entendre, tant il investit dans l'image qu'il se fait d'elle et, ainsi, de lui-même. Aussi est-il incapable de discerner l'ambiguïté qui prolifère dans chacune des déclarations d'amour de sa femme. Par exemple, le mari est flatté par les mots suivants :

Ah! mon amy, vostre sagesse,
Vostre bonté et vostre sens
M'ont mis au cœur ce que je sens :
Plaisir et pensée amoureuse (*Cornette*, p. 440)

Le mari s'enorgueillit de ces mots, car il les entend comme une preuve de l'admiration qu'éprouve sa femme pour ses qualités d'esprit et de caractère. Selon lui, l'estime qu'elle a pour lui donne naissance à un désir passionnel qui domine le corps (« plaisir ») et l'esprit (« pensée amoureuse ») de sa femme. Ainsi, il croit qu'elle est éprise de lui, corps et âme. Cependant, comme spectateurs/lecteurs, nous avons entendu les conversations avec Finet, et nous pouvons discerner facilement l'ambiguïté de ces professions d'amour. Elle dit vrai et elle ment à la fois : tout dépend de la façon dont on entend ses mots. Nous pouvons voir que, pour berner son mari, elle joue sur l'égoïsme de celui-ci car elle sait qu'il veut croire qu'elle l'adore à la folie. En même temps, nous apprécions ces mots à double entente car nous savons que la sagesse, la bonté et le sens ont certainement suscité la passion chez la femme, mais que cette passion a pour objet quelqu'un d'autre que son mari.

Narcissisme, anxiété et jeux de mots

Si l'on se tourne maintenant vers le deuxième script de l'univers de la farce, nous commençons à avoir une idée de l'anxiété profonde que ce narcissisme propriétaire (au cœur de l'univers de la loi et de l'ordre) cache ou couvre. Cette inquiétude se manifeste par l'instabilité de la signification des mots dans ce deuxième script de l'univers farcesque. D'un côté, comme nous l'avons vu, la « cornette » peut signifier le pouvoir et le respect, car elle est la marque d'honneur visible d'un homme que la société respecte, dans ce cas probablement un magistrat. Mais en même temps, on peut l'interpréter comme un signe d'impuissance et de moquerie, car le mot « cornette » évoque immédiatement des associations sémantiques avec les mots « corne », « cornard », « cocu ». Si « cornette » fait allusion à ce que le chef, représentant de l'ordre et de la loi, porte sur la tête, ce glissement linguistique pose au premier plan la question suivante : en fait, qu'est-ce qui se trouve sur la tête de ce vieillard ? L'inquiétude mise en lumière par cette question est au cœur de ce qui est en jeu ici : ce qui est au-dessus de la tête révèle qui a le dessus. La cornette d'un magistrat est le symbole d'un homme de pouvoir tandis que les cornes d'un cocu (mises sur sa tête par une femme qui, par « nature », n'a aucun pouvoir) marquent un homme qui n'a plus la capacité de jouer le rôle « naturel » assigné à un homme, c'est à dire celui de contrôler sa femme.

Dans ce contexte, le mot « cornette » assume une troisième résonance risible, quand on lui attribue le sens de la forme diminutive de « corne ». Le titre de la pièce n'est pas *La Farce de la corne*, mais *La Farce de la cornette*, la farce de la petite corne. Dans ce scénario d'anxiété, on peut discerner la peur de l'insuffisance physique, voire sexuelle, du mâle. Finet remarque que Dieu, dans sa bonté, a pourvu la femme d'un mari idéal pour ses inclinations, mais il est aussi possible que Finet renverse la chaîne de causalité. « Un tel en avez-vous trouvé », dit-il « qui est aussi mou qu'une pomme... de Capendu. » (*Cornette*, p. 439) « Capendu » est une déformation de « court pendu », une pomme dont le trait marquant est sa queue remarquablement courte. La réplique à double sens de la femme, « A cela est mon cas pendu » (*Cornette*, p. 439), peut être entendue comme l'explication de son

comportement lubrique. Le mot « cas » a aussi comme signification l'organe sexuel, la plupart du temps, celui de la femme. Le mot « cela » pousse même plus loin ce jeu à double entente, car « faire cela » veut dire aussi avoir des rapports sexuels.

Cette section, sémantiquement surchargée de jeux de mots, souligne le problème fondamental à la base du rapport conjugal entre la jeune femme et son vieux mari : il est possible que le mari n'ait pas ce qu'il faut pour garantir la satisfaction sexuelle et, ainsi, la fidélité de sa femme (il va sans dire que la farce simplifie tout ce qui risque d'être complexe). Considérée à travers cette optique pourvue par le script d'anxiété, la conduite de la femme pourrait être justifiée, car elle fait de son mieux pour contenter des désirs que son mari reste incapable de satisfaire. Comme elle le dit, « Voilà comme nous eschapons, / Entre nous, femmes de gens vieux » (*Cornette*, p. 440).

Polysémie et évasion fantastique

Le troisième script, celui de la fantaisie, est intimement lié au script précédent de l'anxiété. C'est-à-dire que le cauchemar de la perte du pouvoir masculin révèle souvent l'envers de la médaille, à savoir le rêve de la femme au pouvoir, où l'on voit la possibilité qu'il existe quelque chose de remarquablement libérateur pour tous (à part pour ceux qui sont avides d'argent, comme le sont les neveux) dans un monde où la femme pourvoit à la satisfaction des désirs de tous, les siens inclus. Dans ce troisième script, quelle est la place de la femme? Quand Finet révèle à la femme les mots que les neveux brandiront dans leur rencontre avec leur oncle, («Que vous alliez deça, delà, / Devant, derrière, à tous coustés » (*Cornette*, p. 442), la peur qu'a Finet des conséquences néfastes de cette révélation est immédiatement dissipée par la réplique nonchalante de la femme : « Hé quoy, il n'y a autre chose? » (*Cornette*, p. 442) Dans le monde réel, la loi du père, destinée à garder la femme à sa place, lui confère la capacité de la faire séquestrer ou tuer pour une transgression aussi grave que celle-là. Mais dans ce script de fantaisie, la femme ne s'effraie point, car elle sait qu'elle aura le dessus. Comme elle va le démontrer, le langage est une affaire de signifiants, et quand ces signifiants sont bien réorientés, ils

peuvent servir à garantir et, paradoxalement, à sauvegarder ce que la société envisage comme un manque d'ordre. Ainsi, dans la scène littéralement et figurativement centrale de la farce (la scène six d'une farce à onze scènes), l'épouse insiste pour aller parler à son mari et lui révéler ce que ses neveux veulent lui dire, mais avec une légère modification. Au lieu de lui révéler que les neveux ont l'intention de la critiquer, elle dit à son mari que les neveux ont l'intention de critiquer la marque d'honneur du mari : sa cornette. Voici les mots de la femme :

[...] qu'ils ont regret
De voir ainsi vostre cornette,
Et dient qu'elle est deshonneste,
Vilaine [...]
Qu'elle va deça et delà,
Devant, derrière et de travers,
Et à l'endroit et à l'envers;
Mais sans mentir mot ne demy
El' vous faict très bien, mon amy,
Il est vray, c'est chose certaine. (*Cornette*, p. 443)

En assurant à son mari que sa façon de porter la cornette lui plaît, la femme suggère une opposition fondamentale entre elle et les neveux : tandis qu'elle admire son autorité et ses décisions vestimentaires, les neveux, par leur dérision « apparente » de la cornette, ont le rôle d'insurgés, ceux qui se révoltent contre la loi — et le désir — du père. Dès ce moment, le mari perd tout signe de supériorité linguistique. L'idée seule de l'audace de quelqu'un qui osera mettre en question son autorité jette le magistrat dans une crise de colère enfantine où il est réduit à lancer des jurons contre ses neveux :

Ils s'en rompent la teste [...]
Ha! Je sois maudict et deffaict,
Si jamais vers moi ont credit!
[...]
Leur sanglante fièvre cartaine
Qui les puisse tuer tout roydes! (*Cornette*, p. 443)

Quand les neveux arrivent, prêts à réciter ce qu'ils ont très soigneusement préparé à l'avance, il leur coupe la parole en leur disant qu'il sait déjà ce qu'ils ont l'intention de lui dire :

Il plaist à ma femme en ce point,
Il me plaist aussi, et vela
Qu'elle ira deça et delà.
Je veux cette façon tenir. (*Cornette*, p. 444)

Quand les neveux essaient de protester en insistant sur le fait que la femme est toute vilaine et qu'elle lui coûte trop, le mari répond :

N'ayez ja souci du coustange,
Qui l'auroit traisnée par la fange,
Et foulée aux pieds, et salie,
L'amour ne lui seroit faillie.
Elle est à mon plaisir [...]
Elle ira derrière, delà
Tout partout, à mont et à val,
Son aller ne m'est pas travail (*Cornette*, p. 444).

Les efforts répétés de la part des neveux sont interrompus régulièrement par les cris et les jurons scatologiques de leur oncle enragé : « Bran! bran! estrons! elle me plaist » (*Cornette*, p. 444).

« Elle » au pouvoir

Le *quiproquo* que nous nous venons d'analyser et qui inspire notre rire est le résultat d'une clé à mollette linguistique brandie par la femme; à la base de son mécanisme se trouve la nature ambiguë du déictique « elle », que la femme utilise à son avantage. Roman Jakobson (1963, p. 176) appelle ces indices grammaticaux de l'énonciation des embrayeurs (« *shifters* »), car ils relient l'énoncé à la réalité concrète. L'ambiguïté du pronom « elle » dérive du fait qu'il peut renvoyer ou à une personne (la femme de l'oncle, d'après les neveux) ou à un objet présent dans l'environnement du locuteur (la cornette, d'après la femme). Ainsi, la femme et la cornette ont ceci en commun : le pronom « elle » peut faire référence à l'une ou à l'autre, étant donné la construction grammaticale de la langue française. La capacité qu'a la

femme de manipuler le discours patriarcal dépend de la facilité avec laquelle elle peut se glisser à l'intérieur et à l'extérieur du rôle d'un objet. Elle se substitue à la cornette et vice versa, car elle remarque immédiatement que la description négative du comportement de la femme que les neveux sont prêts à révéler à leur oncle peut très facilement s'appliquer à la cornette que son mari chérit. Paradoxalement, cette maîtrise linguistique d'effacement de la femme souligne sa position de sujet désirant au lieu d'objet. Tandis que le mari a toute confiance en elle parce qu'il l'envisage comme l'objet désiré, la capacité qu'a la femme d'inspirer la confiance chez son mari peut être achevée seulement par un sujet doté d'un contrôle total du langage. Ainsi, la femme défie l'ordre de la loi du père par un désordre basé sur la déstabilisation d'une correspondance rigoureuse entre un mot et ce à quoi le mot réfère. Cette pratique est fondée sur une croyance en la nature arbitraire de tout signe. Ainsi, l'ancien objet de marchandise se démontre capable de brandir les mêmes outils utilisés par l'homme (les mots) afin d'assurer ses droits au plaisir. En réorientant ce « elle », la femme réussit à prendre le dessus en assumant le rôle supérieur d'une cornette, maintenant devenue vrai signe d'honneur et de pouvoir.

Si nous revenons maintenant à notre question de base, à quelles réponses pouvons-nous arriver? Dans l'univers de la farce conjugale, est-ce que la femme mérite notre dédain, notre crainte ou notre admiration? Est-ce que nous sommes révoltés ou attirés par ce qu'elle fabrique, révèle ou dissimule? Tout dépend du script que nous établissons comme notre point d'approche, le script de la réalité, celui de l'anxiété ou celui de la fantaisie. En choisissant les trois, nous soulignons la complexité d'un genre qui reste à explorer. En examinant la sémiotique de la dissimulation dans cette comédie de l'amour, on commence à voir la richesse de ce qui est mis en jeu quand une femme refuse de jouer selon les règles traditionnelles.

Dora E. POLACHEK, « Prises de bec, prises de langue : le cas de la femme au pouvoir dans la farce conjugale de la Renaissance », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Bibliographie

BOWEN, Barbara. 1964, *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press.

CHOURAQUI, André (prés. et trad. par). 1989, *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer.

FOURNIER, Édouard (éd.). 1872, « La Farce de la cornette », dans *Le Théâtre français avant la Renaissance 1450-1550*, Paris, La Place, Sanchez, p. 439-45. Le titre complet de cette farce y apparaît comme FARCE NOUVELLE/TRES BONNE ET TRES JOYEUSE/DE LA CORNETTE/A V. PERSONNAGES/PAR JEHAN D'ABUNDANCE.

DUBY, Georges. 1981, *Le Chevalier, la femme, et le prêtre*, Paris, Hachette.

IMBS, Paul (dir.). 1978, *Trésor de la langue française*, Paris, Centre national de la recherche scientifique.

JAKOBSON, Roman. 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, t. I, p. 176.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. 1998, *La Quenouille et la lyre*, Paris, José Corti.

ROUSSE, Michel. 1980, « Jean d'Abondance et la farce de la Cornette », dans Yves Guiraud (dir.), *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tubingen-Paris, Gunter Narr-J.-M. Place, p. 51-61.

SEBILLET, Thomas. 1548, *Art poétique françois*, cité dans Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, Genève, Droz, 1984.

Blandine ÉHANNO

Les rencontres amoureuses comiques : l'exemple de Labiche

Rien de moins comique apparemment que le coup de foudre, cet instant de naissance à la passion, ce moment où la rencontre d'un autre entraîne une dépossession de soi. Pour en être persuadé, il suffit de se rappeler Phèdre racontant comment elle succomba à Hippolyte et les troubles physiologiques qui révélèrent sa passion¹. Pour autant, dès lors que la passion devient amour ou désir, dès lors qu'elle est viable, durable, voire domesticable au sein de l'institution sociale du mariage, il arrive qu'on s'en amuse. C'est ce qu'ont montré tous les dramaturges qui ont associé première rencontre et comique — on songe, entre autres, aux pièces de Corneille, de Molière même, et par la suite, à celles de Marivaux, de Musset ou encore d'Anouilh —, en révélant ce que le trouble des amoureux pouvait avoir de risible pour qui sait qu'il conduira au final à un amour dompté et à une union dans le cadre d'une comédie.

On n'est donc pas tellement étonné de trouver des exemples de premières rencontres amoureuses dans l'œuvre d'un auteur de comédies-vaudevilles comme Labiche. Dans des pièces où la cellule familiale de la bourgeoisie du Second Empire sert de cadre à l'intrigue, la formation d'un couple inattendu et improbable constitue un moment de bouleversement à fort potentiel comique auquel ne répugne pas le dramaturge. Deux grands types de rencontres sont de fait observables dans son œuvre : face aux véritables « scènes de première vue »², un autre type de rencontre prend place qui n'a rien

¹ « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue [...] » (Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 273).

² Jean Rousset a fait l'analyse de la « scène de première vue », du « face-à-face qui joint les héros en couple principal, [de la] mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois » (1984, p. 7) en se fondant principalement sur un

d'impromptu puisqu'il s'agit de la présentation, en présence des parents, du prétendant à sa promise en vue d'un mariage déjà décidé; on a bien affaire à une première rencontre, on y parle bien (encore que les guillemets soient de rigueur) d'« amour », mais d'une première rencontre où la part de hasard a été supprimée.

Une telle bipartition n'a certes rien d'inédit et se situe dans l'héritage d'une comédie traditionnelle qui aime les oppositions entre les couples prévisibles ou inattendus, entre les amours univoques ou réciproques, entre les mariages contraints ou librement consentis. La spécificité de Labiche vient de ce qu'il ne crée pas de véritable antinomie entre ces deux rencontres; il n'oppose pas les personnages sincères aux pantins jouant à la comédie de l'amour, ni la quête d'une émotion à la mise en scène du ridicule, ni les larmes au rire, mais il se sert également de ces deux types de rencontres pour fonder divers jeux de comiques destinés à amuser le spectateur. C'est au travers d'une analyse des dialogues de rencontre³, de leurs structures, de leurs buts, des discours dont ils se constituent, que l'on se propose de mettre en avant le fonctionnement commun qui les unit, d'analyser la fondation interactionnelle de la relation amoureuse et d'interroger ainsi, d'une façon plus générale, les liens entre l'amour et le comique dans l'œuvre labichienne. On verra ainsi que l'essentiel, pour Labiche, n'est pas la représentation de l'amour comme sentiment, mais plutôt l'utilisation de ce que ce sentiment peut avoir de contraint ou de déroutant pour les personnages, de dérégulant pour la conversation et ses normes et, donc, de précieux pour qui veut faire rire un spectateur de théâtre.

corpus romanesque. Ce motif peut néanmoins se retrouver dans des pièces de théâtre, que ce soit sous la forme de dialogues — la rencontre est montrée au spectateur au moment même de son déroulement —, ou bien de récits de rencontre — la première rencontre est racontée dans un après-coup. Il se caractérise par le trouble et la surprise d'au moins un des deux personnages à la vue de l'autre et peut se conclure par une déclaration d'amour.

³ On définira la rencontre sur un plan interactionnel selon la définition qu'en donne E. Goffman : « Une rencontre est une période d'interaction face-à-face : elle commence lorsque des individus reconnaissent leur présence mutuelle et directe, et se termine lorsqu'ils s'accordent pour se retirer. » (1974, p. 88), sachant que, dans le corpus étudié, les interactions de première rencontre se confondent généralement avec le découpage en scène effectué par le dramaturge.

Se rencontrer : typologie des dialogues de rencontre

Commençons tout d'abord par revenir sur ce que nous appelons dialogue⁴ de première rencontre amoureuse. Sous cette appellation générale, nous regroupons toutes les scènes où, deux personnages de sexe opposé se voyant pour la première fois, le dialogue se construit autour d'un enjeu amoureux, aussi différent soit-il, de l'attraction éprouvée à la vue de l'autre au projet de l'épouser, en passant par la naissance d'une véritable inclination : notre définition est suffisamment large pour associer les rencontres où l'amour n'est qu'un prétexte à celles où il est véritablement éprouvé par les personnages.

La rencontre sera dite officielle lorsqu'elle a été prévue en vue d'un mariage. On sait que, depuis l'époque classique, le mariage est la fin traditionnelle de la comédie, assurant le dénouement heureux de la pièce. Si le vaudeville ne recourt pas systématiquement au mariage pour clore l'intrigue mise en place — lui qui représente fréquemment la triade mari/femme/amant —, il ne l'exclut pas totalement pour nourrir des péripéties qui se construisent principalement autour de la cellule familiale. Les projets de mariage, en tant qu'ils reflètent l'envie tout autant d'avoir une jeune épouse que de faire une bonne affaire financière, cristallisent souvent les défauts du bourgeois labichien. Est dès lors représenté le moment très codé de la présentation du prétendant à sa future femme.

Pour caractériser rapidement les circonstances dans lesquelles cette entrevue prend place, on peut dire qu'elle a lieu au domicile de la jeune fille, en présence de ses parents : dans *Les Vivacités du Capitaine Tic* (I, 3)⁵ par exemple, le prétendant rend ainsi visite à Lucile en présence de la tante, du tuteur et du cousin de celle-ci. À l'opposé, la rencontre sera dite impromptue lorsqu'elle prend au dépourvu le personnage et le spectateur. En fonction des pièces, elle se déroulera alors dans un

⁴ Il existe des récits qui disent la rencontre dans un après-coup; on ne les prend pas en considération ici, préférant les rencontres immédiatement placées sous les yeux du spectateur.

⁵ On se réfère à l'édition de J. Robichez (1991), *Eugène Labiche. Théâtre I-II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ». La référence précise de la scène étudiée est indiquée au premier exemple cité.

cadre varié. Dans *Si jamais je te pince!* (I, 4), c'est dans la rue que Saint-Gluten tombe sous la charme d'Alexandra (il s'agit là d'une rencontre avec une femme mariée que l'homme n'aura de cesse par la suite de poursuivre); dans *Un Monsieur qui prend la mouche* (scène 5) ou encore dans *Premier Prix de piano* (scène 19), l'entrevue avec les jeunes filles non encore mariées a lieu chez elles, alors que les deux hommes viennent régler des démêlés plus ou moins houleux avec leurs pères. Enfin, il est un dernier type de rencontre, qui participe des deux précédents. Certains parents ou prétendants, désirant se laisser une marge de décision et éviter la rencontre officielle, organisent une rencontre entre les jeunes gens en faisant comme si elle était imprévue. Dans *Madame est trop belle* (I, 6) par exemple, les parents ont ainsi planifié une rencontre « impromptue » dans un musée, pour laisser à leurs enfants le loisir d'agréer plus librement leur futur conjoint : on appellera ce dernier cas rencontre officieuse.

Dresser cette rapide typologie des rencontres est nécessaire, à l'orée de notre étude, non seulement pour préciser les circonstances de la rencontre (les lieux, les participants, le cadre social) — données essentielles pour qui veut étudier une interaction —, mais surtout pour révéler d'emblée la volonté de Labiche d'inscrire ces rencontres dans une variété de situations, source de dysfonctionnements interactionnels en tous genres. Introduire un élément dissonant dans la rencontre, de quelque nature qu'il soit, est une façon de déranger des locuteurs dont le discours se définit selon les normes de la société à laquelle ils appartiennent.

Se parler : normes et transgressions dans le dialogue

Pour comprendre dès lors les enjeux de l'interaction dans la rencontre labichienne, il paraît intéressant de revoir ce que dit Bergson dans son ouvrage *Le Rire* en justification de sa fameuse théorie du « mécanique plaqué sur du vivant » :

Vivant en [la société], vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggérera l'idée d'une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d'une

mascarade sociale. Or cette idée se forme dès que nous apercevons de l'inerte, du tout fait, du confectionné enfin, à la surface de la société vivante. [...] il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme. (1990, p. 35)

Cette citation du philosophe — on sait qu'il a tiré du théâtre de Labiche nombre d'exemples à l'appui de sa thèse — éclaire la lecture qui doit être faite des premières rencontres chez Labiche. Au lieu de considérer le fond du dialogue et la volonté des locuteurs de placer au centre de l'interaction le désir d'une relation amoureuse, le spectateur n'en voit plus que la forme en raison de l'inflation des codes de la conversation et de leur transgression. Cela apparaît au premier chef dans la rencontre officielle, mais cela explique aussi nombre d'effets de la rencontre impromptue, tant les personnages ont intégré les codes de la société dans laquelle ils vivent. En conséquence, c'est en se souvenant de cette idée d'un comique jaillissant du « trop conventionnel » dans la relation sociale qu'on va maintenant entrer dans le cœur de l'analyse des lois du dialogue de rencontre et de leurs infractions.

On pourrait croire que les codes sociaux en vigueur dans la société bourgeoise du Second Empire sont complètement étrangers à toute personne extérieure, et donc à nous, spectateurs du XXI^e siècle. Et pourtant, plongés dans l'univers des pièces de Labiche, non seulement nous percevons ses codes, mais ceux-ci nous semblent familiers. Cela s'explique tout d'abord parce que ces codes sont verbalisés par les personnages et qu'ils affleurent donc explicitement à la surface du dialogue. Il arrive en effet que le personnage formule la règle qui gouverne ses dires, indiquant ainsi qu'il s'y conforme, quels que puissent être ses sentiments. Ainsi, dans *Premier prix de piano*, la jeune fille dira à celui qui lui plaît :

BLANCHE *baissant les yeux* : Je ne puis rien vous dire...
adrez-vous à papa.

rappelant la contrainte à laquelle sa parole est soumise. Dans d'autres cas, le code est formulé lorsqu'il a été transgressé et qu'une réparation

est nécessaire. Ainsi, son neveu se taisant, Montgiscar se sent obligé, dans *Madame est trop belle*, de lui rappeler le rôle qu'il doit tenir en tant que prétendant :

MONTGISCAR, *bas à Clercy* : Dis quelque chose!

ou à l'inverse, dans *Les Vivacités du Capitaine Tic*, c'est le prétendant qui est obligé de rappeler son rôle de présentation au personnage tiers :

MAGIS, *froidement* : Veuillez me présenter, je vous prie.

Dans ces exemples, les verbes de parole (« s'adresser », « ne pas dire », « dire », « présenter ») explicitent certaines des règles conversationnelles spécifiques qui prévalent dans le dialogue de rencontre et montrent l'importance que les interlocuteurs leur reconnaissent pour le bon déroulement de la conversation. Outre la verbalisation, les codes de la conversation s'imposent au spectateur du fait de leur formalisme et de leur simple application. Dans la mesure où ils nourrissent la conversation, ils s'imposent en quelque sorte d'eux-mêmes. Pour mieux comprendre cette idée, rappelons que le dialogue dramatique n'est pas une conversation ordinaire et que, comme le dit Giuseppe Martella, « certains procédés qui sont régulièrement utilisés dans la conversation réelle ne le sont pas de la même manière dans le dialogue dramatique : c'est pourquoi, lorsqu'ils sont absents cette absence passe inobservée pour le public; alors que quand ils sont présents ils suscitent, au contraire, la recherche d'implicites discursifs » (1988, p. 337). Ainsi, alors qu'habituellement, au théâtre, les échanges cadres de la conversation sont souvent omis — on ne salue pas nécessairement, ni ne demande des nouvelles de l'allocataire —, dans les rencontres de notre corpus, la phase de salutation et, plus précisément, de présentation est particulièrement développée. Dans la rencontre officielle, la séquence d'ouverture du dialogue est alors particulièrement formalisée :

GALATHÉE, *présentant Dardenbœuf* : Mon frère...
permettez-moi de vous présenter M. Eusèbe
Dardenbœuf.

DARDENBŒUF, *saluant* : Bachelier ès lettres... et
principal clerc de maître Carotin, avoué.

VANCOUVER, *saluant froidement* : Monsieur... [...]

GALATHÉE, *présentant Isménie* : C'est ma nièce, monsieur.

DARDENBŒUF, *saluant* : Tant de grâce, de fraîcheur!
(*Mon Isménie!*)

Définie par une gestuelle que les didascalies précisent (« *présentant* », « *saluant* »), par un ordre et une hiérarchie (la tante se charge seule de la présentation et présente d'abord le prétendant à son frère, puis la jeune fille au prétendant), par l'emploi de formules lexicalisées (comme la formule performative « permettez-moi de vous *présenter* »; on trouvera dans d'autres rencontres l'expression du plaisir à rencontrer l'autre⁶), la séquence d'ouverture se fait véritable rituel qui révèle les codes en vigueur dans cette société et place chacun dans son rôle. L'omniprésence des marques de politesse révèle, de la même façon, le soin qu'a chaque locuteur de préserver la face de son allocutaire.

Un seul exemple parmi de nombreux autres : les appellatifs qui jalonnent le début des conversations. Dans *Premier Prix de piano* par exemple, Blanche et Madoulay ponctuent chacune de leurs interventions respectivement d'un « Monsieur » et d'un « Mademoiselle », le plus souvent placés en début de réplique, censés rendre ostensible le respect qu'ils estiment dû à un allocutaire qu'ils viennent de rencontrer; significativement, ces appellatifs disparaissent quand est abordé le sujet amoureux, pour revenir quand l'homme essaie de formuler ce que l'on suppose être, si ce n'est une demande en mariage, du moins une déclaration d'amour. L'insistance mise sur certaines séquences de l'échange et l'extrême politesse apparente des interactants doivent donc être comprises comme des moyens dialogiques d'exhiber les codes auxquels sont soumis les personnages et sans lesquels leur conversation ne peut se comprendre.

Dans ce contexte d'hypersocialité qui gouverne les discours, différents rôles se dessinent en fonction du mode de participation d'un

⁶ Par exemple : « MADAME DE GUY, à *Magis* : M. Désambois nous a fait le plus grand éloge de votre personne, et nous sommes charmés, monsieur... » (*Les Vivacités du Capitaine Tic*)

personnage donné à la conversation. Dans l'interaction de rencontre, trois groupes d'interactants peuvent de fait être distingués. Tout d'abord, il y a le rôle tenu par le personnage tiers. Membre de la famille présent lors de la rencontre officielle, il y joue un rôle important puisqu'il est celui qui fait les frais de la conversation, si l'on peut dire, au sens où c'est lui qui maîtrise l'échange, en posant des questions au prétendant ou à la jeune fille, en décidant des sujets de la conversation, en tentant de fonder un lien entre les futurs mariés. En particulier, il choisit des thèmes de conversation qui, devant plaire au prétendant, sont censés faciliter sa prise de parole, quitte à le flatter si nécessaire :

DÉSAMBOIS : Si j'avais un fils, je voudrais qu'il vous ressemblât... Monsieur Magis, il faudra envoyer à ces dames votre dernier ouvrage. (*À Lucile.*) Il a publié un ouvrage... imprimé... (*Les Vivacités du Capitaine Tic*)

En plus du compliment direct (sous la forme louangeuse du rêve de filiation), Désambois évoque les activités de chercheur du jeune homme. Notons l'organisation en deux temps de son intervention : il parle d'abord de l'idée d'un envoi du livre aux dames et donne à l'information « M. Magis a écrit un livre » la place du présupposé dans son énoncé, s'obligeant à le reformuler plus clairement à l'intention de Lucile, donc à en faire l'information principale d'une seconde phrase : la reformulation a ici valeur d'insistance laudative. En parallèle, le personnage tiers peut chercher à faire valoir la jeune fille, en décrivant ses passions, en n'hésitant pas bien sûr à la vanter pour ses nombreuses qualités. La tante d'Isménie se réjouit, dans un couplet chanté, de ce que le prétendant aime la musique et rejoint ainsi les goûts de sa nièce, ce qui lui permet au passage de vanter le talent de celle-ci :

Air du Parnasse des dames : Avec notre chère Isménie /
Vous pourrez faire un concerto, /Elle est folle de
mélodie / Et joue à ravir du piano... / (*Mon Isménie!*)

Le personnage tiers est donc celui qui, décidant des cadres de la conversation, peut favoriser ou gêner le déroulement de la rencontre. En cela, il est littéralement entremetteur : il est celui qui se place entre les deux amoureux, pour faire naître un dialogue. Le deuxième rôle de

l'interaction de rencontre est celui tenu par le prétendant, qui a aussi une place importante dans le dialogue de rencontre officielle. Allocutaire privilégié des tiers, il participe activement à la conversation, tout en sachant qu'il se doit de parler suffisamment et avec à-propos pour montrer son caractère et se faire accepter par la famille. À l'issue de la conversation, Tacarel est agréé par le père qui l'a trouvé « doux, gai, poli, d'un commerce agréable... » : c'est bien son comportement dans la conversation qui est censé dévoiler son caractère. Ses répliques sont majoritairement réactives, comme l'indique par exemple l'interaction de *Mon Isménie!* puisque Dardenbœuf ne pose aucune question et se contente de répondre à celles qu'on lui adresse ou aux remarques qu'on lui fait; il se fonde dans une conversation dont le passage d'une séquence à l'autre est majoritairement assuré par la tante d'Isménie. Enfin, le rôle de la jeune fille semble être, dans la rencontre officielle tout au moins, réduit à celui de la représentation. Elle prend rarement la parole de son propre chef et, de préférence, répond aux questions qu'on lui pose. Ainsi, dans *La Station Champbaudet*, la jeune fille est placée en position de l'élève récitant sa leçon :

LETRINQUIER : Pourrais-tu me dire en quelle année est mort Alexandre le Grand? (*À part.*) Comme c'est adroit!

CAROLINE : Trois cent vingt-quatre avant notre ère. (*Murmure de satisfaction de l'assistance.*)

LETRINQUIER : Très forte en histoire! (*À sa fille*) Ce qui fait aujourd'hui?

CAROLINE : Deux mille cent quatre-vingt-quatre ans... [...]

LETRINQUIER : Où se jette l'Adige? [...]

Cet exemple montre de façon caricaturale la place qui est faite à la jeune fille dans la rencontre officielle : non seulement elle ne fait que répliquer aux questions qu'on lui pose, mais en plus, ses interventions se réduisent à l'énoncé de la bonne réponse aux questions posées. Pour autant, il ne faudrait pas croire en la bêtise des jeunes filles labichiennes, qui savent s'émanciper du rôle qu'on leur réserve, ou tout au moins qui parviennent à en contourner les rigueurs trop marquées. Cela est évident dans les rencontres impromptues où, se

trouvant seules avec un homme, se situant donc sur le même plan interactionnel que lui, les jeunes filles parlent plus librement. Dans *Premier Prix de piano*, les présentations une fois faites, c'est ainsi Blanche qui amorce la conversation :

BLANCHE, *avec hésitation* : Papa m'a dit, monsieur, que c'était vous qui aviez fait rompre mon mariage.

MADOULAY : Mon Dieu! mademoiselle... c'est moi, indirectement. (*À part.*) Elle doit m'exécrer!

BLANCHE : Et... puis-je, monsieur, vous demander pourquoi?

Il faut bien voir que ces interventions marquent un savant dosage entre confiance en soi et timidité, entre une locutrice qui maîtrise le dialogue et une jeune fille qui se doit d'avoir de la retenue. En effet, alors qu'elle formule une affirmation et pose une question, Blanche nourrit son discours de divers signes qui rappellent son rôle social. Avant qu'elle entame le sujet qui l'intéresse, la didascalie précise qu'elle hésite. Or, comme le rappelle C. Kerbrat-Orecchioni, « les phénomènes d'hésitation ne doivent pas être traités seulement comme les symptômes d'un "coût cognitif" excessif, mais aussi comme des *stratégies interactives*, à mettre en relation avec le travail rituel de la préservation des faces » (1994, p. 223), c'est-à-dire que l'hésitation est à comprendre dans ce cas comme une modestie affichée de la jeune fille devant son allocutaire masculin. Lorsqu'elle poursuit en interrogeant Madoulay, elle emploie l'auxiliaire modal « pouvoir » et dit explicitement qu'elle pose une question (« puis-je vous demander ») : elle prévient donc l'acte menaçant pour l'autre qu'est la question directe portant sur un sujet intime (la jeune femme pense ainsi que Madoulay l'aime), et retrouve en cela partiellement sa retenue de jeune fille. Il est donc clair que chaque personnage tient dans la conversation un rôle défini par sa place dans la société, que la nature de ses interventions dépend plus de cette place qu'il doit tenir que de sa personnalité ou de son âge. La rencontre apparaît comme un dialogue codé, où toute infraction aux règles constitue une entrave à son déroulement.

Or, ces infractions ne sont pas rares, bien au contraire. Dans le même temps où sont affirmées les lois de l'interaction et que se met en place le cérémonial de la rencontre, différents comportements transgressifs sont représentés. Et c'est dans la confrontation entre la règle et la transgression, entre le rôle et l'imprévu, entre le formel et l'anarchique que naît le rire. Pour mieux appréhender et nommer précisément ces transgressions, on peut s'aider des analyses que fait Grice de l'interaction en les appliquant à la rencontre. Rappelons que Grice explique que toute conversation répond à un principe de « coopération » entre les interactants. « Que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui exigé de vous, dit-il, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptée de l'échange parlé dans lequel vous vous êtes engagé. » (1979, p. 61) Chaque interactant doit « coopérer » à la conversation pour qu'elle puisse se dérouler sans heurts, ce qui se traduit concrètement par une obéissance à des « maximes conversationnelles », c'est-à-dire à des règles qui gouvernent chaque prise de parole. Il y a, tout d'abord, une infraction à la « maxime de quantité » quand un interactant ne parle pas assez, ou quand il parle trop, par rapport à ce que l'on attend de lui. Dans l'interaction de rencontre officielle, on a vu que la conversation était guidée par le tiers, que le prétendant devait la soutenir tout en gardant une relative retenue. Quand le père d'Isménie ne participe pas vraiment à la conversation (ses interventions sont uniquement réactives, il ne dirige donc aucunement la conversation), il enfreint « la maxime de quantité » qu'exige son rôle de tiers. À l'inverse, c'est en disant trop que le prétendant Magis, dans *Les Vivacités du Capitaine Tic*, a un comportement déviant; songeons ainsi qu'il prononce plus du tiers des répliques dans une conversation où cinq intervenants sont réunis, et évoque, sans qu'on le lui demande — c'est bien là que l'infraction se situe — ses succès d'écadier, ses habitudes quotidiennes de vie (« Je me lève à sept heures... je déjeune avec une tasse de lait... sans sucre... c'est mon meilleur repas! »), ses travaux de chercheur en statistiques (« grâce à des recherches laborieuses, nous sommes arrivés à connaître le nombre exact des veuves qui ont passé sur le Pont-Neuf pendant le cours de l'année 1860 »). Le prétendant est ridicule non seulement du fait du contenu de ses propos — quoi de moins séduisant pour la jeune fille que ce

fort en thème qui passe son temps à faire des calculs absurdes (pour mémoire, il est passé « [t]reize mille quatre cent quatre-vingt-dix-huit [veuves sur le Pont-Neuf]... et une douteuse »)? —, mais aussi parce qu'il est fort bavard, qu'il multiplie des confidences inopportunes, et ne sait donc pas se comporter comme il le faut en la circonstance. Deuxièmement, « la maxime de qualité » (« Que votre contribution soit véridique », dit Grice) est enfreinte dès lors que l'on affirme quelque chose que l'on pense faux ou dont on n'est pas sûr. Dans notre corpus, on pourrait à nouveau citer les infractions du père d'Isménie, car voulant saper l'effet du prétendant, il lui invente des défauts imaginaires; on aimerait surtout évoquer Madoulay qui, dans *Premier Prix de piano*, profite d'une méprise de Blanche pour obtenir sa main :

MADOULAY : [...] Enfin, mademoiselle, permettez-moi de ne pas m'expliquer davantage.

BLANCHE, *baissant les yeux* : Je crois vous avoir compris... Vous êtes jaloux!

MADOULAY, *étonné* : Moi?... Oui... précisément...

BLANCHE : Je m'en suis bien aperçue... hier... aux Italiens!

MADOULAY, *stupéfait* : Quoi?... qu'est-ce?...

BLANCHE : Vos regards ne nous quittaient pas... et votre lorgnette se dirigeait toujours de notre côté, nous avions la loge 22.

MADOULAY : Ah! très bien! (*À part*). Je regardais les ambassadeurs japonais qui occupaient le 24...

Voilà une autre façon de mettre à distance le lien que crée la rencontre : c'est en profitant de la mauvaise interprétation que fait Blanche de ses paroles (« Je crois vous avoir compris ») et de ses regards (« Vos regards ne nous quittaient pas ») que Madoulay séduit la jeune fille. Les réactions de celui-ci, indiquées par les didascalies (« *étonné* », « *stupéfait* ») et son aparté révèlent au spectateur qu'il ment; c'est en quelque sorte l'infraction à la règle de qualité qui rend possible le mariage : l'amoureux, le prétendant et le séducteur ne se distinguent plus chez Labiche. Enfin, c'est peut-être la « maxime de relation » qui est la plus fréquemment transgressée dans l'interaction de rencontre.

Nombreux sont en effet les personnages qui ne « parlent pas à-propos », dont les paroles ne sont pas assez en rapport avec les circonstances de la rencontre. C'est en cela que s'explique l'effet comique particulier de ce qu'on a appelé la scène de rencontre officieuse. En effet, les personnages ne jouent que difficilement le rôle qu'ils se sont donné; par exemple, sous le dialogue-prétexte de la visite rendue par un architecte dans *La Station Champbaudet*, d'importuns échos de la rencontre officielle apparaissent, qui viennent brouiller le dialogue. Les personnages respectent mal le but apparent de la conversation, à l'instar du père qui évoque plus les mérites de sa fille que la maison qu'il prétend faire construire. Cette incapacité à parler à-propos conduit alors à la confusion de leur discours puisque ces personnages enfreignent dans un même mouvement maxime de relation et maxime de modalité :

LETRINQUIER : Oh!... j'ai pris une règle... Je voudrais faire construire là-dessus... comme qui dirait, une maison confortable... avec des fenêtres partout... (*Marquant avec son crayon.*) Là... là... là... là... et là...

TACAREL : Pardon... mais vous oubliez la porte d'entrée...

LETRINQUIER : C'est possible! Moi, je ne suis pas architecte... vous arrangerez cela!...

TACAREL : Oui... oui... Vous désirez quelque chose dans le goût moderne...

LETRINQUIER : Naturellement... Je ne voudrais pas d'une architecture qui remontât... par exemple... à Alexandre le Grand.

TACAREL, *riant avec complaisance* : Ce serait de l'histoire ancienne.

LETRINQUIER, *riant aussi, ainsi que tous les autres* : Très ancienne! N'est-ce pas, ma fille?

L'oubli de la porte et la référence à Alexandre le Grand ôtent tout sérieux à un propos qui devient absurde à force de mêler deux visées incompatibles. Plus les codes dirigeant la conversation sont apparents, plus les rapports entre les personnages sont formels, plus alors les transgressions sont déconstructrices : c'est ce qu'a bien compris

Labiche, qui se sert de ce moment de fondation d'une histoire conversationnelle qu'est l'interaction de rencontre pour montrer des personnages dépassés dans leurs rôles sociaux. Ces violations des règles conversationnelles, par leur nombre et leur variété, sont donc à la source de nombre d'effets comiques d'ailleurs souvent soulignés, en une formule qui sert de pointe comique, par un aparté (« Ce n'est pas un homme... c'est une tirade! », dit Horace d'un prétendant bavard; ou encore, en réponse au père qui fait réciter sa leçon à sa fille, Tacarel commente « Ah çà! c'est un examen de bachelier! »)⁷

La conversation ne va donc pas de soi dans la rencontre labichienne et les échecs sont nombreux qui sont censés faire naître le rire en révélant la mascarade sociale. Les achoppements de la conversation priment sur ce que disent les personnages, au point que l'amour paraît passer au second plan et que l'on s'intéresse moins à l'éventuelle naissance d'une relation amoureuse qu'à l'attitude si particulière des personnages qui la vivent. Pour autant, des couples se forment, des rivalités ou des désespoirs se font jour, des volontés de posséder surgissent. Il paraît dès lors nécessaire de s'intéresser spécifiquement à la place du discours amoureux dans ces interactions de rencontre.

Se parler d'amour

Comment les personnages se parlent-ils d'amour et, surtout, dans quelle mesure y parviennent-ils? Voilà ce que nous aimerions analyser dans un dernier point. Le simple constat du nombre d'apartés contenant des aveux de l'effet éprouvé à la vue de l'autre invite à comparer deux lieux du discours amoureux : d'un côté, les formes explicites, souvent convenues, du langage amoureux; de l'autre, le discours amoureux secret, masqué, adressé au seul spectateur.

⁷ Cette infraction des codes se ressent évidemment dans les liens entre les différents interactants. L'étude des transgressions des maximes conversationnelles pourrait être complétée par celle des rapports de « face » (voir Goffman, 1974), les personnages ne respectant pas toujours leurs allocutaires. Ainsi de ce père qui se moque du prétendant (*Mon Isménie!*), de ce rival qui raille l'amoureux officiel et de cette jeune fille qui dit ses doutes quant à celui qu'on lui a choisi comme mari (*Les Vivacités du Capitaine Tic*). C'est là encore l'aparté qui sert de cadre à ces paroles malveillantes.

Le discours amoureux explicite se nourrit d'abord de clichés. En particulier lors de la rencontre officielle, on voit fleurir dans la bouche du prétendant un langage amoureux mi-mièvre, mi-poétique. Dans *Mon Isménie!*, on observe en la personne du prétendant Dardenbœuf, une illustration typique de ce langage préconstruit de l'amour :

À Isménie avec galanterie : Quel est donc ce pays charmant?
/ Mon cœur est dans le doute! / Le conducteur
assurément! / M'a fourvoyé de route! / En voyant des
attraits si doux, / Je devine la chose : / J'étais parti pour
Châteauroux... /Je suis à Château-Rose!

Les couplets chantés du vaudeville, que l'on trouve encore ponctuellement chez Labiche, permettent de souligner la dimension poétique des propos du jeune homme : alternant octosyllabes et hexamètres, usant de rimes, ne se conformant pas à l'ordre de la phrase assertive, il se veut poète pour vanter la beauté de sa belle et mêle des références concrètes à la situation de la rencontre (il parle du trajet, de Châteauroux où ils se trouvent) et un vocabulaire plus imagé (« ce pays charmant », « des attrait si doux »), jusqu'à la pointe finale avec son jeu de mots — assez douteux — sur Châteauroux et Château-Rose. Or, l'emploi de cette forme versifiée, associé au fait que le père en dénonce l'absence de nouveauté (« très joli!... mais il est vieux... je l'ai lu dans l'almanach de 1828 »), que le prétendant, en aparté, évoque le moment de sa création (« Tiens! je croyais l'avoir fait dans le chemin de fer! ») et que la tante s'extasie sur la forme même (« Charmant! ravissant! ») ôte toute spontanéité, et même tout signifié véritable à ces propos. Le discours amoureux est préconstruit, non spécifique à la situation de la rencontre, et ne paraît donc aucunement traduire les sentiments véritables du locuteur. C'est dans cette même perspective qu'il faut comprendre les compliments qu'emploient les personnages. « Censé venir caresser et “flatter” la face positive de celui auquel il se destine » — comme le rappelle C. Kerbrat (1994, p. 200) —, permettant de donner une image flatteuse de l'allocutaire, le compliment a une place de choix dans toute stratégie amoureuse. Comme échange, il se compose d'une réplique initiatrice (le compliment à proprement parler, qui regroupe toute assertion évaluative positive, portant sur une qualité de l'allocutaire ou d'une

personne qui lui est proche) et d'une réplique réactive (la réponse au compliment). C'est d'abord l'homme qui complimente la jeune fille, qui assure donc la réplique initiatrice de l'échange. On pourrait à nouveau citer les propos de Dardenbœuf dans *Mon Isménie!* Présenté à la jeune fille, il s'exclame :

Tant de grâce, tant de fraîcheur!

avant de développer la tirade amoureuse dont on vient de parler. L'éloquence de ce prétendant n'est cependant pas l'apanage de tous les hommes. Ainsi, Madoulay, dans *Premier prix de piano*, semble bien maladroit quand il dit :

Certainement monsieur votre père est un brave homme... mais vous ne lui ressemblez pas... il n'a ni vos yeux, ni votre sourire, ni vos pieds...

Partagé entre sa haine de Dégodin et son goût pour Blanche, le personnage fait ici rire par cette comparaison incongrue entre les charmes du père et ceux de la fille : la flatterie vient de ce que Blanche est considérée comme la norme à partir de laquelle il juge les qualités du père. Il apparaît, à la vue de ces exemples représentatifs, que le compliment porte avant tout sur l'apparence extérieure de la jeune fille, sur des parties de son corps, présentées du reste dans une gradation descendante qui ajoute au comique (yeux, sourire, pieds), ou bien sur l'impression générale qu'elle dégage (« grâce », « fraîcheur »). La jeune fille, le plus souvent, ne répond pas directement, si ce n'est par une brève intervention qui montre qu'elle a compris le compliment et l'accepte comme tel, comme le fait Isménie répondant au grandiloquent Dardenbœuf (« Ah! Monsieur! »). L'usage du compliment est donc dans cet emploi tout à fait conventionnel, comme il l'est lorsque le prétendant cherche aussi à flatter les tiers présents :

DARDENBŒUF : Ne vous gênez pas pour moi... je resterai avec cet excellent M. Vancouver... (*Mon Isménie!*)

MAGIS : Mais le plaisir de passer quelques instants dans la compagnie de votre honorable famille me fait un devoir d'accepter... (*Les Vivacités du Capitaine Tic*)

Les adjectifs laudatifs (« cet excellent M. Vancouver », « votre honorable famille »), pour lexicalisés qu'ils soient dans leur emploi, révèlent un

désir patent de s'attacher les parents de la promise. Enfin, s'ils sont souvent de l'initiative du prétendant lui-même, les compliments peuvent aussi être suscités, appelés, non sans une certaine incongruité. On pense ainsi au père de *La Station Champbaudet* qui veut faire « briller [sa fille] sans en avoir l'air » et qui, s'il ne sollicite pas explicitement le compliment, en interrogeant Tacarel par exemple, flatte lui-même sa fille pour enjoindre son invité à l'imiter.

LETRINQUIER : Très forte en arithmétique! Tout le monde ne sait pas ça!

TACAREL : Certainement... et moi-même...

LETRINQUIER, *se levant et allant aux invités du fond* : Il ne le savait pas!... et pourtant il est architecte!... (*Baissant la voix.*) Je la fais briller sans en avoir l'air!

On ne saurait reconnaître dans cet échange un véritable échange complimenteur, selon la définition qu'on a précédemment donnée, car non seulement l'homme ne s'adresse pas directement à la jeune fille, mais en plus, il ne fait qu'adhérer à ce que dit le père : son hésitation et l'achoppement de sa phrase peuvent alors être interprétés comme une difficulté à surenchérir. Ce type d'échanges se répète à différentes reprises, l'assurance de Tacarel croissant une fois qu'il a compris la manie du père : il alterne les exclamatives (« C'est un prodige!... »), les jugements laudatifs imagés (« Oh! mais c'est un travail de fée. »), marque sa surprise (« Vraiment? »), non sans une certaine ironie d'ailleurs, comme dans cet extrait :

MADemoiselle NINA : Elle nous a brodé, cet hiver, une délicieuse tapisserie pour un coffre à bois.

LETRINQUIER : C'est tellement joli... que j'ai résolu de m'en faire une calotte grecque.

TACAREL : Avec un coffre à bois!... C'est merveilleux!

Ainsi, les compliments de l'homme à la femme, qu'ils lui soient directement adressés ou qu'ils passent par l'intermédiaire d'un tiers, sont un des clichés privilégiés de la scène de rencontre labichienne; étant donné qu'ils sont employés en grand nombre et qu'ils sont sans originalité véritable, ils contribuent eux aussi à miner le discours amoureux de tout signifiant véritable et à en dénoncer le peu de sincérité.

Un dernier type d'échanges qui semble participer, dans une certaine mesure, du discours amoureux au sens large est ce que l'on pourrait appeler la recherche de points communs. Plutôt que de parler d'amour, ceux qui ne sont encore que des inconnus les uns vis-à-vis des autres évoquent ce qu'ils aiment, leurs habitudes ainsi que leurs passions et tentent par ce biais de nouer une complicité : serait-ce là une façon de s'éloigner du discours préconstruit pour nouer un lien avec l'autre? Parfois, l'interrogation est explicite, comme dans l'exemple suivant :

ISMÉNIE : Êtes-vous musicien?

DARDENBŒUF : Je clarinette un peu... le dimanche.

GALATHÉE : Ah! tant mieux! (*Mon Isménie!*)

On peut voir ici une vraie envie de la jeune femme de mieux connaître son prétendant mais, le plus souvent, cette recherche de points communs est contrainte et se transforme en envie de plaire à tout prix. Ainsi, dans *Madame est trop belle*, comme le prétendant est ingénieur des « ponts et chaussées », ce que le père explique à sa fille comme une formation donnée à « des jeunes gens [par] le gouvernement [consistant à leur] apprend[re] les mathématiques... pour leur faire faire des ponts », la jeune fille n'a de cesse de parler de ponts :

CLERCY : [...] Ah! Monsieur connaît Saumur! charmante ville... que j'ai visitée en détail.

JEANNE : Il y a un bien beau pont...

[...]

CLERCY : Et vous, mademoiselle, qu'est-ce qui vous a le plus frappée? [ils parlent des voyages qu'elle a faits]

JEANNE : Dame!... je ne sais pas... (*Tout à coup*). C'est le pont du Gard.

Ce thème des ponts, qui revient à différentes reprises dans la conversation, en causant l'étonnement du prétendant et le rire du spectateur, tourne donc au tic de langage, plus qu'il ne permet de nouer un lien véritable. L'effet comique trouve d'ailleurs son paroxysme quand la jeune fille, pleine d'une mauvaise foi caractéristique de nombre de personnages de Labiche, finira pas dire : « il parle trop souvent de ses ponts ».

Dans toutes ces formes explicitement verbalisées du discours amoureux, il est donc un formalisme, des clichés, des convenances qui semblent bien loin d'exprimer un sentiment véritable des personnages, mais construisent plutôt une vaste comédie de l'amour, avec de gauches comédiens. Pourtant, dans les interstices de ce langage codé, les expressions d'un sentiment plus masquées, souvent perceptibles aux seuls spectateurs, apparaissent parfois.

Un des prolongements du discours amoureux explicite se situe en effet dans les apartés. Car, en plus des réflexions qui dénoncent le comportement déviant d'un des interactants, les apartés de la rencontre sont un lieu privilégié pour exprimer l'impression ressentie à la vue de l'autre. Si la rencontre est une sorte de *round* d'observation, alors les apartés permettent de traduire la vigueur des coups portés. On y trouve ainsi des expressions de la surprise que cause la rencontre, traduites par des exclamations (*À part*: Tiens! une jeune fille! *Premier Prix de piano*), des jugements sur l'apparence de l'autre sous la forme de phrases nominales (« Tournure ravissante! », « Charmant! charmant! », *Si jamais je te pince!*) ou de phrases simples (« Elle est gentille! », « Elle est ravissante! », *Premier Prix de piano*), l'éventuelle absence de verbe, la modalité exclamative, les répétitions ou les interjections traduisant l'enthousiasme du locuteur. Les commentaires touchent donc le plus souvent à l'apparence des femmes, mais ces dernières ne manquent pas de faire des jugements similaires (« Il est blond! », « Il n'est pas mal », *La Station Champbaudet*): il n'est plus question de retenue ni de modestie. Grâce à ce que Nathalie Fournier appelle la fonction « psychologique » de l'aparté, on connaît donc « une information sur l'âme des personnages qu'eux seuls peuvent apporter » (1991, p. 259) et que le discours explicite ne permettait pas forcément de traduire. Du statut de discours fugace et caché de l'aparté, Labiche tire là encore nombre d'effets comiques à l'intention du spectateur. La confrontation entre un discours de surface, qui ne dit rien, et un discours en aparté, qui indique au contraire l'impression éprouvée, montre ainsi les personnages aux prises avec des conventions qui brident leurs sentiments véritables :

CÉCILE, lui faisant une longue révérence : Monsieur...

BEAUDEDUIT, saluant profondément : Mademoiselle...
Cécile remonte vers la droite. (À part, en passant à gauche). Elle est fort bien, cette jeune personne.
CÉCILE, à part : Il est très aimable! (Un Monsieur qui prend la mouche)

Apparemment, les deux personnages ne se font que des révérences et se conforment seulement aux codes de politesse, mais les apartés livrent leur première impression : sans se le dire, ils se répondent et s'entendent dans la surprise qu'ils éprouvent. Les apartés montrent d'ailleurs que les personnages ne sont pas dupes de ce qui se passe effectivement lors de la rencontre, au-delà des conventions qui s'imposent. Ainsi, quand Tacarel, totalement oublieux de sa délicatesse de galant homme, s'écrie pour lui-même :

La petite me lorgne! (*La Station Champbaudet*)

il montre bien qu'il est conscient de l'enjeu qui réside dans l'observation mutuelle. Enfin, d'autres remarques, encore moins avouables, prennent place à part. Au contraire de l'inexpérimentée jeune fille, l'homme de la rencontre a un passé galant dont il est fier. Le discours secret est alors le cadre d'une réflexion sur ses liaisons passées ou présentes :

Tiens! elle ressemble à Mathilde! (*Premier Prix de piano*)

La petite est charmante... mieux qu'Aglaé... Pauvre Aglaé!... (*La Station Champbaudet*)

Les comparaisons sont certes à l'avantage de la jeune femme nouvellement rencontrée, mais cette entrée dans la conscience de l'homme montre aussi qu'il n'est pas autant impliqué dans la rencontre qu'il n'en donne l'impression et que ses liaisons amoureuses ne sont pas oubliées par un projet de mariage, rappelant ainsi la séparation radicale qui oppose aventure et mariage.

Ce discours masqué de l'aparté s'ajoute donc aux formes convenues du langage amoureux, dont on a dit la dimension impersonnelle. S'il arrive aux personnages d'évoquer l'amour ou l'impression ressentie, ils ne s'en parlent pas. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il faut considérer le discours non-verbal ou para-verbal pour distinguer l'amorce d'une « conversation » amoureuse. Lorsque les personnages

d'*Un Monsieur qui prend la mouche* appuient et répètent leurs révérences, lorsqu'ils se montrent donc plus corrects que nécessaire, ils donnent un sens nouveau à la politesse pour marquer leur intérêt pour l'autre; lorsque des personnages hésitent, que leur débit se fait plus lent, voire qu'ils bafouillent, là encore on peut voir le signe d'un trouble marqué. Citons ainsi Madoulay, qui ne trouve pas les mots pour dire ce qu'il éprouve, mais seulement les gestes : « Mademoiselle, je n'ajouterai plus qu'un mot... et ce mot... non, je ne le trouve pas... V'lan. *Il l'embrasse.* » (*Premier de piano*)

Le langage de l'amour est ainsi fort limité dans les scènes de rencontre labichiennes. La difficulté des personnages à échanger longuement lors d'une première rencontre, où les convenances leur imposent un rôle, fait que l'impression éprouvée se voit cantonnée aux apartés ou est limitée à quelques échecs de leur discours. Il n'est donc pas de vrai langage de l'amour; seul le désir s'affirme. Et c'est bien en cela que l'on peut dire que Labiche ne raille pas seulement la scène de rencontre officielle, chapeautée par les parents, mais qu'il démythifie dans un même mouvement « scène de première vue » et coups de foudre censés faire naître l'amour ou la passion. Au premier regard, le bourgeois de Labiche éprouve au mieux un désir de l'autre du fait des attraits de son apparence physique. Il lui plaît, on ne peut mieux dire, sans que, pour cela, il s'en trouve vraiment troublé. Une aventure ou un mariage saura « concrétiser » ce sentiment, sans plus de complication.

Bibliographie

BERGSON, Henri. 1990 [1900], *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France.

FOURNIER, Nathalie. 1991, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale ».

Blandine EHANNO, « Les rencontres amoureuses comiques : l'exemple de Labiche », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses*, printemps-été 2006

GIDEL, Henry. 1986, *Le Vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».

GOFFMANN, Erwin. 1974, *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit.

GRICE, H. Paul. 1979, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, p. 57-72.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1984, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, p. 46-62;

—. 1990 (tome I); 1992 (tome II); 1994 (tome III), *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique ».

MARTELLA, Giuseppe. 1988, « Le dialogue dans le drame historique : *Le Roi Jean* de W. Shakespeare », dans J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Échanges sur la conversation*, Paris, CNRS, p. 335-346.

PETITJEAN, André. 1984, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n° 41, p. 63-88.

ROUSSET, Jean. 1984, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti.

SOUPAULT, Philippe. 1964, *Eugène Labiche : sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France.

UBERSFELD, Anne. 1996, *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup. ».

VOLTZ, Pierre. 1994, « Le genre Labiche », *Europe*, vol. 72, n° 786, p. 69-80.

Jean LEVASSEUR

La poésie humoristique : Rémi Tremblay et les relations amoureuses au XIX^e siècle canadien

Né en 1847 dans un petit village de la rive sud du Saint-Laurent, Rémi Tremblay¹ vécut ses enfance et adolescence trimbalé entre les misères de la vie dans les terres agricoles québécoises et les manufactures de textile d'une Nouvelle-Angleterre alors en pleine expansion. Il ne put ainsi effectuer que de maigres études primaires, ce qui ne l'empêchera pas de se lancer féroce, lorsque, plus tard, le temps le lui permettra, dans l'étude de l'algèbre, des langues et de la versification. De retour au Canada en 1861, alors que planaient les rumeurs d'une guerre civile américaine, le jeune adolescent occupa pendant deux ans des emplois variés qui ne menaient à rien. En 1864, déçu et ennuyé par la vie, il mentit sur son âge — il n'avait alors que 16 ans — et s'engagea dans l'armée américaine, participant aux dix-huit derniers mois de ce sanglant conflit qui enleva la vie à plus de 600 000 jeunes Américains, dont six dans l'une des pires prisons des États confédérés, la prison Libby (Richmond, Virginie).

Un concours de circonstances l'amena ensuite à devenir correspondant pour un journal franco-américain, *Le Protecteur* de Saint-Alban (Vermont), puis pour *Le Pionnier de Sherbrooke* des Cantons de l'Est, au Québec, où il y emporta bientôt ses pénates. Vers la fin de la décennie, il se retrouva à Montréal où, dans les années 1880 et 1890, il dirigea certains des hebdomadaires les plus importants et influents de son époque, dont *Le Courrier de Montréal* et *La Patrie*. Il devint

¹ Les informations biographiques présentées ici proviennent de recherches de l'auteur, présentement en cours, et dont les objectifs sont la parution d'une anthologie de poésie commentée, puis d'une biographie de Rémi Tremblay. On peut d'ores et déjà trouver certaines de ces informations dans les publications de Jean Levasseur référencées dans la bibliographie.

également, en 1884, le premier traducteur à la Chambre des communes d'Ottawa à obtenir son poste au terme d'épreuves linguistiques plutôt que grâce au sempiternel favoritisme politique. Entre ces multiples emplois, il publia deux œuvres théâtrales, un roman — *Un revenant*, écrit en partie autobiographique qui reprenait certains des épisodes vécus par lui durant la guerre de Sécession américaine —, ainsi que cinq recueils de poésies et de chansons.

La poésie canadienne-française du XIX^e siècle et la critique

L'une des grandes tragédies de la poésie canadienne-française du XIX^e siècle fut peut-être de vouloir invariablement se comparer, tant chez ses auteurs que chez ses critiques, aux créations et aux évaluations de leurs contemporains de l'Hexagone. Loin d'être autonome, le champ littéraire canadien, pour reprendre la terminologie de Bourdieu, était alors fortement dépendant de l'institution française, tant dans sa critique que dans ses modes stylistiques. Conscient de cette situation, Joseph Doutre déplorait déjà, dans *Les Fiancés de 1812* (1844), cet amour inconditionnel — et exagéré — de l'étranger, si inconditionnel qu'il rendait difficile, sinon impossible, la réussite canadienne :

Telle est la généralité de ce préjugé en faveur de l'étranger que, sur quarante mille hommes lettrés, on n'en trouvera pas dix qui ne soient possédés de fureur pour les productions européennes; et à peine en rencontrera-t-on mille qui liront avec plaisir le travail d'un de leurs concitoyens, de quelque genre qu'il soit. (1844, p. 2)

Quarante ans plus tard, et dans un contexte légèrement différent, Rémi Tremblay se fera lui-même l'écho de la déception du célèbre membre de l'Institut canadien :

C'est juste, et j'admettrais qu'un vulgaire écrivain²
Se plaindrait bien à tort, s'il réclamait en vain

² Entendre ici « écrivain canadien ».

Une part des profits de l'imprimeur-libraire.
Arbitre du bon goût, ce mortel n'a que faire
Des écrits du terroir, puisqu'il a sous la main
Des livres imprimés dans l'ancien hémisphère [...]. (« In
forma pauperis », 1888b, p. 77)

Certes, les poètes canadiens avaient attiré ce « malheur » sur eux, leur inspiration formelle provenant inconditionnellement, durant tout le siècle, d'abord des représentants du classicisme français, particulièrement Boileau et Molière, puis des romantiques, avec en tête Lamartine, Hugo, Musset et Chateaubriand, et ce, jusqu'à l'École littéraire de Montréal qui se laissera, elle, guider par les muses du Parnasse, du symbolisme et des poètes décadents.

En regard de ces canons argumentaires favorisés par la critique du XIX^e siècle, qui renvoie toujours vers les grands modèles de l'Hexagone, la poésie de Rémi Tremblay ne figure certes pas au panthéon des mythes et des légendes. De 1879, année où il fit paraître, sous le pseudonyme de « Père Louison », son grinçant *Chansonnier politique du Canard*, à 1912, où il présenta aux lecteurs le plus classique, et le moins intéressant, de ses volumes en vers, *Vers l'idéal*, cinq recueils de poèmes et chansons virent le jour. Quelques critiques sauront reconnaître les qualités spirituelles de ses compositions : « C'est un bon placement pour ceux qui aiment à se désopiler la rate » (1883a), s'exclamera simplement un journaliste du *Progrès de l'Est*; Rémi Tremblay « excelle dans le genre satirique » (1883b), commentera Pierre Mignault dans la *Revue canadienne*; Louis Fréchette louangera son « vers plein, robuste, ingambe », et soulignera son « trait sanglant », véritable « coup de fouet à la Juvénal » (1888a). La plupart d'entre eux toutefois, tributaires des critères d'évaluation alors en vogue, déploreront son choix stylistique. Il devrait prendre « son rôle de poète un peu plus au sérieux » (1883b), ajoutera Mignault; après avoir cité *Ion*, de Platon, le père de la critique canadienne, Mgr Camille Roy, dira de lui qu'« il a de l'originalité parfois dans ses conceptions, du pittoresque dans son regard, de l'élan dans sa verve », mais l'ensemble de sa poésie nécessiterait selon lui un resserrement et une intensification de sa pensée, complètera-t-il (1923a). Inspiré par ces

mêmes références institutionnelles, le professeur et essayiste Guy Frégault affirmera, un demi-siècle plus tard, que Tremblay n'avait « rien apporté de neuf à notre littérature » (1996, p. 76), une conclusion sans doute un peu trop hâtive qui plongera cet auteur dans l'oubli jusqu'à la parution d'une édition critique (2003) de son roman, *Un revenant*³.

Il serait en effet injuste de terminer là l'évaluation. En effet, les critères d'appréciation modernes font trop souvent fi d'un élément indispensable au bon jugement de la qualité d'un écrivain : la réception populaire. Si sa présence n'est pas essentielle, loin de là, à la reconnaissance de l'œuvre de génie, le refus d'en tenir compte tient presque de la mauvaise volonté et de la critique bâclée, alors qu'elle peut involontairement reléguer aux oubliettes des participants importants à la petite histoire d'un peuple. Malheureusement, le manque d'intérêt pour cette histoire et le sentiment de supériorité de la société contemporaine ont rapidement éliminé le XIX^e siècle canadien, à quelques rares exceptions près, et les œuvres les plus méritoires n'ont pas toujours été reconnues. Cet élément fondateur de la littérature, ainsi que son omission, ont ainsi effacé de nos mémoires bien des artistes de valeur, dont Rémi Tremblay.

³ Dans la seconde moitié du XX^e siècle, Tremblay ne fera l'objet, partiel, que d'une seule thèse de doctorat (voir 1968), qui portait sur la poésie franco-américaine. La thèse fut publiée quelques mois plus tard aux Éditions de l'Abbaye de Thélème à l'Étang des Lys (Somerworth, New Hampshire). La recherche dans les archives, dans les années 60, était beaucoup plus complexe qu'aujourd'hui, et le jeune chercheur fit preuve d'une sérieuse méconnaissance du XIX^e siècle, multipliant les erreurs et les interprétations faciles, mais fausses. Il semble également avoir été incapable de séparer le « je » narrateur des poésies de Tremblay et l'auteur lui-même, ce qui l'amène à tirer des conclusions souvent risibles sur la vie et la personnalité de cet écrivain. M. Chassé répéta ces mêmes maladresses dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, alors que l'on fit appel à lui pour toutes les entrées sur Tremblay (hormis celle de son premier recueil). L'on doit par ailleurs à Suzanne Lafrenière, professeure à l'Université d'Ottawa, le grand mérite d'avoir sauvé cet écrivain de l'oubli total par la préservation des archives de Jules Tremblay, fils de Rémi, à qui elle consacra plusieurs fructueuses années de recherches.

Tremblay était en effet beaucoup plus à l'aise dans la chronique du quotidien que dans les énoncés de poésie de facture lyrique, que l'on considère aujourd'hui encore comme « supérieure », plutôt que simplement « différente », comme en témoignent pourtant les reconnues et respectées théories de l'altérité et de l'exiguïté, dans un autre secteur des études littéraires. Grinçants témoins de la politique fédérale, provinciale et municipale de son époque, les chansons satiriques et humoristiques qu'il composa, et qui comptent pour plus de 50 % de ses quatre premiers recueils, complètent avec saveur la petite histoire du pays et rendent indélébiles ses scandales, sa corruption et ses maquignonages. Observateur fin et chevronné, Tremblay permit à sa plume féconde de rédiger une vaste chronique de la vie des gens ordinaires, de ses tics, de ses coutumes et de ses doux travers, en cela annonciateur des Mary Travers — La Bolduc — et Émile Coderre — Jean Narrache —, deux personnalités importantes de la culture populaire québécoise de la première moitié du XX^e siècle. Tous ces commentaires sociaux, il les transposait dans une poésie dénonciatrice qui empruntait à l'une ou l'autre de deux tendances : une voix sérieuse, où il s'inspirait évidemment des structures de la poésie traditionnelle, et une voix humoristique, dominante, où il laissait aller librement son imagination, ce qui lui permettait de jouer, dans un vocabulaire populaire, riche et attachant, sur des sujets très souvent inédits.

Le statut des chansonniers au XIX^e siècle

Il est difficile pour le lecteur contemporain de remettre en son contexte véritable le rôle exact de la chanson dans la société du XIX^e siècle; mais, et pour reprendre les mots des folkloristes Maurice Carrier et Monique Vachon, « il n'est pas de chronique sociale, économique et politique plus sûre que la chanson » (1977, p. 9). Tirades de dénonciations et de scandales, refrains politiques, satire d'événements et de personnages, la chanson était partout et jouissait d'une popularité indubitable, allègrement illustrée par ses innombrables présences dans les journaux de l'époque et les réactions, souvent violentes, que plusieurs d'entre elles provoquèrent. Certains compositeurs devinrent même des légendes vivantes, ou du moins des

personnalités marquantes de leur époque. Louis Fréchette témoigne de ce fait dans ses *Originaux et détraqués*, alors qu'il consacre un chapitre entier au chansonnier populaire d'origine incertaine Gersperrin, qui se plaisait lui-même à se définir comme un « philosophe cosmopolite » et un « enfant de l'humanité » (1892, p. 168). À son tour, il saura inspirer un jeune Rémi Tremblay, tout frais revenu de la guerre de Sécession américaine, qui s'en souviendra comme d'un « incomparable trouvère » (1923b, p. 89).

Une quinzaine d'années plus tard, lorsqu'Hector Berthelot lui demandera de collaborer par une chanson satirique hebdomadaire à son journal irrévérencieux, *Le Canard*, Tremblay se souviendra de son ton léger et grinçant ainsi que de sa qualité d'observation du quotidien. Gersperrin ne sera toutefois pas la seule source d'inspiration du jeune journaliste récemment arrivé dans le giron de la métropole canadienne. Ses écrits témoignent en effet de l'influence certaine de plusieurs autres chansonniers français, dont les incomparables Pierre-Jean Béranger et Gustave Nadaud, qu'il cite d'ailleurs occasionnellement. Tremblay sut également utiliser au meilleur de ses possibilités la chanson de type « mazarinade » du XVII^e siècle, dont il soutira le venin et la satire acerbe, et l'employa comme à l'époque, c'est-à-dire comme la seule opposition possible au pouvoir en place, particulièrement ici en faveur de l'ouvrier, du petit peuple et du laissé-pour-compte. Qui plus est, ce grand défenseur qu'il était de la mère patrie, du travailleur et des principes politiques et sociaux de la nouvelle république française n'aura pu qu'être inspiré par la nouvelle vague de chansons mises au service des défenseurs de la philosophie républicaine (*Ça ira*, *La Carmagnole*, *La Marseillaise*, etc.), hommes et femmes qui se retrouveront dans ces petites boîtes parisiennes où s'était réfugié l'esprit révolutionnaire et où l'on applaudissait des chansonniers ouvriers (voir 1990), dont certains sont arrivés jusqu'à nous : Henri Avenel, Vinçart, J.-B. Clément, Charles Gille, Eugène Pottier, etc.

Le couple et la poésie d'inspiration féminine

Ainsi interprétés, les écrits de Rémi Tremblay se transforment en une poésie aussi amusante que succulente, une chronique de fin de siècle

où le lecteur se voit ouvrir le chemin vers les couleurs, les émotions et les sensations de toute une époque, de toute une société, une atmosphère qui, autrement, aurait à jamais été perdue. Dans cette vaste chronique populaire, Tremblay se plut à mettre en scène le couple et ses amusantes ou moins amusantes difficultés domestiques.

Deux types de femmes se démarquent dans la poésie chansonnrière de Tremblay : la femme privée, dominante en nombre d'écrits, et la femme publique, plus discrète tant dans la réalité que dans ses fictions. La première se définit, dans une évidente recherche du sourire inhérent à la chanson du quotidien, par son opposition à son élément le plus naturel : l'homme. Il est ainsi possible de suivre toute l'évolution des relations intimes entre les deux êtres, depuis les premières fréquentations jusqu'au mariage et jusqu'à la découverte de cette femme « nouvelle », que l'homme « dénude » dans son intimité d'abord, puis dans sa prise de conscience de l'existence d'un univers domestique résolument matriarcal. La seconde, présente dans une poignée de créations, témoigne du féminisme grandissant et du désir du prétendu sexe faible de participer aux activités publiques et politiques de la société. Tremblay y joue alors du carnavalesque, se plaisant à inverser les rôles et imaginer les femmes dans divers rôles traditionnellement masculins, pendant que l'homme, passif, assiste de la maison aux inévitables renversements sociaux :

La femme n'aurait plus d'enfant,
Mais elle porterait culotte.
En pantalon pied d'éléphant,
Elle deviendrait *matelote*.
Sous le harnais d'un cuirassier,
On la verrait aux hippodromes;
Les corsets seraient en acier
Si les femmes étaient des hommes. (1912)

La femme privée, quant à elle, joue de tous les registres, de la matrone à la femme sensuelle, une aberration dans un Québec ultraconservateur, dominé par un clergé fermé et intransigeant, de la commère à la mégère, qui encourage son fils à épouser « la fill' du gros

notaire » (« La fill' d'ma bell'-mère », 1883c, p. 115) et dont la notoriété et l'influence sont telles qu'elle fait concurrence aux journaux (voir « Le commérage », 1883c, p. 100). Dans la création de ses effets humoristiques, Tremblay mise avant tout sur l'emploi d'un humour axé sur le quotidien et sur son dérivé, l'identification, mais une identification au deuxième degré seulement, laquelle permet de rire de la souffrance du prétendant ou du marié. Son personnage comique ressemble ainsi souvent au clown triste que rendra célèbre Charlie Chaplin, quelques décennies plus tard : insouciant, bon vivant, merveilleusement docile, ici face au pouvoir de la femme dans son espace privé, et sachant s'adapter à tous les échecs et à tous les aléas de la vie, il se démarque par une incroyable naïveté qui le rend sympathique aux yeux de tous. C'est à travers ses yeux que l'on explore, la plupart du temps, cette femme qui émergera de la fin du XIX^e siècle.

Le premier rapport significatif homme/femme demeure évidemment celui des fréquentations; nulle chanson de Tremblay ne témoigne avec plus de finesse et d'humour des étapes traditionnelles de la cour et de la séduction que « La Fille à Baptiste », une chanson prométhéenne sur les efforts de l'homme pour conquérir sa bien-aimée, efforts qui l'amènent à devenir un habitué de la buvette de son père, où elle travaille quotidiennement, jusqu'à ce qu'elle lui envoie, au terme de longues fréquentations d'affaires :

S'rait-ce mon amour ou l'whisky qui m'brûle?
Si ça n's'arrê't pas bientôt j'creverai!
Ell' m'a dit l'aut' jour : « Ça c'est ridicule,
Quand vous n'boirez plus j'vous épouserai. » (1883c,
p. 112)

Certes, il est de ces fréquentations permettant des rencontres plus intimes, qui peuvent aller jusqu'au baiser et aux caresses; mais ce plaisir n'est pas sans sa contrepartie de risques, personnifiée généralement par l'apparition soudaine d'un chaperon, ou d'un parent, incontournable étape d'une éducation masculine d'un tout autre type :

J'allongais déjà la babine
Pour lui fair' péter l'bec,
Lorsque je reçus sur l'échine
Un coup d'pied pas mal sec.

C'était l'papa, d'humeur maussade,
Qui v'nait mal à propos
Gâter l'plaisir d'notre embrassade
En tapant sur mon dos.

[...]

Avant d'y r'tourner, j'me f'rai faire
Un fond d'culott' d'airain :
Faut, en amour comme à la guerre,
Protéger l'arrièr' train. (« Fâcheux dénouement », 1883c,
p. 39-40)

Comme la première flamme n'est pas toujours la femme de sa vie, l'homme découvre bientôt qu'il est bien difficile de trouver la partenaire idéale, mais, à force d'efforts et de persévérance, la réussite l'attend un jour, quelquefois, cependant, grâce au dépit de celle pour qui monsieur n'est que le deuxième choix. Heureusement, le mariage, institution incontournable, finit toujours par avoir le dessus sur le triste célibat. Une fois donc l'épouse sélectionnée, et la noce célébrée, non sans difficultés et mémorables anecdotes, le nouveau marié, être toujours aussi bonasse et un peu niais, explore les traits jusqu'alors insoupçonnés de son épouse. Insensiblement, il en vient ainsi, par exemple, à personnifier l'ambition de sa femme, mais ne remarque bien sûr rien de son caractère pour le moins autarcique, parce que

D'mon sort elle a tant d'souci,
Qu'ell' me houspill' sans merci. (« La fill' d'ma bell'-
mère », 1883c, p. 117)

Et si elle n'est pas heureuse des résultats des efforts professionnels de son époux, en toute honnêteté, madame n'hésite pas à le lui dire :

Au lieu d'fair' mon éloge,
Et d'flatter ma vanité,
Si parfois je l'interroge
Ell'me dit la vérité.
J'ai su d'elle adroitement,
Que je suis un innocent. (« La fill' d'ma bell'-mère »,
1883c, p. 116)

Qui plus est, la nouvelle épouse peut aussi être atteinte du vénial péché de jalousie; malheureusement, toutefois, le marié, victime d'un quotient intellectuel légèrement déficient, ou d'un quotient amoureux impressionnant, pressent cette expression féminine comme un simple désir de protection :

Quelquefois je vais en ville,
Mais je n'craîns pas le danger,
Ma femme a quelqu'un qui m'file
Et qui saurait me protéger :
Elle connaît ma candeur,
Et veut que je garde ma pudeur. (« La fill' d'ma bell'-mère », 1883c, p. 116)

Homme de son temps, Tremblay ne pouvait non plus ne pas remarquer l'intérêt particulier de la femme pour la pratique incessante de la parole et les commérages entre voisines, destructrices de réputations. Pour l'amoureuse des querelles, le résultat est toujours le même :

Revêche et bégueule
J'aime le combat :
En deux tours de gueule
Je clos le débat. (« La mégère », 1883c, p. 126)

Cet ensemble de traits, qui démontre un univers domestique

clairement matriarcal, a son équivalent dans une autre typologie, pour l'auteur tout aussi féminine : le goût de l'élégance, qui va jusqu'au caprice. Plus d'une fois, Rémi Tremblay le chansonnier se fait l'écho de ses collègues masculins pour supplier la femme de son époque de modérer ses ardeurs vestimentaires et, du même coup, diminuer l'ampleur de ses dépenses. Malheureusement, ces demandes conduisent toujours à la même conclusion : les pleurs et les cris. Cela dit, Tremblay donne bien un peu raison à la femme, lorsqu'il s'arrête pour jeter un coup d'œil sur les vêtements, ou plutôt sur les accoutrements, de l'homme :

Un habit qui montre la corde,
Sur un pantalon ébréché,
Semble crier miséricorde!
Lorsqu'il couvre un homme éméché.
À force de lever le coude,
On perce ceux du paletot,
Et la femme, qui toujours boude,
S'exaspère et dira bientôt :
« Porte donc... porte donc... des trous
Ma foi, ça l'embête,
Tu veux toujours te mettre en fête
Porte donc des trous (bis) [...] » (« La métaphysique »,
1888b, p. 218-219)

Dans un même ordre d'idées, Rémi Tremblay se plaît à dénoncer les arrivistes matrimoniaux, ces hommes qui cherchent à faire un bon mariage avec des femmes mieux nanties qu'eux, financièrement bien sûr, dans le seul but de pouvoir acquérir leurs biens. Ainsi, les hommes n'ont pas toujours le beau rôle; le plus souvent niais, mais quelquefois aussi manipulateurs, particulièrement ceux qui proviennent de la classe bourgeoise, ils sont également dépeints, dans le répertoire de Tremblay, sous des traits qui témoignent d'une réalité peu évoquée dans le XIX^e siècle littéraire. Par exemple, l'auteur n'hésite pas à remarquer la propension à la bouteille de plusieurs d'entre eux, et dénonce ouvertement la violence conjugale, qu'il sait présente dans les chaumières; mais là, plus aucun sourire sous cette désacralisation.

Un genre original

Avec humour et amour, Rémi Tremblay a ainsi témoigné des relations quelquefois difficiles entre les hommes et les femmes, jouant avec candeur sur des réalités autrement occultées par la littérature dite « érudite ». En cela, il demeure un témoin important et privilégié du dernier quart du XIX^e siècle canadien-français. S'il avait vécu dans la seconde moitié du XX^e siècle, il aurait certainement profité de sa voix de chanteur pour enregistrer ses compositions et aurait sans doute alors été comparé à Brassens, Brel, Renaud ou, en Amérique francophone, à La Bolduc, Charlebois, Piché ou Francœur, personnages avec qui il a sans doute plus d'affinités qu'avec les Lamartine, Hugo, Verlaine et consorts, qui formaient à son époque — et aujourd'hui encore — les modèles comparatifs pour la critique canadienne. C'est sans doute ce qui lui permit d'affirmer, au milieu des années 1880, et non sans raison, qu'il avait le sentiment d'avoir créé « un genre à lui » (1886).

Bibliographie

ANONYME. 1883a, « M. Rémi Tremblay », *Le Progrès de l'Est*, 10 novembre.

CARRIER, Maurice et Monique Vachon. 1977, *Chansons politiques du Québec 1765-1883*, Montréal, Leméac, t. I.

CHASSÉ, Paul-P. 1968, *Les poètes français de la Nouvelle-Angleterre. 1875-1925*, Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval, 472 f.

DAVID, Martine et Anne-Marie DELRIEU. 1990, *Aux sources des chansons populaires*, Paris, Librairie classique Eugène Belin, coll. « Le français retrouvé ».

DOUTRE, Joseph. 1844, *Les Fiancés de 1812*, Montréal, Réédition-Québec, 1973.

Jean LEVASSEUR, « La poésie humoristique : Rémi Tremblay et les relations amoureuses au XIX^e siècle canadien », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses*, printemps-été 2006

FRÉCHETTE, Louis. 1888a, « Entre nous », *La Justice*, 8 novembre, p. 1; reproduit dans *L'Indépendant* de Fall River, alors dirigé par Tremblay lui-même, le 16 novembre; également paru dans le journal *L'Électeur*;

—. 1892, *Originaux et détraqués*, Montréal, Éditions du jour, 1972.

FRÉGAULT, Guy. 1996, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Guérin.

LEVASSEUR, Jean, 2004, « Rémi Tremblay (1847-1926); la trépidante histoire d'un journaliste dans les Cantons de l'Est (1^{re} partie) », *Journal of Eastern Townships Studies / Revue d'études des Cantons de l'Est*, n° 24, printemps, p. 31-50;

—. 2004-2005, « Exotisme et historicité : *Un Revenant* (1884) de Rémi Tremblay », *Francographies*, n° 13, p. 89-100;

—. 2005a, « Rémi Tremblay », in Bill Marshall (ed.), *France and the Americas: Culture, Politics, History*, Oxford/Santa Barbara, ABC-Clio, t. III, p. 1158-1159;

—. 2005b, « Rémi Tremblay (1847-1926); la trépidante histoire d'un journaliste dans les Cantons de l'Est (2^e partie). "Aux chevaliers du nœud coulant" », *Journal of Eastern Townships Studies / Revue d'études des Cantons de l'Est*, n° 25, automne, p. 23-43;

—. 2006, « Aux chevaliers du nœud coulant », dans Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry (dir.), *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, Fides, p. 57-60.

MIGNAULT, Pierre B. 1883b, « Bulletin bibliographique », *La Revue canadienne*, vol. 19, n^{os} 11-12, nov.-déc., p. 765.

ROY, Camille. 1923a, *Érables en fleurs*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, p. 61.

TREMBLAY, Rémi. 1883c, *Caprices poétiques et chansons satiriques*, Montréal, A. Filiatreault & Cie;

Jean LEVASSEUR, « La poésie humoristique : Rémi Tremblay et les relations amoureuses au XIX^e siècle canadien », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses*, printemps-été 2006

—. 1884, *Un revenant*, édition critique établie, présentée et annotée par Jean Levasseur, Sainte-Foy, Les Éditions de la huit, 2003;

—. 1886, Lettre au major Edmond Mallet, 24 octobre, Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Suzanne-Lafrenière, P142;

—. 1888b, *Coups d'aile et coups de bec*, Montréal, Imprimerie Gebhardt-Berthiaume;

—. 1912, « Si les femmes étaient des hommes », dans *Vers l'idéal*, Ottawa, La Cie d'impr. Commerciale, p. 333;

—. 1923b, *Pierre qui roule*, Montréal, Librairie Beauchemin.

Christian MORIN

Un amour de Swann, un amour comique?

Déjà dans le théâtre antique et jusque dans les comédies sentimentales hollywoodiennes d'aujourd'hui, les contraintes sociales et financières ou encore la jalousie briment l'amour. Sans être comiques en soi (on prend ici *comique* dans son sens le plus large, regroupant toutes les formes du risible), ces contraintes peuvent donner lieu à des situations comiques, mille fois reprises au théâtre et au cinéma, où différents procédés concourent à leur efficacité. Par ailleurs, l'expression « La comédie de l'amour »¹ ne renvoie pas seulement à ces situations, mais introduit un propos relatif à la teneur de l'amour. Autrement dit, elle semble poser la question : « L'amour peut-il (toujours) être pris au sérieux? » Dans cette perspective, le traitement ludique de ce propos aura évidemment un rôle à jouer dans la production de l'effet comique global. Il est intéressant d'observer que ces deux portes d'entrée du comique correspondent à deux niveaux du discours, expression et contenu (voir Fontanille, 1999, p. 4), et que par l'un de ces niveaux le comique se trouve thématiqué; il n'est donc pas seulement un effet redevable à différents procédés².

Ce double champ de la comédie lié à l'amour est exploité dans une œuvre dont, traditionnellement, on interroge peu ou pas le caractère comique : *Un amour de Swann* de Marcel Proust. Il convient de noter qu'il s'agit d'une partie d'*À la recherche du temps perdu*³ qu'il est possible d'isoler relativement aisément, ce qui n'est peut-être pas étranger au

¹ Tel était le thème du colloque de l'Association pour le développement des recherches sur le comique, le rire et l'humour (CORHUM) qui s'est tenu à l'Université d'Ottawa les 5, 6 et 7 mai 2005.

² J'ai exposé (voir 2002 et 2006) comment le comique et notamment l'humour peuvent s'introduire dans les différents niveaux du discours.

³ Cette caractéristique du texte est toutefois conjuguée aux pratiques éditoriales. Dès 1930, Gallimard en publie une édition séparée.

fait que ce texte puisse davantage faire émerger le comique que les autres parties de la *Recherche*, en raison notamment de la distance entre le temps du Narrateur — également acteur, sauf dans cette partie — et le temps des événements relatés dans *Un amour de Swann*, la distance ayant souvent un rôle à jouer dans l'introduction du comique dans le discours, et ce, en éloignant l'émotion, ennemie du rire : « Pour qu'il y ait rire, l'insensibilité doit être de la partie », rappelle Denise Jardon (p. 11). Dès lors qu'un « je » se raconte et exprime sa souffrance, la situation narratologique se présente autrement, comme c'est le cas dans la majeure partie de la *Recherche*, et produit ainsi un effet qui peut rendre le lecteur plus sensible à cette souffrance, bien que le traitement discursif demeure déterminant.

L'amour de Charles Swann pour Odette de Crécy pourrait être un double — donc, par là, déjà potentiellement risible, un peu à la manière de l'amour des valets chez Marivaux — de l'amour du Narrateur pour Albertine⁴, en ce sens que les deux sont torturés tout en demeurant différents. Nous serions ainsi face à une mise en abyme, du théâtre dans le théâtre qui dit le vrai propos sur l'amour. Si *Un amour de Swann* pose la question du sérieux de l'amour, voire de sa valeur, il met de plus en place différents procédés comiques, tels qu'on les trouve dans n'importe quelle œuvre comique. De façon générale, ces procédés confirment la remise en question de l'amour, tant il est vrai que le comique attaque : « Même si [le comique] n'entend pas démolir, et que la plaisanterie soit sans méchanceté, il est forcément contre » (Sareil, 1984, p. 31). En outre, Swann est à ce point empêtré dans son amour et dans sa jalousie que sa vision des choses en est altérée : le récit, bien que parfois ambigu, le montre généralement assez bien. Cette vision particulière participe aux effets comiques du texte. C'est la raison pour laquelle l'analyse s'attardera entre autres à la narration ou, plus précisément, à la focalisation. Cette vision entraîne Swann à échafauder toutes sortes d'hypothèses au sujet d'Odette et, ainsi, à agir de façon souvent étrange; l'organisation de l'action pourra donc également avoir un rôle à jouer dans l'instauration du comique.

⁴ Selon Thierry Laget (p. 11), *Un amour de Swann* prépare tout et explique tout, à condition d'avoir tout lu la *Recherche*.

Auparavant, deux autres aspects retiendront notre attention : la mise en place du récit dans lequel on découvre la vision du grand-père du Narrateur d'un Swann amoureux de même que la galerie des personnages, plus particulièrement ceux du salon Verdurin. Ces deux aspects ne sont pas sans rapport avec le double champ comique lié à l'amour et qui tissent des liens avec la fin du récit.

La mise en place du récit : la vision du grand-père

La mise en place du récit dans *Un amour de Swann* correspond notamment à la présentation du personnage de Swann et de son histoire d'amour à travers la vision qu'en a le grand-père du Narrateur. Cette mise en place joue un rôle important puisque les événements racontés ou rapportés dans cette partie de la *Recherche* se déroulent avant la naissance du Narrateur ou au moment de celle-ci (c'est un fait reconnu, la chronologie de la *Recherche* n'est pas sans équivoque). Ainsi, le recours au grand-père est nécessaire au déploiement du récit. Les rapports entre lui et Swann sont placés sous le signe de l'amitié. Non seulement peut-on en déduire que le grand-père connaît bien Swann, mais on peut aussi observer que cette connaissance se traduit par des prédictions souvent, sinon toujours confirmées. Selon le grand-père, Swann serait opportuniste et fréquenterait des gens dans la mesure où ces derniers peuvent le rapprocher d'une femme qui l'attire. Lorsque Swann a obtenu ce — ou plutôt celle — qu'il désire, il cesse de voir les gens en question :

Il [Swann] avait été ainsi pendant quelques mois le familier de cousins de ma grand-mère [du Narrateur] [...]. Brusquement il cessa de venir, sans avoir prévenu. On le crut malade, et la cousine de ma grand-mère allait envoyer demander de ses nouvelles, quand à l'office elle trouva une lettre de lui qui traînait par mégarde dans le livre de comptes de la cuisinière. Il y annonçait à cette femme qu'il allait quitter Paris, qu'il ne pourrait plus

venir. Elle était sa maîtresse, et au moment de rompre, c'était elle seule qu'il avait jugé utile d'avertir.⁵

Cette introduction faite par le grand-père sert en quelque sorte de mise en garde : on ne doit pas prendre Swann au sérieux. Les intermédiaires naïfs entre Swann et une femme convoitée ont pu s'en rendre compte avec dépit tandis que le grand-père continue de se moquer de ces situations. Dans ces conditions, peut-on prendre au premier degré son histoire d'amour et de jalousie avec Odette? La mise en place du récit installe le non-sérieux de Swann en amour et est traitée sous un mode léger. Lorsque le grand-père reçoit une lettre de Swann et reconnaît son écriture, il plaisante : « Voilà Swann qui va demander quelque chose : à la garde! » (p. 16); on comprend par là que Swann n'en est pas à sa première requête où une femme est en jeu. Un peu plus loin, lorsque le grand-père constate que, dans une lettre, Swann demande à être présenté aux Verdurin, il s'exclame en se méfiant : « Et puis ça doit cacher une histoire de femme, je ne me mêle pas de ces affaires-là. Ah bien! Nous allons avoir de l'agrément si Swann s'affuble des petits Verdurin. » (p. 24) Il est intéressant de noter l'usage du substantif *agrément* : le lecteur peut-il être englobé dans ce « nous »? Il n'est pas impossible qu'il ait lui aussi de l'*agrément* en poursuivant sa lecture. C'est donc dans cette atmosphère peu sérieuse dans le traitement qu'on apprend que Swann lui-même n'est pas à prendre au sérieux. Cette mise en place donnerait-elle le ton à l'ensemble du récit? Il s'agirait d'une mise en place / mise en garde qui signale au lecteur à tout le moins quelque chose de particulier au sujet de Swann et de son comportement amoureux, repérable tant d'un point de vue thématique que de celui des procédés de l'expression du discours.

Le contexte spatial et les personnages : le salon Verdurin

La description de l'un des principaux espaces, à la fois physique et social, constitue une autre introduction à *Un amour de Swann* : il s'agit bien sûr de la description du salon Verdurin. Cette introduction

⁵ Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954, p. 17. Les citations dorénavant suivies entre parenthèses d'un numéro de page renvoient à cette édition.

s'ouvre sur la présentation d'une galerie de personnages hauts en couleurs. Plusieurs personnages d'*À la recherche du temps perdu* sont comiques ou suscitent de différentes façons le rire ou le sourire. D'ailleurs, on peut lire sur le site de la Société des amis de Marcel Proust le commentaire suivant :

Dans *À la Recherche du temps perdu*, une part considérable est faite aux portraits humoristiques, aux masques burlesques, parfois aux personnages monstres. Ces figures nous indiquent l'entrée des artistes, une extraordinaire porte d'entrée théâtrale dans le roman. Les Charlus, les Brichot, les Verdurin, et tant d'autres créatures tragi-comiques pourraient être les cousins lointains de ces personnages, fantaisistes, excentriques, farceurs en tout genre, issus du cirque, puis du café-concert et des débuts du music-hall. Peut-on vraiment croire à une coïncidence lorsque Proust, si attentif aux noms, baptise son extravagant baron du même patronyme qu'un chanteur de café-concert, petite gloire de l'époque... "Charlus"?⁶

Cette introduction au comique de Proust ne manque pas de faire référence aux Verdurin, personnages centraux d'*Un amour de Swann*. La narration se moque d'emblée de la coterie Verdurin en la désignant par trois expressions équivalentes, placées entre guillemets : « le petit noyau », « le petit groupe », « le petit clan »; ces expressions sont suivies un peu plus loin par « la petite église » (p. 9). Les guillemets et la répétition du qualificatif *petit*, ici dévalorisant, peuvent être un signal du caractère risible des personnages qui composent le groupe en question. Quant aux substantifs liés à cette idée de groupe, ils en placent les membres dans une catégorie à part. Le texte le précisera : pour en faire partie, il faut respecter certaines conditions, dictées par les Verdurin. Cette ouverture constitue une autre façon de donner un ton peu sérieux à l'ensemble du récit (sans nier que ces personnages

⁶ Site de la Société des amis de Marcel Proust, sous la rubrique « Marcel Proust, auteur comique », perso.wanadoo.fr/marcelproust/, janvier 2005.

ont un rôle à jouer dans l'histoire d'amour relativement complexe de Swann). L'ignorance de ces personnages, notamment celle de Cottard, qui est systématique et qui fait place à l'ironie étant donné que le docteur passe pour un savant, leurs croyances, leurs habitudes et leurs excès les rendent comiques : « Cet excès a pour conséquence de tuer les éléments dramatiques du récit, puisque, si nous admettons leur existence, nous refusons de nous laisser prendre par le sujet. » (Sareil, 1984, p. 181) Le texte insiste sur ces caractéristiques qui ouvrent le récit. Ces personnages sont prévisibles, souvent ridicules, mécaniques pourrions-nous dire, selon l'un des principes de base du comique établi par Bergson (1983, p. 28-29).

Ces caractéristiques peuvent également être interprétées d'un point de vue sociologique et servir à situer socialement les personnages du salon Verdurin dans l'univers de la *Recherche*. Par rapport au faubourg Saint-Germain que fréquente Swann, le petit clan est bien sûr inférieur. La hiérarchie sociale est maintes fois exposée tout au long de la *Recherche* en fonction des entrées qu'ont ou non les personnages chez telle ou telle personne. Odette ne sera jamais reçue chez la duchesse de Guermantes du vivant de Swann. Le patronyme Verdurin vient appuyer cette hiérarchie. Il n'est pas sans rappeler la pierre du Rhin aussi désignée caillou du Rhin, une pierre sans grande valeur. De plus, « pierre » a été remplacé par « ver » (verre), ce qui surdétermine la qualité médiocre de ce qui est ainsi désigné. On peut voir là un signal du faux, du toc de ces personnages, un jeu de langage traduisant un autre processus de dévalorisation susceptible de faire sourire. Cette opposition entre le salon Verdurin et le faubourg Saint-Germain ne signifie toutefois pas que ce dernier soit exempt de traits risibles.

Ce qui est particulièrement intéressant du point de vue de la constitution comique des personnages du clan Verdurin, c'est leur rapport au langage. La plupart des paroles du docteur Cottard sont comiques par ce qu'elles ont de décalé, d'inapproprié par rapport à la situation; on reconnaît le procédé comique de l'incongru par rapport à un contexte donné (Jardon, 1988, p. 27). Les manifestations de ce genre de la part du docteur Cottard sont nombreuses au début du récit — tellement que monsieur Verdurin, habituellement complaisant

envers ses invités, en est lui-même agacé —, ce qui participe à la création du petit univers ridicule des Verdurin. Non seulement le docteur Cottard provoque-t-il des situations comiques, mais il est un personnage comique par le caractère systématique — mécanique — de son fonctionnement.

Madame Verdurin est issue d'une famille « excessivement riche et entièrement obscure » (p. 10). On remarque dans cette formule le contraste qui, une fois de plus, dévalorise : il ne suffit pas d'être riche pour être quelqu'un, ce à quoi madame Verdurin accédera toutefois plus tard en devenant la princesse de Guermantes. Le processus de dévalorisation se poursuit lorsque le grand-père du Narrateur parle des *petits* Verdurin et dit que Swann *s'affuble* d'eux. Le langage de madame Verdurin, surnommée la Patronne — de n'importe quelle buvette, pourrait-on croire —, est tout en stéréotypes, exclamations et hyperboles : « elle avait l'habitude de prendre au propre les expressions figurées des émotions qu'elle éprouvait » (p. 10), précise le texte. Les excès dont elle fait montre, associés au caractère figé et reconnaissable de son discours, ne manquent pas de faire sourire. Quant à monsieur Verdurin, s'il n'a pas de rapport particulier au langage, il se contente la plupart du temps de répéter ce que sa femme dit. Il ne peut donc vraiment parler que s'il est manipulé : c'est un pantin qui, par son aspect mécanique, peut faire rire.

Saniette, un autre membre du petit clan, a du mal à s'exprimer en raison de sa timidité : « Il avait dans la bouche, en parlant, une bouillie qui était adorable parce qu'on sentait qu'elle trahissait moins un défaut de la langue qu'une qualité de l'âme, comme un reste de l'innocence du premier âge qu'il n'avait jamais perdue » (p. 28). Si la narration prend la peine de qualifier d'*adorable* cette expression particulière, elle la dévalorise tout de même en l'associant à une *bouillie*. On ne peut que remarquer ce rapport particulier au langage potentiellement risible de tous ces personnages, accentué par le fait qu'ils sont présentés dans un espace textuel relativement restreint. Il s'agit presque d'un comique de répétition, d'ailleurs complété avec la tante du pianiste, l'une et l'autre fréquentant eux aussi le salon Verdurin. Parce qu'elle craint de faire des fautes de français, la tante parle volontairement de manière

confuse « de sorte que sa conversation n'était qu'un graillonnement indistinct » (p. 29). Le syntagme *grailonnement indistinct* ridiculise fortement la conversation ainsi désignée. Monsieur Verdurin n'apprécie pas que Swann se moque de la prononciation de la tante, ce qui marque déjà une différence entre l'univers de Swann et celui des Verdurin.

Une opposition peut de cette façon s'installer entre le salon Verdurin et le faubourg Saint-Germain, où l'expression est recherchée et polie. Ainsi, la princesse des Laumes, future duchesse de Guermantes, se distingue par sa maîtrise du langage. Par exemple, lorsque Mme de Gallardon, sa cousine, lui demande s'il est vrai que Swann est quelqu'un qu'on ne peut recevoir chez soi, sous-entendant qu'il n'est pas assez bien, la princesse use de la polysémie du discours pour répondre : « Mais... tu dois bien savoir que c'est vrai [...] puisque tu l'as invité cinquante fois et qu'il n'est jamais venu » (p. 194). Le texte sanctionne cette réponse pleine d'esprit : Mme de Gallardon en est mortifiée.

Le Site des amis de Marcel Proust l'annonçait, le texte d'*Un amour de Swann* caractérise les personnages du clan Verdurin de façon comique, selon des procédés qui relèvent du mécanique, comme l'identifiait Bergson pour ceux de la comédie. Cette caractérisation s'accompagne d'un rapport au langage également comique qui fait de ces personnages des victimes naïves. Ainsi, le comique s'introduit dans le texte par ce qu'ils sont (l'être) et par leur expression (le dire). Il y a toutefois peu à noter du point de vue de l'analyse du comique en ce qui concerne l'action (le faire) des personnages du clan Verdurin. Des dîners et des sorties la composent, répétitifs, avec les mêmes gens et les mêmes déroulements. Leur action est donc plutôt ennuyeuse que comique. Du reste, d'abord séduit par eux, Swann finit par s'en rendre compte. C'est plutôt lui qui va introduire du comique dans la trame narrative.

L'action, la narration et les excès de Swann

Composé de ces personnages risibles, un décor comique est donc planté; l'amour de Swann peut se développer. Ce développement n'est pas sans emprunter aux caractéristiques de l'action comique. L'opposition entre le clan Verdurin et le faubourg Saint-Germain est plus qu'un élément de l'espace social, elle joue un rôle déterminant dans le récit. Après les débuts heureux de l'amour entre Odette et Swann, qui se déroulent en bonne partie chez les Verdurin, survient Forcheville et, tout à coup, les Verdurin se rendent compte des trop bonnes manières de Swann, de son appartenance indéniable au clan des ennuyeux du faubourg Saint-Germain — on se rappellera que c'est ainsi que les Verdurin désignent le monde — et décident de le bannir. À partir de ce moment, non seulement Swann ne voit pas ce qui se passe chez les Verdurin alors qu'Odette et Forcheville continuent à les fréquenter, mais il prend conscience de son ignorance de ce que fait Odette la majorité du temps. Son imagination va se charger de combler ce vide. À partir de là, tant l'enchaînement des événements que la narration sont responsables de l'introduction du comique dans le texte. Swann va déployer mille astuces pour connaître les occupations d'Odette ou pour carrément l'épier. Sa vision d'Odette de même que celle de sa relation avec elle, vision qui suit les chemins de l'imagination de Swann qui s'emballe, participent également aux effets comiques.

On vient de le voir, l'arrivée de Forcheville dans le récit marque un avant et un après pour Swann. Avant cette arrivée, Swann est reçu par les Verdurin et apprécié d'eux. Après, la situation se modifie et Swann est tout simplement exclu. Selon la vision de Swann, un rapprochement s'opère entre Odette et Forcheville, ce qui va aiguïser sa jalousie, mais ses soupçons ne s'arrêtent pas sur celui-ci. Un soir qu'Odette l'a renvoyé relativement tôt, alors qu'il est déjà rentré chez lui, il croit qu'elle attend quelqu'un d'autre et tient absolument à savoir de qui il s'agit. Il ressort pour les surprendre. De retour devant l'hôtel d'Odette, il voit de la lumière à sa fenêtre, s'approche, entend des murmures. La narration nous livre à ce moment les réflexions de Swann, qui s'étendent sur environ deux pages. Il est à la fois heureux et triste d'avoir eu raison, il hésite à surprendre les coupables, puis se

décide et frappe à la fenêtre : Swann se retrouve devant deux vieux messieurs. Il s'est trompé de fenêtre. Le château de cartes s'effondre.

Différents aspects du texte transforment cet épisode presque en vaudeville, où Swann fait figure de mari jaloux. La minutie de la narration, qui rend compte des moindres faits, gestes et pensées de Swann, participe à la construction de ce château de cartes caractéristique de l'action comique, composée de nombreux petits événements : « À l'unité dramatique s'oppose la multiplicité comique » (Sareil, 1984, p. 45). Swann sort en pleine nuit de chez lui alors qu'il vient de rentrer, se rend chez Odette, se glisse le long du mur, tente d'entendre ce qui se passe, hésite avant de frapper, se trouve une justification, passe à l'acte et se rend compte de sa méprise. Par ces menus détails, la narration contribue à l'effet comique, renforcé par l'extravagance de Swann, puis, fait intéressant, apporte en quelque sorte sous forme de synthèse sa propre sanction à cet effet en énumérant tout ce à quoi Swann, toujours en mari jaloux, est désormais prêt : « espionner devant une fenêtre, faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes » (p. 117). Le lecteur a l'impression de se trouver en plein vaudeville, où le rôle du mari jaloux, par son comportement ridicule, est précisément d'introduire du comique.

Un autre épisode révèle un potentiel comique, lorsqu'Odette annonce à Swann qu'elle se rend à Pierrefonds avec les Verdurin et lui demande de ne pas y aller. Aussitôt, Swann échafaude une construction mentale qui justifiera qu'il la suive. Selon Jean Sareil, le personnage comique est aveugle et obstiné (voir 1984, p. 67 et 87); c'est bien le cas de Swann ici. Il se persuade qu'il a lui-même affaire à Pierrefonds, qu'il n'y va nullement pour épier Odette et que, s'il ne l'avait pas connue, il y serait certainement allé. Le détail de cette construction qui s'élabore petit à petit dans l'esprit de Swann fait sourire. Par exemple, il se dit que, si on publie un indicateur des chemins de fer — que la narration qualifie de « le plus enivrant des romans d'amour » (p. 141) —, c'est bien la preuve que n'importe qui peut voyager et se rendre, entre autres destinations, à Pierrefonds sans la permission d'Odette et que, d'ailleurs, plusieurs personnes le font chaque jour « en assez grand

nombre pour que cela valût la peine de faire chauffer des locomotives » (p. 141). Cette construction est en elle-même comique par tous les détours, à la fois discursifs et expressifs, qu'elle prend pour arriver à son but, peut-être parce que lecteur peut y reconnaître — encore ici — un comportement jaloux typique et qui, comme lors de l'épisode de la fenêtre, finit par s'effondrer : Swann décide finalement de ne pas faire ce voyage pour éviter de déplaire à Odette. Il se dit tout de même heureux d'être la seule personne au monde à ne pas pouvoir aller à Pierrefonds ce jour-là parce qu'Odette s'y trouve et qu'il est ainsi pour elle différent des autres. L'imagination amoureuse et l'aveuglement que celle-ci suscite ne connaissent pas de limites et peuvent, par leurs excès, faire sourire.

Mais Swann n'est pas toujours aussi raisonnable, et plus le récit avance, plus il devient soupçonneux en même temps que malheureux. La narration est ainsi faite qu'elle entraîne le lecteur dans la vision de Swann et, par là, devient sans doute moins comique, bien que, de temps en temps, une ambiguïté plane, installant une distance pour rappeler que Swann est peut-être dans l'erreur. Toutes ses élucubrations sont alors susceptibles de provoquer à tout le moins le sourire, par exemple, lorsqu'il tente avec acharnement de faire avouer à Odette des actions qu'elle n'a pas commises, lorsqu'il fait des recherches sur son passé et sur les personnes qu'elle voit ou lorsqu'il demande en quelque sorte au baron de Charlus de la surveiller.

La narration crée donc une incertitude. Souvent, le texte signale que Swann s' imagine des choses : « Et sa haine, tout comme son amour, ayant besoin de se manifester et d'agir, il se plaisait à pousser de plus en plus loin ses imaginations mauvaises, parce que, grâce aux perfidies qu'il prêtait à Odette, il la détestait davantage » (p. 151). Ici, les indices du texte sont clairs : il s'agit bien d'*imaginations* et il *prête* des perfidies à Odette. Pourtant, à d'autres moments, le texte tend à donner comme réel ce que Swann s' imagine : « Après cette soirée [chez Madame de Saint-Euverte, un peu avant la fin du récit], Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus » (p. 216). Le lecteur se voit confirmer plus tard que c'est toujours l'imagination de Swann qui

travaille. Cet effet redevable à une utilisation à la fois astucieuse et ambiguë du temps des verbes peut aussi montrer que Swann ne suppose plus, mais croit à ce qu'il invente. À cela s'ajoute l'ambivalence d'Odette qui parfois, pour faire plaisir à Swann ou acheter la tranquillité, feint l'aveu de certains faits et gestes. Dans l'ensemble, le texte a tendance à entraîner le lecteur dans la vision de Swann, ou du moins à lui donner une vision limitée d'Odette, à tel point qu'il en arrive à croire lui aussi en la duplicité de cette dernière. Quoi qu'il en soit, l'incertitude instaurée par la narration pourrait permettre une double réception. Le lecteur peut s'identifier à Swann et compatir à ses souffrances, tant leur description semble réaliste. Il peut également adopter un autre point de vue et estimer que, décidément, Swann en fait trop et en sourire; les procédés du texte le permettent.

De fait, un autre procédé comique va intervenir alors que Swann croit qu'Odette ne s'intéresse plus à lui et qu'il s'est détaché d'elle, qui est en voyage depuis un an. Il croise par hasard madame Cottard, l'épouse du docteur, qui lui apprend, avec grande insistance, qu'Odette parle sans cesse de lui, de façon on ne peut plus tendre : « Quand Odette est quelque part, elle ne peut jamais rester bien longtemps sans parler de vous. Et vous pensez que ce n'est pas en mal » (p. 245). Madame Cottard se met ensuite à enchaîner les exemples. Ce renversement n'est pas sans rappeler un procédé typique du théâtre comique. C'est le choc entre la vision de Swann, limitée, et la réalité qui permet ce procédé. On constate encore une fois l'importance du rôle de la narration dans l'introduction du comique. Ce renversement est doublé d'un autre, inscrit dans les derniers mots du texte : Swann se rend compte qu'il a passé les plus belles années de sa vie à aimer une femme qui ne lui plaisait pas, qui n'était pas son genre. Belle ironie, dont Swann est la victime. Si on se permet de sortir du texte, un troisième renversement se produit, puisque Swann épouse Odette. Cette finale ludique forme une boucle comique avec le début du récit. L'atmosphère alors peu sérieuse n'annonçait-elle la méprise de Swann, tant sur son amour que sur Odette?

Une cohabitation des genres

Il est en effet intéressant de mettre en relation cette finale avec le début du récit. Le lecteur commence par apprendre, grâce au grand-père du Narrateur, que Swann est un homme plus ou moins sérieux, de façon générale, mais surtout en amour. Aussi le grand-père s'en méfie-t-il, ce qu'il exprime, on se le rappelle, d'une manière qui ne manque pas de faire sourire. Mais voilà que Swann, lui, se prend au sérieux, en ce sens que son amour pour Odette et sa jalousie le font vraiment souffrir. Cependant, tout au long du récit, le comique s'introduit à différents niveaux du discours, créant à tout le moins un doute sur la valeur de cet amour. À la fin, Swann se rend compte de sa double erreur : Odette l'aime vraiment, alors qu'il en était arrivé à croire le contraire, tandis qu'il regrette d'avoir gâché des années de sa vie à cause d'elle. Swann fait donc finalement sien, en quelque sorte, le point de vue du grand-père. Tout cela n'était guère sérieux. C'est, nous semble-t-il, ce que le comique tend à signaler. Toutefois, d'un point de vue plus large, l'histoire d'amour d'Odette et de Swann rejoint la doxa des valeurs bourgeoises : Swann épouse Odette. En cela, elle est pareille à bien des comédies d'hier et d'aujourd'hui.

Pour appuyer son propos sur l'amour, sur la « comédie de l'amour », *Un amour de Swann* recourt à des procédés comiques que l'on peut déceler dans les différentes composantes ou différents niveaux du texte. La caractérisation des personnages, notamment ceux du clan Verdurin, nous les révèle comiques. Ils peuvent l'être par certains de leurs traits, mais ils le sont également par une relation particulière au langage, le texte construisant pour chacun un idiolecte décalé et en même temps stéréotypé par rapport à l'usage, un idiolecte par lequel le comique peut s'introduire. Le langage, pris plus globalement, est sans doute responsable à son tour d'une partie du potentiel comique d'*Un amour de Swann*. Certains mots et certaines expressions utilisés par la narration installent une distance avec ce qu'ils désignent et se superposent à l'action ou à l'imagination de Swann pour nous les faire voir et entendre sous un jour comique, tel l'indicateur des chemins de fer devenu « le plus enivrant des romans d'amour ». L'action, quant à elle, se déploie dans certains épisodes en un enchaînement d'événements parfois semblable au vaudeville, c'est-à-dire rapide, fait

de nombreux petits faits, où le mari jaloux se ridiculise par ses excès. Il importe dans cet enchaînement de signaler le ou les renversements de la fin du récit, caractéristiques de l'action comique par leur aspect inattendu. Ce renversement est rendu possible par la focalisation, qui présente généralement le point de vue limité de Swann, qui comprend les constructions de son imagination. Les parcours de celle-ci sont parfois eux-mêmes comiques, étant donné les détours tortueux qu'ils empruntent et le choc avec la réalité qu'ils finissent par produire.

Tout ceci étant, c'est peut-être précisément ce que le comique produit : un doute, une incertitude sur le caractère sérieux de l'amour, d'ailleurs bien ancrés dans la narration. En effet, *Un amour de Swann* n'est pas un roman comique. Si Swann fait rire, il demeure un personnage complexe qui souffre et auquel le lecteur peut encore s'identifier. Ce texte instaurerait donc une cohabitation des genres, voire des valeurs, qui, comme on l'a souvent dit, va se retrouver de plus en plus dans la production romanesque du XX^e siècle.

Bibliographie

BERGSON, Henri. 1983 [1940], *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France.

FONTANILLE, Jacques. 1999, *Sémiotique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France.

JARDON, Denise. 1988, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot.

LAGET, Thierry. 1991, *Un amour de Swann de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».

MORIN, Christian. 2002, « Pour une définition sémiotique du discours humoristique », *Protée*, vol. 30, n° 3, hiver 2002-2003, p. 91-98;

Christian MORIN, « *Un amour de Swann, un amour comique?* », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses*, printemps-été 2006

—. 2006, *L'humour avec soi. Analyse sémiotique du discours humoristique chez Gary-Ajar*, Québec, Nota bene.

PROUST, Marcel. 1954, *Un amour de Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

SAREIL, Jean. 1984, *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Rémi ASTRUC

Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett

Les personnages de Samuel Beckett sont des êtres étranges : il ne leur arrive pas grand-chose et ils ne font pas grand-chose. Aussi bien au théâtre que dans les romans, ils sont des héros en déshérence, plus ou moins isolés, souvent repliés sur eux-mêmes, volontiers cérébraux, parfois même froids. Pourtant, ce que l'on sait moins, c'est que parmi les quelques situations — toujours les mêmes et en nombre incroyablement réduit — qui les occupent, il y a... l'amour¹. En effet, rares sont les textes, romans ou pièces de théâtre qui ne font pas une place, même sans avoir l'air d'y toucher, à ce sentiment. Comme l'a rappelé Alain Badiou (1995), la critique a tendance à mésestimer l'importance du sentiment et du désir dans la prose de Beckett. L'amour serait-il alors, contrairement à ce qu'on a longtemps pensé, le sujet principal de ses œuvres? Les romans de Beckett, des romans d'amour? Ses pièces, des comédies sentimentales? Certes, Beckett n'est pas Barbara Cartland ni Marivaux, loin s'en faut. La conception de l'amour qui s'y dessine semble aussi particulière que ne l'est l'auteur d'*En attendant Godot*, ce qui la rend naturellement intéressante à examiner.

¹ L'amour sera entendu ici comme le sentiment qui rapproche hommes et femmes. Il ne sera pas question de l'amour maternel, filial, etc., pourtant présent dans une certaine mesure aussi dans les textes de Beckett. Il ne sera pas question dans cet article d'interroger non plus la dimension homosexuelle contenue dans la présence récurrente de couples de personnages masculins (notamment au théâtre : Vladimir-Estragon, Pozzo-Lucky, Clov-Hamm, etc.); l'amour semble avant tout pour Beckett de nature hétérosexuelle (du moins celui dont *parlent* les œuvres de Beckett, ce qui n'exclut pas *a priori* que l'on puisse identifier et analyser d'autres formes d'amour dans les textes).

Pour être tout à fait exact, il faut souligner que l'amour n'occupe pas véritablement les personnages de Beckett : ceux-ci sont rarement effectivement « amoureux » et on ne peut pas dire que l'amour soit ce qui conduit leur vie. Quand il en est question, celui-ci n'est généralement plus d'actualité, il appartient au passé : les personnages *ont été* amoureux et vivent donc à proprement parler les *séquelles* de l'amour, au sens négatif que ce terme peut prendre lorsqu'il s'agit d'une maladie surmontée, mais qui a laissé des traces, des meurtrissures... Mais si l'amour n'est plus, les héros restent cependant tourmentés par lui. C'est pourquoi l'amour est pour eux, plus qu'une occupation, une *préoccupation*, c'est-à-dire l'objet récurrent et presque obsessionnel de leurs pensées et de leurs discours. Vaste sujet d'expression, il occupe leur esprit ainsi que leur bavardage, à titre de regret, de nostalgie, plus rarement à titre de velléité, parmi d'autres sujets de trouble, à l'instar par exemple de la dégénérescence physique².

De cela témoigne de manière exemplaire la pièce *Comédie* dont les protagonistes, un homme et deux femmes, sont enfermés jusqu'au cou dans des jarres et se voient extorquer leur histoire par un projecteur tyrannique qui, passant sans cesse de l'un à l'autre, leur donne ou leur coupe brusquement la parole. Partant d'un adultère qui a déchiré les personnages, trame empruntée à la comédie de boulevard traditionnelle (le mari, la femme et la maîtresse), le comique « vulgaire » et superficiel de ce genre populaire se trouve transfiguré par une mise en scène angoissante en un autre drame comique, celui de l'homme face aux questions éternellement sans réponses de l'existence, dans lequel les mesquineries des « histoires de fesses » deviennent, en comparaison, des farces à la fois sinistres et drolatiques

² Voir par exemple *Paroles et musique*, une pièce radiophonique de 1962 dans laquelle une « voix » se livre à un développement de type moral sur différents thèmes qui sont plus ou moins des « passions de l'âme ». L'amour y est l'un des « thèmes » abordés, entre un développement sur la « paresse » et un autre sur la « vieillesse ». Apparaît ainsi à cette occasion la tentation du moralisme, mais Beckett prend ses distances vis-à-vis de celle-ci en parodiant ce genre littéraire en vogue au XVII^e siècle, tout comme le monologue de Lucky dans *En attendant Godot* avait parodié le raisonnement philosophique.

de l'homme face aux insuffisances de la vie humaine, face à la comédie du sens, du langage et de la représentation. Ce faisant, Beckett expose sa vision de l'amour qui n'est autre qu'une vision grotesque qui désarçonne les spectateurs et fait balancer le spectacle entre comique et tragique, entre fable moralisatrice et farce absurde.

La comédie de l'adultère

Avec *Comédie*, initialement écrite en anglais en 1963 et intitulée tout simplement *Play* (« pièce »)³, Beckett livre une nouvelle fois une œuvre déconcertante. Après *Oh, les beaux jours* et tout en reprenant les principales dispositions scéniques de cette pièce (le couple, les personnages immobiles et enterrés, le soliloque), la nouveauté réside dans le fait qu'il s'agit cette fois d'un trio amoureux : un homme (H), sa femme (F1) et sa maîtresse (F2).

S'ils sont désormais trois à parler sur scène, ils racontent tous trois la même histoire, bien que chacun le fasse de son point de vue : H, qui vivait avec F1, a pris F2 pour maîtresse⁴. F1, qui a rapidement suspecté la chose, s'est rendue chez F2 pour la menacer, de se tuer ou de la tuer (les versions divergent). H, qui avait commencé par nier, a fini par craquer un beau jour et tout avouer à F1. Il s'est mis alors à faire des promesses, à F1 de quitter F2 et à F2 de partir avec elle, promesses qu'il n'a pas tenues puisqu'il a fini par disparaître seul, tandis que F1 et F2, pensant avoir perdu la partie, le croient chacune parti avec sa rivale. Réunis sur le plateau et enfermés jusqu'au cou dans des jarres, tels que le spectateur peut effectivement les voir, les personnages racontent cette histoire puis s'interrogent sur ce que signifie cette « comédie » et sur ce que l'on attend désormais d'eux pour être enfin laissés en paix.

³ Beckett a assuré lui-même quelques années plus tard la traduction de cette pièce en français. Elle a été publiée aux éditions de Minuit en 1972.

⁴ Dans cette pièce, les personnages sont moins identifiés que jamais, n'étant pas nommés dans les dialogues sinon sous la forme de « il » et « elle », ni même dans les indications scéniques puisque le texte ne se réfère qu'à « H » pour l'homme et « F1 », « F2 » pour distinguer la première femme, peut-être « légitime » (encore que rien n'indique qu'ils soient mariés), de la seconde, la maîtresse.

Un premier constat s'impose : la « comédie » à laquelle Beckett choisit de s'intéresser est celle de l'adultère, de la rupture, et de la solitude qui en résulte. Dans ces circonstances, l'amour, qui n'existe plus entre les personnages au moment où ils s'expriment, ne pourra être évoqué ici que dans ses insuffisances, son échec et dans les souffrances qu'il provoque : c'est sur les querelles et les tromperies consécutives à celui-ci que se concentrera la pièce. L'histoire racontée est ainsi l'occasion de dresser un portrait peu flatteur de l'ensemble des protagonistes de ce triangle amoureux. Ni H ni F1 ni F2, donc ni les hommes ni les femmes, ne sortent grandis de l'aventure. Au contraire, celle-ci révèle leur nature au fond bien misérable. L'homme brille par sa faiblesse et ses mensonges, tandis que les femmes, toutes méchanceté et mesquinerie, s'avèrent tout aussi méprisables.

Non seulement H trompe F1 en tentant de dissimuler sa relation avec F2, mais il trompe également F2 en lui faisant miroiter un divorce prochain. H proteste après coup de la sincérité de son amour pour chacune des deux femmes et assure qu'il ne pouvait alors se passer de l'une ni de l'autre (« l'aimant comme je l'aimais, je veux dire de tout mon cœur, je ne pouvais que la plaindre », dit-il par exemple de F1, p. 13). Mais l'amour prétendument sincère de H ne le conduit pas à adopter un comportement sincère. Cependant, il n'est pas en mesure d'assumer très longtemps sa double vie et passera aux aveux en pleurant comme un enfant dans le giron de F1 (« Mon premier mouvement fut, je l'avoue, émerveillement. Quel mâle ! », ironisera celle-ci). Mais face à la lâcheté de H, les femmes ne s'en sortent guère mieux. Elles font preuve d'une insigne mesquinerie vis-à-vis l'une de l'autre, chacune soulignant en des termes pleins de fiel — néanmoins immanquablement drôles — son incontestable supériorité sur sa rivale : « face de lune, bouffie, boutonneuse, bouche deux boudins, bajoues, mamelles à vous faire » dit F1 en parlant de F2 (p. 17) ; « Ca voulait dire qu'il s'était remis avec elle... avec ça ! », rétorque F2 (*ibid.*). Il n'est pas question ici d'idéal ni même véritablement de sentiment : la version « dégradée » de la relation amoureuse est seule mise en scène. Les paroles de H, F1 et F2 restituent d'ailleurs un bavardage amoureux plutôt désespérant : explications, confessions, mensonges, menaces et insultes permettent de se faire une idée du piètre quotidien de ces

couples. Vu sous l'angle de l'adultère, l'amour ne peut donner lieu qu'à un sinistre tableau de la misère humaine.

La confrontation des trois amants donne cependant naissance à des moments savoureux. Mais les mécanismes comiques sont pour le moins troublants et inattendus. Ils reposent de prime abord sur deux choses. D'une part, les échanges entre les personnages (évoqués dans leurs récits) sont marqués par la violence du vocabulaire et la vulgarité de certaines algarades, qui contrastent fortement avec le niveau de langue général dans lequel sont rapportés les événements⁵ (ainsi qu'avec les mots doux que l'on pourrait attendre entre amants). La grossièreté de certaines paroles fait qu'elles ont un puissant effet déstabilisateur et comique : « tu pues la pute », dit ainsi F1 lorsqu'elle sent sur H la présence de F2. Nous sommes loin ici d'une version tout miel de l'amour. Une grande part de l'humour de *Comédie* repose de la sorte sur les dialogues piquants issus de la jalousie féminine et sur les querelles amoureuses qui mettent aux prises les personnages. F2 : « Je le coupai en disant que si, malgré tout ce que j'éprouvais, je n'avais pas de sottises menaces à brandir, je n'avais pas non plus beaucoup d'appétit pour les reliefs de Madame. Ça l'occupa un moment. » (p. 17) Le spectateur, comme dans le vaudeville, se réjouit secrètement d'assister aux confessions et aux mensonges auxquels en sont réduits les personnages pour ne pas se trahir.

H : À la maison un seul mot d'ordre — s'ouvrir le cœur, passer l'éponge et tourner la page. Je suis tombée sur ton ex-putasse, dit-elle un soir, sur l'oreiller, tu reviens de loin. Plutôt déplacé, à mon avis. En effet, mon amour, dis-je, en effet. Grâce à toi, mon ange, dis-je. (p. 19)

D'autre part, les coïncidences/interférences des trois récits enchevêtrés éclairent de manière humoristique les actes des personnages. Ainsi les versions, sans être contradictoires, montrent

⁵ Le jeu sur les registres de langue, le « gros mot » surgissant au milieu d'une langue tout ce qu'il y a de plus convenable, est un des effets comiques les plus récurrents de la prose de Beckett (voir par exemple les premières pages de *L'Innommable*)

sous des jours différents les intentions et les motivations de chacun. Ces effets, plus ou moins de l'ordre du quiproquo, soulignent le fait que la dépréciation « humoristique » de l'amour s'accomplit principalement à travers l'utilisation du schème boulevardier qui fournit l'intrigue de *Comédie*. La trivialité est, on le sait, la forme « naturelle » de cette forme de comique populaire, volontiers qualifiée de basse, qui met en scène les petites intrigues de l'amour bourgeois. Or à l'évidence, Beckett emprunte cette recette qui a fait le succès du vaudeville au moins jusqu'au début du siècle, à savoir un mari pris entre les exigences de sa femme et celles de sa maîtresse.

Plusieurs indices viennent clairement confirmer l'ancrage de la pièce dans cette tradition. D'abord, c'est la mention du domestique, adjuvant quasi indispensable des amours de monsieur ou madame et donc figure incontournable de cette forme de théâtre, chargé d'introduire ou de raccompagner les visiteurs attendus ou importuns, complice volontaire ou involontaire du manège amoureux qui s'invite dans la maison. Or, détail qui ne trompe pas, alors que les personnages principaux ne sont pas nommés, le domestique est, lui, désigné sous le nom caractéristique d'un valet de ce genre de comédie : Frontin (F2 : « je sonnai Frontin pour qu'il la reconduise » p. 13). Plus loin, il est d'autre part question d'un autre personnage qui fait lui aussi parfois son apparition dans ce genre de théâtre reposant tout entier sur l'adultère : il s'agit du détective privé. En effet, parmi les péripéties rapportées dans les soliloques et qui sont la matière de l'imbroglio amoureux est évoquée l'intervention d'un professionnel chargé par F1 d'espionner les faits et gestes de H. Mais, et c'est un autre rebondissement typique du boulevard, celui-ci a été suborné par H qui, s'étant aperçu de sa filature, a acheté son silence (H : « elle me colla un privé au fesses, mais je lui dis deux mots. Il fut ravi du rabiote » p. 14). Tous les éléments propres au divertissement populaire sont ainsi en place. Cependant, la mise en scène empêche ces mécanismes de jouer normalement et de donner effectivement lieu à un vaudeville.

Le comique empêché

Le surprenant anonymat des protagonistes ne saurait être pleinement perçu par le spectateur, seulement par le lecteur du texte, puisque les personnages ne sont jamais de fait nommés. En revanche, le spectateur ne peut que remarquer l'étrange effacement de leur individualité du fait de l'obscurité inhabituelle qui règne sur le plateau pendant toute la représentation et qui fond l'ensemble scène-décor-personnages dans une même pénombre. Les indications scéniques précisent que les têtes des acteurs, qui émergent à peine des jarres, doivent se confondre avec celles-ci et les visages eux-mêmes, tout comme la voix, doivent être le moins individualisés possible : « Visages sans âge comme oblitérés », « visages impassibles, voix atone », recommande Beckett, le tout répondant à un idéal fortement marqué de neutralité sombre, de gris généralisé où les éclats de l'agitation humaine auraient disparu.

Cette indifférenciation, dans une certaine mesure, se fait de plus également spatiale, englobant le décor même. Les jarres, dont le texte dit qu'elles sont identiques, doivent qui plus est se toucher, ce qui a pour effet de produire un contraste étonnant entre d'un côté la ressemblance et la proximité des acteurs et, de l'autre, l'autisme que manifestent des personnages si proches sur la scène : H, F1 et F2 ne peuvent communiquer ni interagir, ni même s'apercevoir ! En effet, leurs visages doivent être rigoureusement immobile, si bien qu'ils ne se regardent pas, ne s'entendent pas et ne peuvent se parler : la réunion des trois individus (par leur histoire commune et par leur présence physique sur scène) n'existe que pour le regard du spectateur, car le jeu (ou plutôt l'absence de jeu) comme le discours des personnages indiquent clairement qu'ils se pensent seuls sur scène.

En d'autres termes, la proximité physique des personnages trouve sa limite dans l'isolement des corps et des consciences. Les voix se font entendre simultanément, mais chacune étant comme sourde aux deux autres. Il s'agit donc, en dépit de l'enchaînement en apparence conventionnel des répliques, de *trois soliloques* qui se croisent et semblent parfois involontairement se répondre. Les interactions d'un personnage avec les autres, tout comme les actes et les paroles de

ceux-ci, sont uniquement *rapportés*, et ce, au sein de chaque soliloque, c'est-à-dire pris en charge par le seul locuteur, chaque personnage faisant lui tout seul et chacun de son côté les questions et les réponses, allant jusqu'à prêter sa voix aux autres, comme dans cette tirade où H rapporte une explication avec F2 :

H : Qu'elle ne vienne plus me tomber dessus chez moi, dit-elle, en menaçant de me donner la mort. Je dus avoir l'air incrédule. Demande à Frontin, dit-elle, si tu ne me crois pas. Mais c'est à elle-même qu'elle menace de la donner, dis-je. Pas à toi? dit-elle. Non, dis-je, à elle-même. Tordante salade. Nous avons bien ri. (p. 15)

De fait, seules les trois premières répliques de la pièce sont exceptionnellement prononcées de concert, mais c'est que les locuteurs ont été réunis comme *par erreur* par le projecteur qui les a mis tous trois dans la lumière au même moment. Ce « raté », pendant lequel les personnages parlent en même temps (mais pas « ensemble ») et qui produit une parole inaudible parce qu'embrouillée⁶, constitue l'amorce de la pièce, puis la lumière s'éteint, et le jeu reprend comme en bon ordre, c'est-à-dire le projecteur éclairant *tour à tour* les trois personnages qui répètent leur texte, mais cette fois-ci, l'un après l'autre, et donc de manière compréhensible, avant de retourner au noir et de céder la place au locuteur suivant, à son tour éclairé par le projecteur et ainsi de suite. À la fin de la pièce, l'ultime parole de H semblera commenter ironiquement l'incommunicabilité absolue entre les trois personnages : « nous n'étions pas longtemps ensemble » (p. 35), constat qui semble s'appliquer à la fois à la vie amoureuse des personnages telle qu'elle vient d'être contée, mais aussi à la parole de ceux-ci qui n'a effectivement été que très brièvement et passagèrement commune⁷.

⁶ L'effet de charabia, le tumulte des trois paroles mélangées empêche celles-ci de faire sens, comme si, après le décor et les visages, les voix elles-mêmes étaient provisoirement indifférenciées.

⁷ Formule à double entente, à la fois diégétique et méta-diégétique, comme souvent dans le théâtre de Beckett. Voir *infra*.

La séparation des corps et leur immobilité réduit à son minimum le jeu des acteurs, qui repose alors essentiellement sur la voix et la capacité de l'interprète à rendre par son timbre l'anonymat, le « gris », imaginé par la mise en scène de Beckett. Les didascalies indiquent également que le débit des voix doit être rapide, ce qui a pour effet d'introduire à la fois un sentiment d'urgence (comme si le temps manquait) et de briser l'effet réaliste. Tout se passe en pratique comme si une bande-son était passée en accéléré, sans respecter les pulsations naturelles, les pauses et les rythmes de la parole humaine. Cette disposition contribue fortement à créer l'impression d'une parole irrépressible, qui n'attend que la permission du projecteur pour s'épancher, d'une parole affolée à laquelle le noir coupe le clapet.

Le second objectif de cette mise en scène, après l'indifférenciation générale des personnages et du décor, est ainsi de créer une impression de *mécanique*, d'enchaînement rigoureusement a-humain, objectif avoué plus explicitement encore dans plusieurs œuvres ultérieures de Beckett⁸. Cet effet mécanique de la mise en scène devient absolument patent lorsque le texte, une fois terminé, est repris à son commencement et que la pièce est, à la surprise des spectateurs, jouée une seconde fois à l'identique⁹. Mais la répétition du texte — qui, du point de vue pratique, se révèle extrêmement utile pour apprécier véritablement l'ingéniosité et l'humour du système mis en place par Beckett — a aussi pour effet de souligner l'absence réelle de début et de fin de cette intrigue. Car si le début était déjà un commencement *in medias res*, la fin elle-même apparaît alors elle aussi en quelque sorte *in medias res*, ce qui donne l'impression d'une sorte de cercle ou de cycle sans fin dans lequel seraient saisis à un moment et pour un temps donné des personnages enfermés quant à eux dans un processus qui se prolonge en amont comme en aval, soit en dehors de

⁸ Notamment *Pas moi*, où une « bouche » semble obéir aux ordres de « l'auditeur », ou encore *Cascando*, dans lequel une « voix » est conditionnée par « l'ouvreur » qui manipule des boîtes, ouvrant et fermant celles-ci et libérant ou réprimant ainsi des paroles qui ont tendance à se déverser fiévreusement quand cela leur est permis.

⁹ Ou bien avec éventuellement quelques modifications dans la distribution des répliques selon le souhait de l'auteur indiqué en notes à la fin du texte.

la représentation¹⁰. En somme, la pièce présente des personnages saisis dans des sortes de limbes ou, comme viendra le suggérer le texte, en transit dans une espèce de purgatoire où ils se débattent et souffrent, et dont le moindre élément de cruauté n'est pas pour eux d'ignorer le temps qu'il leur faut passer ainsi : l'absence de fin clairement marquée suggère en effet une sorte d'éternité de la souffrance, qui n'est pas sans rappeler l'attente indéfinie de Godot dans *En attendant Godot*.

Mais si *Comédie* emprunte à l'évidence, comme on l'a dit, son intrigue au théâtre de boulevard, il n'en est pas moins clair que la pièce en altère profondément le fonctionnement et, par conséquent, en transforme radicalement le sens. Beckett pervertit en quelque sorte le schéma normal de ce genre de théâtre : son objectif n'est pas de se moquer de quelque chose de sérieux ou d'en faire rire, mais à l'inverse de stopper le rire et de revenir au sérieux, altérant un matériau au départ comique, une source initialement légère et divertissante. Le principe premier de ce qui peut alors être considéré comme une anti-parodie ou une parodie inversée est l'immobilité absolue qui, dans la pièce de Beckett, prend à rebours un genre dont l'humour et la réussite reposent précisément sur sa dynamique : les portes qui s'ouvrent et qui claquent, les personnages qui entrent en trombe, déboulent sans prévenir tandis que d'autres courent se cacher. Or, dans *Comédie*, rien de tel puisque les personnages sont prisonniers de ces grandes jarres qui leur interdisent tout mouvement, bannissant toute action de la représentation ou réduisant plutôt celle-ci à la seule parole. Le burlesque s'en trouve ainsi comme empêché. Privé de l'agitation de son plateau, des dynamiques virevoltantes d'acteurs entrant et sortant sans cesse, le vaudeville en vient à prendre une coloration extrêmement étrange et même inquiétante.

Le comique léger et divertissant de la tradition vaudevillesque a en effet viré à l'aigre dans la mesure où la comédie n'est pas aussi franche qu'elle en avait l'air et que s'y sont décidément mêlés des accents tragiques. Le rire provoqué par certaines répliques s'en trouve réduit à

¹⁰ « Le mécanique plaqué sur du vivant », source du comique selon Bergson, est tellement poussé à l'extrême ici par Beckett, jusqu'à la répétition sans fin, qu'il en devient facteur d'angoisse bien plus que de comique.

un embryon malformé et vite disparu, un rire presque honteux ou à moitié fou, à l'image de celui dont F2 donne elle-même l'exemple au sein de la pièce (« un bref éclat de rire faible et égaré », p. 32)¹¹. Il s'agit donc d'un rire qui a perdu lui-même sa franchise et comme alourdi par le soupçon que quelque chose de grave se joue derrière cette mise en scène. La gaieté, l'insouciance, la légèreté du genre ont laissé place au malaise et à l'inquiétude. Par cette immobilité glaciale et mortifère, la tradition du théâtre de boulevard se trouve en quelque sorte travaillée, laminée, pressurée de son sens. Beckett donne une version expurgée du boulevard, essentialisée, réduite à un squelette nu : personnages anonymes et immobiles, absence de décor, de lumière, de mouvement. Cette mise en scène a en quelque sorte pour effet d'« extrémiser » la pièce, car l'intérêt de celle-ci ne saurait résider pour Beckett dans l'intrigue convenue de la comédie de boulevard. La « modernisation » de la mise en scène doit faire dire autre chose à cette source, et conduire le spectateur à réinterpréter la trame bien connue de l'adultère.

Enfin, si Beckett reprend l'intrigue du boulevard en en retranchant toute mobilité, il y ajoute en revanche un élément nouveau qui s'avère capital : le projecteur. Élément extérieur à la représentation, mais évidemment nécessaire à celle-ci, inséparable du théâtre dans sa mise en place matérielle (remplaçant les antiques feux de la rampe), Beckett fait du projecteur dans *Comédie* un élément interne à la représentation. En sus de son rôle strictement technique d'éclairage des personnages, celui-ci occupe un rôle clé dans le sens où son action influe sur ceux-ci, et c'est bien la seule source d'interaction dans cette pièce. À ce titre, le projecteur se trouve élevé au rang d'acteur, au sens concret du terme, au moment précisément où les protagonistes humains se voient à l'inverse privés de toute faculté d'action et ont perdu toute autonomie.

Distribuant l'obscurité et la lumière dans cette mise en scène immobile, il ne s'est rien moins que substitué au mouvement,

¹¹ Ce rire ambigu signale précisément le glissement du comique boulevardier au comique grotesque, comme on va le voir plus bas.

remplaçant les entrées et sorties des personnages : ce sont les « noirs » plus ou moins longs qui marquent ici le découpage de la pièce, faisant ainsi apparaître deux actes (rejoués une seconde fois lors de la reprise). Par un renversement extrêmement déroutant des causes et des conséquences, le dispositif technique n'est donc plus au service d'une intrigue, mais c'est le jeu qui donnera l'impression d'être assujéti au dispositif technique. C'est le projecteur qui en vient en effet à commander l'action des personnages, et non l'action des personnages qui commande l'usage du projecteur¹². L'on comprend ainsi que c'est la source de lumière qui ordonne en fait tout le déroulement de la pièce en réglant les interventions de H, F1 et F2. L'enchaînement des répliques, le passage d'un locuteur à l'autre, le choix de celui-ci et de son temps de parole apparaissent alors comme l'expression d'une *volonté* mystérieuse qui est celle du projecteur (ou de celui qui le manipule), et non l'application servile d'une conduite lumière opérée par un simple technicien. Plus encore qu'un acteur parmi d'autres, le projecteur apparaît alors comme le metteur en scène de *Comédie* : orchestrant les tours de parole, c'est lui qui s'impose en effet comme le maître du jeu.

Cette subordination du jeu à la source de lumière est patente lorsque celle-ci, après avoir donné la parole à un personnage, la lui retire brutalement avant même parfois qu'il ait pu terminer sa phrase : H, F1 ou F2 sont ainsi régulièrement coupés au beau milieu d'un mot, d'un éclat de rire ou même d'un hoquet par le retour au noir, si bien qu'ils doivent attendre d'être éclairés à nouveau pour pouvoir achever leur intervention. La puissance du projecteur est ainsi tout entière contenue dans sa capacité à couper la parole ou à débonder celle-ci. Mais il est aussi et surtout la source d'une violence faite aux personnages : « La parole leur est *extorquée* par un projecteur se braquant sur les visages seuls »¹³, indique Beckett. Celui-ci est en fait un véritable instrument de torture, utilisé pour faire de force parler — ou taire — ses victimes, distribuant en même temps que la parole la souffrance ou le soulagement. Le projecteur exerce ainsi son emprise

¹² Par ce renversement apparent de la hiérarchie auteur/metteur en scène, Beckett signe là encore sa modernité, imposant la primauté du metteur en scène.

¹³ C'est nous qui soulignons.

terrifiante sur les personnages tour à tour en les privant de repos et en les forçant à raconter leur histoire¹⁴. Et ce projecteur qui fait mal pourrait d'ailleurs faire plus mal encore, comme le soupçonne F2 : « tu pourrais t'emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai? » (p. 23). Si bien que les personnages finissent par s'adresser directement à celui-ci pour l'implorer : « pitié, pitié », « lâche-moi! ».

Puissance invisible qui rend visible, qui rend sonore, c'est-à-dire rappelle à l'existence ou fait disparaître dans le néant, le projecteur est ainsi détenteur du pouvoir suprême, celui de vie et de mort, la lumière étant le principe premier de l'existence, évidemment et surtout au théâtre¹⁵. Regard d'un tiers (Dieu, le metteur en scène, le public, ou autre?), la pièce n'apporte pas de réponse à cette question, pas plus qu'il n'y avait de réponse à la question : qui est Godot? Mais en vertu de la promotion du projecteur au rôle de grand ordonnateur du spectacle et du supplice, la distrayante comédie de boulevard s'est muée en... — horreur! — *une scène musclée d'interrogatoire « policier »*.

La comédie du sens

« Mais qu'est-ce que c'est que cette "comédie"? », est-on en droit de se demander. Autrement dit, qu'est-ce que tout cela peut bien signifier? Le sens de ce spectacle — qui ne ressemble finalement que très peu à une pièce de théâtre — est loin d'être transparent. Mais c'est à l'évidence un effet souhaité par Samuel Beckett, qu'on ne peut soupçonner d'approximation ou de manque de rigueur : il convient que le spectateur se demande à quoi rime tout cela... Dès lors, quelle pourrait être la fonction de cet hermétisme sinon de souligner que,

¹⁴ Leur souffrance paraît même liée aussi bien à la lumière qui aveugle et oblige à parler qu'à l'intermittence de celle-ci, qui empêche de finir de s'exprimer, empêche d'en finir avec cette histoire, et de retourner à un noir définitif.

¹⁵ *Esse est percipi*. La conception de Berkeley motive une grande part de la réflexion de Beckett sur le théâtre. En témoigne « l'aperçu général » qu'il donne de *Film* : « Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques. », in *Comédie et actes divers*, p. 113.

précisément, la représentation se développe sur un « manque » : le manque d'un sens clair? Tout, dans *Comédie*, est organisé pour poser, de manière à la fois ludique et ironique, la question du sens, jusqu'au titre qui désigne dans sa polysémie aussi bien une forme de pièce de théâtre que quelque chose que l'on ne parvient pas à caractériser du fait de son apparente incohérence.

Le mystère est, dans cette optique, la meilleure et la plus sûre manière d'éveiller la curiosité et d'enclencher la démarche herméneutique. Ainsi, les personnages qui ne sont pas individualisés font naître chez le spectateur une interrogation sur ce qu'ils « représentent », et la mise en scène, parce qu'elle désarçonne le spectateur, ne peut manquer de susciter là encore la recherche d'une interprétation. À la question de l'anonymat des personnages, la réponse peut être soit « peu importe » (cet anonymat n'a pas d'autre sens que lui-même, n'est pas symbolique), soit l'anonymat cache en réalité le fait qu'H, F1 et F2 représentent tous les hommes et toutes les femmes, n'importe quel homme et n'importe quelles femmes. Dans ce dernier cas, l'absence de sens obvie ainsi que la non-individualisation des acteurs invitent assez naturellement une interprétation de *Comédie* en fable, en parabole, comme pour certains textes de Kafka par exemple. Dans cette optique, le spectateur cherche à reconnaître une portée universelle aux faits présentés et interprète l'intention de l'auteur comme étant celle d'un moraliste : Beckett voudrait, à travers cette drôle de pièce, dire quelque chose sur la vie, les hommes, le monde, en d'autres termes faire passer un « message » de type moral¹⁶. On pourrait alors s'écrier, comme le personnage de *Pantagruel*, « j'entends, mais quoi? »

Contre cette première interprétation de la pièce comme fable, et face à l'obscurité de ce prétendu message (qui marquerait alors l'échec de l'auteur : si Beckett veut réellement dire quelque chose et que ce message n'est pas clair, il a manqué son but), se dresse immédiatement ensuite l'interprétation de la pièce comme *farce*, ce qui pourrait conduire à penser que « Beckett se fiche de nous », et il faut convenir

¹⁶ En premier lieu, il s'agit alors d'une méditation sur la luxure, appuyant l'interprétation chrétienne du texte. Voir infra.

que le spectateur aurait des raisons de le penser. En ce cas, il n'y aurait pas de sens à chercher à *Comédie* : les personnages sont simplement de pathétiques pantins, les victimes grotesques d'une mise en scène cruelle et gratuite, manipulés par une puissance obscure, Dieu à la rigueur, plus certainement et avant tout le metteur en scène. Hypothèse qui se voit corroborée par une tendance certaine du théâtre de Beckett — et du « nouveau théâtre » dans son ensemble — à dénoncer l'illusion théâtrale en rappelant régulièrement que « ce n'est que du théâtre », toute pièce n'étant qu'une mise en scène dont il convient de se distancier¹⁷. Le spectateur en est alors réduit à se réjouir et s'effrayer tout à la fois de voir ces êtres médiocres soumis arbitrairement à ce régime de torture et tenter maladroitement de comprendre ce qui leur arrive.

Mais tout cela est encore à l'évidence peu satisfaisant. Pourquoi laisser planer l'ombre du sens si l'objectif est le non-sens? Nul doute que le propos de Beckett est justement de confronter ces interprétations opposées tout en maintenant sa pièce sur « le fil du rasoir » et donc de faire coexister l'inconciliable dans l'esprit du spectateur. Les deux options, celle d'un sens plein mais caché (et finalement abscons), et celle d'une absence radicale de sens (démentie par la complexité de la construction), sont alors ménagées par Beckett pour faire triompher dans sa pièce avant tout son *ambiguïté*. C'est ce que le « deuxième acte » (inflexion dans le cours du jeu marqué par un retour au noir complet et le même bref raté du début) viendra faire plus clairement comprendre.

Ce deuxième temps dans la pièce offre en effet quelques indices importants : H, F1 et F2 cessent à ce moment de relater leur histoire d'adultère pour s'interroger sur les motivations de ce récit et leur situation présente. Ils confrontent alors en quelque sorte leur bourreau

¹⁷ On sait l'importance dans le « nouveau théâtre », et chez Beckett en particulier, de la dénonciation de l'illusion artistique et du processus d'identification. Un exemple célèbre tiré de *Fin de partie* suffit à suggérer comment le fin mot de l'histoire peut être seulement « tout cela n'est que comédie » comme le dit H, c'est-à-dire une simple mise en scène : dans cette pièce, Hamm répond à Clov qui lui demande à quoi il sert : « À me donner la réplique, con! »

— le projecteur — à travers leurs questions, leurs hypothèses, leurs souhaits. H : « Est-ce que je cache quelque chose? » (p. 28) F1 : « Si seulement je pouvais penser, ceci n'a pas de sens non plus, mais aucun. » (p. 26) F2 : « Est-ce que tu m'écoutes? est-ce que quelqu'un m'écoute? » (p. 25). Il apparaît alors, à ce moment de la pièce, que les personnages interprètent intuitivement leur situation dans une perspective chrétienne. Bien que rien n'indique qu'ils soient décédés, ils envisagent leur triste condition comme relevant d'une sorte de purgatoire où leur existence se poursuit sous cette forme inattendue. Pour une durée indéterminée, ils y sont condamnés à subir cette mise en scène (l'enfermement dans la jarre, l'éblouissement du projecteur) et cette épreuve (l'attente indéfinie, l'angoisse de ne pas savoir s'ils sont vus ou écoutés), à y être donc « exposés » et à parler en attendant leur délivrance¹⁸.

Ils cherchent alors aveuglément les moyens de hâter la fin de leurs souffrances, ce qui les conduit à envisager plusieurs hypothèses : ils mentent ou ont oublié une partie de la vérité et le projecteur ne les laissera en paix qu'une fois qu'ils auront proféré celle-ci; ou bien leur bourreau attend autre chose que des paroles, quelque chose « à faire avec le visage » puisqu'ils ne peuvent rien bouger d'autre : pleurer, ou éventuellement se sectionner la langue d'un coup de dent et l'avaler; ou encore ils envisagent la possibilité qu'il leur faille attendre tout simplement que leur bourreau se lasse et se mette à harceler quelqu'un d'autre. F2 essaie de se convaincre : « Un jour tu me lâcheras et t'éteindras pour de bon » (p. 21). Pourtant, des incohérences empêchent H, F1 et F2 de connaître le soulagement d'une situation clairement identifiée, c'est-à-dire d'un séjour avéré au purgatoire. H croit d'abord avoir saisi ce qu'on attend de lui : « Quand ça baissa la première fois, je louai Dieu, je le jure. Je pensai, C'est fait, c'est dit, maintenant tout va s'éteindre » (p. 20). Mais le retour de la lumière lui prouve qu'il se trompe et pas plus que les autres, il ne peut en définitive percevoir le sens de la punition qui lui est infligée. F1 : « Pénitence, oui, ça à la rigueur, j'y étais résignée, mais non, ça n'a pas

¹⁸ Si la lueur du projecteur est qualifiée « d'infernale », la punition est cependant estimée préférable à l'enfer : « *Je préfère ceci à... l'autre affaire. Il y a des moments endurables.* » (F2, p. 21).

l'air d'être ça non plus. » (p. 30) Au bout du compte, les personnages se résignent à endurer le sort qui leur est fait et l'incertitude à laquelle ils sont abandonnés : « Silence et noir, je n'en demandais pas plus. Eh bien, j'en reçois un peu, et de l'un et de l'autre, puisqu'ils ne font qu'un. C'est sans doute pécher encore que d'en implorer davantage. » (F1, p. 31)

Mais au même moment, la raison traîtresse leur fait envisager la possibilité de l'absence de Dieu, qui rendrait cet « interrogatoire » absurde, à l'instar de leur histoire d'adultère, désormais vue elle-même comme une simple comédie. H : « Je le sais maintenant, tout cela [l'adultère¹⁹] n'était que... comédie. Et tout ceci, quand est-ce que... [le projecteur lui coupe la parole] Tout ceci, quand est-ce que tout ceci n'aura été que... comédie? » (p. 23) La seconde grande hypothèse herméneutique, suggérée aux personnages par leur raison même, est donc qu'il n'y ait aucune explication ni justification à cette séance de torture, pas plus qu'à la vie en général. Le renoncement à comprendre est alors l'ultime carte de la raison : « Et si je faisais la même erreur que lorsque c'était le soleil qui brillait, celle de vouloir un sens là où il peut n'y en avoir aucun? » (p. 24)²⁰ Ce faisant, F2 ne peut cependant s'empêcher de chercher un sens, jusque dans la possibilité du non-sens. Mais si les personnages émettent l'hypothèse du non-sens, jamais ils ne parviennent à l'établir clairement, pas plus qu'ils ne parviennent à établir un sens d'ordre chrétien à leur mésaventure. Il reste qu'ils raisonnent envers et contre tout (« comme la raison fonctionne encore! », s'étonne F1, p. 24) et en viennent donc à formuler ce qui n'est autre qu'un terrifiant doute métaphysique²¹.

¹⁹ C'est nous qui « traduisons ».

²⁰ Remarquons que F2 dit « là où il peut n'y en avoir aucun » et non « là où il ne peut y en avoir aucun ». C'est pourquoi nous nous inscrivons en faux contre l'idée que le théâtre de Beckett soit un théâtre de l'absurde. Poser la question du sens, comme le fait Beckett, n'est pas la même chose que d'y répondre. En effet, un théâtre absurde, lui, répondrait à la question du sens en disant qu'il n'y a pas de réponse : l'absurde est donc la réponse pas la question. Beckett, quant à lui, cherche un sens, s'interroge sur l'existence d'un sens, mais ne répond jamais que cela n'a pas de sens, même si souvent, comme F2, il l'envisage.

²¹ C'est ainsi que Beckett atteint et formule cette limite du raisonnement logique qui fait que la raison est logiquement conduite à envisager le non-sens, alors que

Comme on vient de le voir, l'histoire de l'adultère débouche dans la seconde partie de la pièce sur des interrogations existentielles qui font de *Comédie*, avant tout, une *comédie du sens*. La pièce oscille ainsi entre l'espoir d'une signification et le risque du non-sens. Aucune réponse n'est donnée, aucune interprétation n'est véritablement privilégiée et le spectateur se voit, comme les personnages, abandonné à ses doutes²² : comme eux, il partage à tous les niveaux ce « manque » inséparable de la condition humaine. Sans aucune sorte de message rassurant, la pièce suggère seulement que celui-ci trouve une inscription — présence absente — dans le langage, puisque la seule action possible des protagonistes est la relation de leur aventure et qu'ils sentent bien (même si c'est confusément) qu'il s'agit pour eux de dire quelque chose. Ce manque, qui ne saurait véritablement être lié à la mémoire, est une vérité inconnue ou inaccessible, vraisemblablement une sagesse, une pureté ou une perfection qui est absente de la vie terrestre, particulièrement absente, semble-t-il, de l'amour humain selon Beckett. Même si le texte ne le précise aucunement, on peut raisonnablement penser qu'il s'agit d'une autre forme d'amour, un amour qui ne serait pas, comme celui de H, F1 et F2, privé de communion, amour égoïste, solitaire, triste amour. La misère de l'amour humain se fait ainsi exemplaire de la misère de la condition humaine tout entière.

C'est ce que marque avec la plus grande force la conception radicalement originale de la pièce, à savoir le triple soliloque. Symptôme d'un impossible dialogue (trilogue?), il se fait, ainsi qu'a pu le suggérer Jean-Marie Thomasseau à propos du théâtre contemporain, l'expression caractéristique du tragique moderne, ici en l'occurrence de l'insupportable faillite des relations humaines. Mais dans un même mouvement, l'expression monologique s'impose également dans *Comédie* — et chez Beckett en général — comme

le non-sens est pourtant la négation de toute logique : voilà un paradoxe philosophique tel que Beckett les affectionne. D'où la conclusion inévitable : « *il faudrait qu'elle lâche* », sous-entendue la raison (F1, p. 27).

²² Ainsi s'opère le retournement de la distanciation, le spectateur étant, par ce biais inattendu et presque à son corps défendant, conduit à s'identifier aux personnages alors que tout le poussait jusque-là à se maintenir à bonne distance.

l'expression d'un certain *comique* moderne, le grotesque, où tragique *et* comique justement s'entremêlent, se contaminent et se produisent l'un l'autre. Fable *et* farce, la pièce — on l'a dit — ne tranche pas, mais balance, et le grotesque devient ainsi la forme à travers laquelle Beckett peut, au XX^e siècle, reformuler de manière saisissante le doute métaphysique.

Remarquons pour terminer que le grotesque de *Comédie*, en tant que fable d'inspiration chrétienne et farce d'orientation agnostique, repose qui plus est sur une certaine carnavalisation du sacré, à travers la reprise iconoclaste d'une scène pieuse et la référence intertextuelle à une œuvre majeure de la littérature, adjonction de deux sens en quelque sorte « à distance » pour cette pièce qui refuse toute inscription directe d'une signification. En s'appuyant sur les références chrétiennes qui hantent Beckett et parsèment la pièce, il est ainsi permis de voir en *Comédie*, en premier lieu, une mise en scène très personnelle du Mont des oliviers, autrement dit de percevoir au travers de H, F1 et F2 exposés au public, « cloués » au fond de leur jarres, le Christ entouré des deux larrons²³. Si ce rapprochement peut paraître hasardeux, le parallèle trouve cependant sa justification dans les obsessions ou « métaphores obsédantes » de l'auteur. Cet épisode du Nouveau Testament a en effet déjà été évoqué par Vladimir au tout début d'*En attendant Godot* et se trouve donc par là même placé au seuil de toute l'écriture théâtrale de Beckett, laquelle peut paraître ainsi entièrement découler de cet élément fondateur. On se rappelle que dans cette première pièce le fait que, des quatre évangélistes, un seul affirme qu'un des larrons fut sauvé provoque la consternation, les doutes et l'espoir du personnage. Or si cette scène des Évangiles cristallise ainsi les obsessions de Beckett, c'est parce qu'elle est précisément le moment où le Christ lui-même pense que Dieu a détourné son regard de ses souffrances. « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? »²⁴ est le cri qui exprime entre tous

²³ Les Évangiles rapportent le fait que les voleurs insultent le Sauveur, tandis qu'évidemment, dans *Comédie*, les personnages s'injurient copieusement : la dispute amoureuse serait-elle alors une manière de transcrire les insultes des larrons?

²⁴ *Évangile selon Matthieu*.

l'horrible doute humain face au scandale de la douleur, du mal et de la mort. Les derniers instants du Christ sont donc par excellence le moment où tend à se révéler l'absence de Dieu, ce pourquoi il hante tant Beckett qui l'évoque sous diverses formes dans son œuvre, et notamment, si l'on nous suit, dans *Comédie*.

Par ailleurs, une référence à la fois littéraire et religieuse exerce une véritable fascination sur Beckett : il s'agit de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri²⁵. Or, là encore, cette référence permet de mieux cerner le mystère de *Comédie*, qui peut alors se présenter aussi comme une réécriture actualisée (et, de ce fait, devenue parodique à l'âge de la mort de Dieu) de l'œuvre de Dante. Outre la justification nouvelle du titre même de notre pièce, celle-ci met bien en scène, par son contenu, une sorte de *Divine comédie* dans laquelle serait perdue l'assurance du divin. « Enfermés » comme ils le sont au purgatoire, rien ne permet plus à H, F1 et F2 d'opérer ce saut de la raison à la foi qui autorisait l'accès au paradis. Tout le comique de la misère humaine se trouve alors directement lié à cette nécessité, désormais sans cause apparente, de rendre des comptes (point de rencontre entre l'éthique et le dramaturgique), qui prend la forme de la confession, rite chrétien qui a perdu tout son sens dès lors que le confesseur est inconnu, voire absent ou inexistant. Et de fait la pièce se termine sur le terrible doute de H :

Et maintenant que toi tu n'es que... œil. Qu'un regard sans plus. Sur mon visage. À éclipses. [...] Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux. Même pas [...] Œil sans plus. Sans cerveau. S'ouvrant sur moi et se refermant. Suis-je seulement [...] Suis-je seulement... vu? (p. 32-33)

C'est en effet, nous semble-t-il, une des caractéristiques les plus marquantes de la littérature grotesque moderne que de poursuivre la dénonciation des aberrations de la vie humaine chère aux moralistes, mais sans pouvoir se prévaloir désormais d'une quelconque

²⁵ Voir sur ce point É. Grossman, 1998.

transcendance : le témoignage fonctionne alors à vide, on continue de rendre des comptes, mais on ne peut plus dire pourquoi ni à qui. D'où cette parole monologique qui tente désespérément d'échapper à la non-existence que marquerait l'absence d'auditeur en se répandant fiévreusement : tant que ça parle, l'espoir d'être entendu subsiste²⁶.

L'humaine – trop humaine – comédie

Beckett, dans cette pièce, ne fait donc que consigner la misère humaine, mais n'y propose pas de sens. C'est bien là toute la différence avec l'œuvre d'un moraliste : l'artiste du grotesque dresse le constat qui condamne, mais ne peut proposer de solution pour réformer. C'est la « misère de l'homme sans Dieu », sans l'apologie de la religion chrétienne qui la suit chez Pascal et que le XX^e siècle a rendue définitivement impensable. Beckett se contente donc d'observer cette absence possible de sens et d'en tirer les conséquences : il traduit cela dans un jeu du sens et du non-sens qui fonde une vision grotesque du monde. Ainsi, les imperfections de l'amour humain s'imposent chez l'auteur comme un lieu privilégié d'expression du doute métaphysique et du retrait de Dieu. En somme, *Comédie* exprime le constat que quelque chose échappe scandaleusement à l'homme en ce monde, ce qui rend sa position sur terre instable et inconfortable et le désigne au rire grotesque. Ce que la pièce rend particulièrement clair également, c'est que le manque, au cœur de la vie des personnages, trouve son origine dans un manque d'amour : « *Nous ne savions pas vivre* », reconnaît H (p. 31). Beckett suggérerait-il alors que manque de sens et manque d'amour sont la même chose ? C'est en tout cas ce qui transforme les relations de H, F1 et F2 en pathétique comédie.

Beckett n'est pas le premier à souligner le rapport nouveau qui lie au XX^e siècle la question de l'amour à la question de la foi. En 1952, Günther Anders faisait déjà ce constat surprenant :

²⁶ On retrouve cette exigence du « témoignage » devant une instance éventuellement absente au cœur de plusieurs autres grandes œuvres grotesques du XX^e siècle, comme dans les romans du nettement moins chrétien Céline, par exemple.

Puisque dans l'ère des sécularisations, il ne pouvait plus être question de communion religieuse pour les classes cultivées, puisque le principe politique et économique de l'individualisme excluait une communion « sociale » (telle que Comte voulait y contraindre, et telle que le national-socialisme prétendait l'imposer), l'ultime communion, que n'avaient détruite ni la dégradation de la religion, ni l'économie : *l'amour* devait prendre une importance disproportionnée jusqu'au délire : il est devenu *l'organe* de la *communion* et de la *rédemption*. (p. 53)

Et un peu plus loin, il ajoutait : « Nous n'en sommes qu'au début de la démolition de l'amour en tant que substitut de la religion. » Avec sa pièce *Comédie*, Beckett participerait alors à sa manière à ce vaste mouvement de désacralisation de l'amour dont parle Anders, qui serait une réaction à la vénération romantique de celui-ci qui s'était largement développée au XIX^e siècle. De fait, les amoureux semblent toujours devoir se faire souffrir dans l'œuvre de Beckett. Pour lui, les histoires d'amour finissent mal. Mais qu'est-ce qui ne finit pas mal chez Beckett?

Bibliographie

ALIGHIERI, Dante. 1965, *Divine Comédie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

ANDERS, Günther. 1990 [1952], *Pour ou contre Frantz Kafka*, Paris, Circé.

BADIOU, Alain. 1995, *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette.

BECKETT, Samuel. 1972 [1963], *Comédie [Play]* (traduction de l'auteur) et *actes divers* (dont *Cascando*, *Paroles et musique*, *Film*), Paris, Minuit;

—. 1952, *En attendant Godot*, Paris, Minuit;

Rémi ASTRUC, « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nales, printemps-été 2006*

—. 1957, *Fin de partie*, Paris, Minuit;

—. 1953, *L'Innommable*, Paris, Minuit;

—. 1961, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit;

GROSSMAN, Évelyne. 1998, *L'esthétique de Samuel Beckett*, Paris, Sedes.

RABELAIS, François. 1997 [1553], *Pantagruel*, Paris, Pocket.

Rosa PALAMARIS

De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort

« Le grand roman épique, goguenard, rabelaisien, j'en demande pardon au M.L.F, n'est pas un travail de femme. »¹ C'est en ces termes que Robert Kanters a accueilli le premier roman de Christiane Rochefort, *Le Repos du guerrier*. Le mépris offusqué du critique se comprend à la lumière du caractère en effet goguenard, rabelaisien et profondément subversif des romans de Rochefort, qui s'emploient tous à fragmenter le discours amoureux, à dévoiler la place du culturel au sein de la représentation de l'amour. Au-delà d'un simple mécanisme, Rochefort perçoit une fonction qu'elle commente dans un entretien avec Jean Hurtin : « Ce qui me travaillait, c'était le thème de l'amour tel qu'on le vit dans ce monde-ci, de la fonction aliénante de l'amour dans la société. » (1976, p. 10) En posant la corrélation entre sphère privée — celle de l'enchantement amoureux — et sphère publique, Rochefort définit un féminisme qui, en dépit du risque de ridicule toujours projeté sur de tels discours, suppose une idéologie vaste et ouverte. En somme, c'est questionner le monde avec entêtement.

L'amour est un des fils privilégiés des tissus romanesques rochefortiens, plus encore, un lieu de croisement, d'enchevêtrement où se côtoient conscience, humour, sexualité et politique. Dans ses romans réalistes, principalement dans *Les Stances à Sophie* et *Les Petits Enfants du siècle*, Christiane Rochefort remet directement en cause le mythe amoureux; dans son utopie, *Archaios ou le Jardin étincelant*, et dans sa dystopie², *Une rose pour Morrison*, le thème de l'amour n'apparaît plus

¹ Critique de Robert Kanters, reproduite dans 1978a, p. 246.

² On reconnaîtra dans le mot « dystopie » le préfixe *δυσ* et le nom commun *τοπος*. Ce préfixe marque une idée de difficulté et de malheur, de nocivité par

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyse, printemps-été 2006*

en propre, mais chaque personnage s'y manifeste comme un emblème du rapport au désir. Parallèlement à ce glissement entre amour et désir, les modalités énonciatives évoluent : là où l'ironie semblait la seule voix légitime, un comique plus frivole, plus scénique, prend peu à peu place dans l'univers utopique de Rochefort.

Il y aurait donc une corrélation entre genre, énonciation et modalisation du discours : les romans réalistes, dont la visée est en premier lieu didactique, correspondent à un positionnement de victime des narratrices qui appelle le ton ironique, frôlant parfois le cynisme; les romans utopiques, privilégiant une instance narrative éclatée, donnent place à un humour davantage scénique, permettant non seulement d'accéder à la remise en cause carnalesque des rôles amoureux, mais aussi de dépasser la notion de genre sexué, au profit de l'idée de corps ouvert, de Désir Désirant. Bien sûr, il ne s'agit pas de dire que le choix de l'ironie exclut catégoriquement celui de l'humour, mais plutôt de donner à voir une palette humoristique. Nous nous interrogerons sur l'interaction entre humour et amour, notion ambivalente recouvrant tant l'Amour institutionnalisé et, par cela même, exalté, que le désir nu, libéré de toute stéréotypie.

Les romans réalistes : parodie et démystification de l'amour

La fragmentation du discours amoureux, son éclatement, dépend d'une source ironique qui nous permet d'identifier les *Stances à Sophie* et les *Petits Enfants du siècle* à des romans de l'amour démystifié. Le sujet des *Stances à Sophie* peut se résumer en quelques mots : la mort du désir sous le joug d'un bourreau nommé aléatoirement Amour ou Bonheur. Par son intertextualité, Rochefort met en lumière deux représentations

rapport à l'harmonie humaine. Τοπος signifie couramment le lieu. Toutefois, il serait intéressant de remarquer que dans une occurrence, ce nom signifie lieu malade lorsqu'il s'agit d'un organisme. La dystopie signifie le lieu nocif, lieu constitué comme corps, organisme social. Le terme de dystopie est peu usité. Nous l'empruntons à Isabelle Constant. Pour notre part, nous n'utiliserons la distinction utopie-dystopie que dans le but de distinguer les propriétés plus spécifiques d'*Archaios* et d'*Une Rose pour Morrison*. Aussi, au cours de cet article, opposerons-nous plus globalement les romans à dominante réaliste aux romans à dominante utopiste.

de l'amour, dont la confrontation dévoile en soi une distance ironique. D'une part, la chanson de garde dont est issu le titre du roman, invitation au déchiffrement et à la re-symbolisation et, d'autre part, l'évocation rapide, mais saisissante, du *Phèdre* de Platon. Quel que soit le milieu culturel du lecteur³, celui-ci est forcé de se confronter à la réécriture de ses présupposés : l'identification de l'hypotexte force le lecteur à se positionner.

Au seuil⁴ même des *Stances à Sophie*, la pensée rochefortienne se dévoile rouée et la sagesse perfide, perturbant l'horizon d'attente. Celui qui connaît la chanson de garde ne peut qu'être déçu par ce roman qui se plaît à déjouer les attentes libidineuses d'un tel lecteur. Pour les autres, un questionnement s'impose. Quel est ce personnage dont on ne trouve nulle trace ? Il faut attendre la fin du roman pour que le titre prenne sens, renouant de manière saugrenue avec l'étymologie. Rochefort nous propose bien une leçon de sagesse, mais plaisamment dévoyée : à l'instant de quitter le toit conjugal, Céline échange avec son beau-frère quelques répliques aboutissant à chanter une mélodie paillarde, comme un air connu évocateur de vieux clichés⁵.

³ C'est le même principe d'ouverture que l'on trouve dans la création des néologismes d'*Une Rose pour Morrison*, où se mêlent création facilement saisissable, comme « ahurifié », création volontairement vulgaire comme « conifié », ou remotivation savante comme dans l'emploi du verbe « remembrer » (voir p. 30, 190 et 37). Pour une étude précise des néologismes d'*Une Rose pour Morrison*, on peut consulter avec intérêt l'article de Monique Crochet.

⁴ Au sens que confère Gérard Genette à ce terme.

⁵ On trouve déjà une évocation fugace de la chanson de garde dès le premier chapitre qui, toutefois, ne permet pas encore une identification certaine. La citation finale, par la mise en page et la typographie, théâtralise le processus de reconnaissance, appelant une relecture de l'œuvre attentive aux scènes de rencontres et aux épisodes comme décalque de la chanson, perception non de la narratrice, mais de son mari.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

<i>Les Stances à Sophie</i> , p. 243	Deuxième couplet, puis refrain de la chanson de garde, <i>Les Stances à Sophie, folklore</i>
— De chagrin? Tu ne le connais pas bien! Il n'aura qu'un cri Philippe : La Putain! Ah si j'avais su! — Qu'elle n'était qu'une grue! — J'laurais fait passer par l'trou des goguenots! <i>"Ah, toi, que j'aimais tant J't'emmerde, J't'emmerde, Ah, toi, que j'aimais tant J't'emmerde à présent!"</i>	Je t'ai rencontrée un soir dans la rue Où tu dégueulais tripes et boyaux Ah! Si j'avais su que tu fuss'un'grue J't'aurais balancée par l' trou des goguenots. <i>Sophie toi que j'aimais tant Je t'emmerde je t'emmerde Sophie toi que j'aimais tant Je t'emmerde à présent.</i>

Face à ce déploiement de sottises et de vulgarités, Rochefort accapare le titre pour en faire un manifeste féministe, provoquant une remise en question des rapports de force. La précision de la citation garantit le renversement des valeurs⁶ manifesté par les modifications pronominales.

Avec la référence au *Phèdre* de Platon, l'auteure associe cette fois amour et parodie. Alors que la palinodie était au centre du discours de Socrate, le dialogue entre Céline et Stéphanie permet l'inversion, non du propos, mais des rôles assignés. Céline se voit dotée du nom de

⁶ Si renversement il y a, celui-ci exclut toute forme de misandrie. L'appropriation du couplet donne lieu à l'union de deux voix, l'une féminine — celle de la narratrice, porte-parole de l'auteure —, l'autre masculine — celle de son beau frère. Toutefois, ce dernier est adolescent, c'est-à-dire, pour Rochefort, encore porteur d'espoir : « en fait, c'est qu'alors (1964, 5, 6) je ne croyais qu'en eux; mon envie de voir craquer ce truc mal foutu prenait la forme d'adolescents furieux et aucune autre » (1998b, p. 248).

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Socrate, puis de celui de Phèdre, laissant déjà perceptible, en dépit des propos tenus par la narratrice, l'importance qu'accorde Rochefort à la réciprocité⁷ :

Car le Dieu, mon cher Phèdre, est dans celui qui est aimé, où celui qui aime peut le voir à travers son incarnation, sans laquelle il n'aurait pu directement Le percevoir — et c'est ainsi que la passion est le chemin de la Connaissance, et nous permet d'accéder là où nous n'aurions su monter sans son intermédiaire.

Et là c'est toi qui parles?

C'est Platon, modifié Rodes 1963, Paris. Kali-Yuga. Et voilà pourquoi mon cher Phèdre, il est bon ou d'aimer, ou bien de l'être, mais pas les deux ensemble, si possible. Si possible. Si possible. Car là est la chute, lorsque deux miroirs placés face à face se brisent l'un contre l'autre en voulant se rejoindre. Sans compter quatorze ans de malheurs. Cavale après ce taxi. (1963, p. 196)

Si la passion semble une voie d'accès à la connaissance, elle suppose pour Céline une absence de réciprocité qui garantit la gratuité, le désir libre qui est aussi respect du désir de l'autre, fondant une relation dite « grammaticalement obligée » (1963, p. 196). Cette représentation de l'amour assure le passage avec celle qui est prônée dans *Archaios*, avec le Désir Désirant, ne serait-ce que par les notions de variation et d'improvisation qui apparaissent déjà en filigrane dans *Les Stances à Sophie*. Toutefois, la parodie vise en premier lieu la stigmatisation d'un discours préconçu. Didactique, l'œuvre propose une évasion hors des rôles assignés, hors des définitions, dont la première et la plus écrasante répond à la question récurrente : qu'est-ce que la femme? À celle-ci, le mari de Céline, Philippe, répond avec aisance : « Une femme est faite avant tout pour aimer. » (1963, p. 25). Si Philippe se défend de tout doute, ses représentations ne s'imposent au personnage

⁷ La relation entre Céline et Julia, qualifiée de « luxe » (1963, p. 162), repose sur la réciprocité, mais exclut un traitement humoristique. Le dialogue des épouses engendre le rire là où celui des amantes devient poétique. Ce n'est, à notre sens, qu'à partir d'*Une Rose pour Morrison* que l'amour devient complice du comique.

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses*, printemps-été 2006

féminin que dans la mesure où elle ne remet pas en cause la béance secrétée par l'usage des concepts. Définitions vides, « machin [...] à tiroirs » (1963, p. 25), cercle vicieux d'une pensée autoritaire. Céline parvient finalement à s'appropriier les mots, en traquant ironiquement l'usage fallacieux qui en est fait, par la rédaction d'un dictionnaire « céline-philippien », appelé bientôt dictionnaire sémantique néo-Bourgeois d'intérêt public. Sur le modèle évoqué du dictionnaire des idées reçues, se rejoignent définition de l'amour et définition politique et sociale, le livre devenant un lieu de croisement :

Obsession : conscience d'une chose réelle. (note pour le dictionnaire céline-philippien). Fonction du mot : faire passer la chose réelle, qui gêne, pour une imaginaire de façon à la faire avaler et que la fête continue. (1963, p. 212)

Autre exemple :

Amour — A : pour une femme; consécration totale à la vie domestique, avec service de nuit. B : pour un homme; être content comme ça. (1963, p. 216)

La sexualité revue et corrigée par l'ironie

L'ironie permet de découvrir une relation égalitaire dans la médiocrité insufflée par les stéréotypes. D'un point de vue narratif, *Les Stances à Sophie* prend la suite des *Petits Enfants du siècle*, qui se clôt sur un mariage entre Josyane, la narratrice, et son propre Philippe, coïncidence nominale sur laquelle nous reviendrons. L'apprentissage de Josyane échoue alors même que son regard semblait initialement distancié, se vouant à ce que Philippe nomme un « Destin de Femme » (1963, p. 24).

En effet, comme le met en lumière la structure circulaire des *Petits enfants du siècle*, menant d'une naissance à l'autre, l'ironie initiale n'empêchera pas la confusion entre relation et dévotion, désir et engendrement :

En ce moment le matin à la coopé c'était un vrai concours de ballons, cette Cité c'est pas de l'habitat c'est de l'élevage. [...] je voyais plus que ça dans le paysage et je risquais à tout moment d'être aplatie entre deux cloques.

Paulette fraya un passage à la sienne parmi les autres, et sortit pleine de dignité le ventre en avant avec son frigidaire dedans, et derrière la machine à laver qui trépignait en attendant d'être fécondée. (1961, p. 110)

La narratrice fait apparaître le grotesque qui entache la vision de ces Mères en puissance pénétrées d'un sentiment de « dignité » émanant d'une condition les confinant pourtant à un rôle animal; c'est en ce sens que Sereine, dans *Une Rose pour Morrison*, emploie le néologisme « utilisabusé » (1966, p. 151) pour décrire l'usage erroné et mystificateur du mot *amour*. Comme Rochefort l'explique elle-même non sans vigueur dans son autobiographie *Ma Vie revue et corrigée par l'auteur*, le dessein de ce roman est d'« établir un statut d'objecteur de conscience à la politique nataliste de cette contrée arriérée » (1978 a, p. 176). La mise en évidence du thème de l'amour évincé par une représentation utilitaire est présente dès la première phrase des *Petits Enfants du siècle* : « Je suis née des Allocations et d'un jour férié dont la matinée s'étirait, bienheureuse, au son de "Je t'aime Tu m'aimes" joué à la trompette douce. » (1961, p. 7) Rochefort écartèle le mythe de l'amour absolu en le pliant jusqu'à le confondre avec le prosaïsme le plus étroit, déclarant simultanément la guerre à une politique qui se proclame sociale, et à la représentation pure et séraphique du désir de maternité. La vision du rapport sexuel s'en trouve fortement orientée, non sans étonnement de la part même de Josyane : « Il me dit que chaque fois qu'il m'avait fait l'amour il y avait pensé, il se répétait, Je lui fais un enfant [...]. Ça le faisait jouir de me faire un enfant. Eh bien il était fait, il n'avait pas joui pour rien. » (1961, p. 205) Ce commentaire laconique se situe juste après une relation sexuelle, comme si l'auteure se plaisait à donner une preuve par l'exemple.

On retrouve ce rapport dévié à la sexualité dans *Une Rose pour Morrison*. Le parallèle en est saisissant, alors même que l'ironie a disparu au

profit du ton de l'évidence sereine : « Il faut penser qu'on est en train de le langer, comment plier la couche et faire attention avec les épingles à pas le piquer, et qu'on lave les couches, et tout ça. » (1966, p. 82) Triton explique ici à son amant ébahi l'activité intellectuelle exigée de toute jeune fille en train de faire l'amour dans la maison prénuptiale, lieu clos où sont éduquées les jeunes filles en attente du prétendant qui viendra les "essayer" pour choisir sa future femme. Choisir de prendre femme prend un sens renouvelé qui ne peut que surprendre.

Forme ironique et indice d'aliénation

Toutefois, cette représentation de la sexualité correspond, dans *Une Rose pour Morrison*, à la situation initiale opprimant les protagonistes, ceux-ci parvenant à s'en émanciper, alors qu'elle consacre l'aboutissement du parcours régressif de Josyane. La scène de rencontre entre la narratrice et Philippe est une accumulation de stéréotypes, de l'ordre de l'épanchement sentimental mêlant emphase et euphorie, répudiant toute distance critique : des phrases comme « C'était quelque chose de merveilleux. [...] Ce qui est extraordinaire, c'est qu'on ait réussi à se rencontrer » (1961, p. 119), « Les yeux dans les yeux comme deux miroirs face à face » (1961, p. 198), ou encore « Il y eut notre première violette [...]. La nôtre, la première du monde. [...] Tout nous appartenait. C'était fou. » (1961, p. 197) s'amoncellent sur cinq pages, sous le regard quelque peu perplexe du lecteur. La narratrice dessine les contours d'une relation ressentie comme naissance du monde, naissance au monde, mais aussi deuil allègre de l'identité individuelle, se conformant à la définition attendue par le mari de Céline : « Aimer. C'est ça que j'aurais dû répondre, à l'Orientation. » (1961, p. 201), pense la narratrice qui n'avait su quel désir formuler quant à son avenir, lors d'un entretien d'orientation professionnelle.

Les buts que s'assignent les deux narratrices paraissent profondément divergents. Céline exprime clairement le caractère pédagogique de son récit, exemplaire dans le sens où il peut permettre, à travers l'identification au personnage, une introspection productive de sens.

Ainsi, la réécriture de son expérience est écriture du sens sous-jacent, éclaircissement de l'obscur à travers une ironie s'accroissant. Le récit de Josyane est au contraire marqué par la disparition de l'ironie, signe de l'assimilation du personnage à l'ordre social, à travers la rencontre amoureuse. Le centre des *Stances à Sophie* et la fin des *Petits enfants du siècle* ont en commun ce même recul de l'ironie, laissant le lecteur en prise directe avec la réalité qui lui est décrite. De cette distance critique et humoristique soudainement abolie découle un sentiment d'inadéquation entre les scènes décrites et leur sens, un abandon des narratrices qui sont dès lors répudiées en tant que porte-parole de l'auteure. La connivence instaurée, flouée, nécessite une rupture de l'identification, légitimée pourtant par l'économie des romans, ce qui en d'autres termes revient à prendre à son compte le regard critique et la distance ironique, à s'attacher à la forme ironique et non à l'incarnation. Certains indices ironiques semblent multiréférentiels, supposant une double interprétation, selon qu'ils seraient imputables à l'une ou à l'autre des deux sources, narrative ou auctoriale. Quand Josyane qualifie Philippe de « merveilleux » afin de souligner ses inconséquences logiques, le lecteur peut entendre deux voix distinctes, ou plutôt, à ce stade du roman, être sensible à deux modalités nuancées : l'ironie douceâtre de Josyane et celle, à double visée, de Rochefort elle-même. L'usage de cet adjectif dans *Les Petits Enfants du siècle* — « d'abord il me croit mère, ensuite il me veut vierge, il est *merveilleux*⁸ mon Philippe. » (1961, p. 199) — peut être rapproché de celui qui en est fait dans *Les Stances à Sophie*, et plus particulièrement dans ce dialogue caractéristique des relations entre Céline et Philippe :

Pourquoi essayes-tu d'étouffer ce qu'il y a de meilleur en toi? Je le sais, moi, ce qu'il y a de meilleur en toi. Il avale une huître.

— Ah? qu'est-ce que c'est?

— Tu es une femme.

C'est là qu'ils sont *merveilleux*⁹. (1963, p. 22)

⁸ Je souligne.

⁹ Je souligne.

De plus, ce terme symptomatique ne concerne pas seulement la thématique amoureuse. Un personnage secondaire de *Printemps au parking* utilise le même adjectif avec la même charge ironique dans un but explicitement satirique : « Voyez comme la vie est bien faite, [...] les gens qui peuvent les payer ont justement envie de visons, n'est-ce pas *merveilleux*? » (1998a, p. 158)¹⁰ Le choix d'un même prénom, Philippe, pour les deux personnages masculins nous invite à faire ce rapprochement. Leur différence de classe sociale, prolétariat et bourgeoisie, implique un discours idéologique, sans toutefois prévaloir sur leur idéologie commune, patriarcale¹¹. Mais là où Céline use de ce terme en savourant l'écart produit, dans la visée explicite de faire goûter ce plaisir à un lecteur partageant sa position duplice, le sens du signe échappe en partie à Josyane. L'auteure, tout en visant le personnage masculin, insinue dans le discours de la jeune fille un indice ironique qui, par le fait qu'il n'est pas compris, devient un signe de distanciation; le lecteur se doit de reconnaître la substitution du discours ironique de Josyane par un discours au style indirect libre qui révèle l'assimilation du discours masculin. Une sorte de relais est pris de la connivence lecteur/narrateur à celle lecteur/auteure, se jouant du narrateur. Les passages où l'ironie semble avoir totalement disparu avec la distance critique, loin de provoquer la déchéance tonale des romans, apparaissent ainsi comme des morceaux choisis. L'outrance des passages manifeste *a contrario* la présence distanciée de l'auteure, permettant au lecteur de faire le choix du rire.

¹⁰ Je souligne. Il s'agit d'un personnage secondaire du roman, nommé Fabrice. Dandy homosexuel, il tente vainement de séduire le narrateur qui s'éprend de Thomas, étudiant en langues orientales. L'ironie dont fait preuve Fabrice l'apparente à des personnages comme Josyane. Celui-ci demeure victime malgré une conscience aiguë des rouages sociaux. Le narrateur se livre, quant à lui, à une « fuite ironique » qui, selon nous, se différencie de celle de Josyane par le dépassement final de l'ironie qui marque l'union des impératifs initialement divergents entre sexualité et conscience. Sur la notion de « fuite ironique », on se rapportera à l'article de Lucie Joubert.

¹¹ Voir l'article de Maïr Verthuy.

Utopies : créations verbales et dépassement des genres

Ce choix est quelque peu forcé dans les romans qui affichent leur irréalisme. Impossible de ne pas voir la main volontairement pesante de Christiane Rochefort sur des personnages comme Ruines ou Décombres, pour les représentants du pouvoir d'*Une Rose pour Morrison*, Avanie et Avatar, pour la royauté d'*Archaios*. Dans *Une Rose pour Morrison*, les noms des personnages dystopiques dévoilent le masque comme attitude déterminante et l'échec de toute authenticité. La prison de la dénomination se fait l'écho d'un schisme intérieur qui s'ignore, provoquant le sourire du lecteur; à l'opposé, les noms des personnages utopiques suggèrent tous le dépassement de la notion de genre par des procédés multiples : par la non conformité entre le genre du nom commun et celui du nom propre — comme Vérole, qui est un personnage masculin, ou Triton, qui est un personnage féminin —, par des jeux étymologiques qui parfois laissent perplexe — Théostat, dont la profession est « faiseur d'ange » —, par le choix de noms dont l'identification générique est improbable — les jumeaux Pina et Clou, à moins qu'ils ne soient que frère et sœur, le texte donnant les deux indications —, ou en multipliant les indices contradictoires : « tandis qu'on s'explique entre les hommes ils se promènent dans l'appartement. Émile entre dans la chambre, monte sur le lit, et viole Girofle. » (1966, p. 111) La déformation de l'expression figée ne prend toute sa saveur que lorsqu'on se rappelle que Girofle est une femme, et Émile un chien policier.

Dans *Une Rose pour Morrison*, Rochefort esquisse l'idée d'un possible dépassement des genres, par la métamorphose des consciences issue de rencontres authentiques. Triton, adolescente perdue, devient l'âme de la rébellion lorsqu'elle fait sien le nom d'Amok, se prénommant dès lors Amoking girl. L'esquisse ne se transforme en tracé définitif que dans *Archaios*, exprimant un rêve de fusion qui a lieu au profit du dominé femme, au détriment du dominant homme. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'inverser un pouvoir oppresseur, mais de rétablir un rapport équitable permettant la traversée des consciences. Dès lors, selon les termes de Rochefort, il s'agit du « sexe comme moyen de révélation, comme voie de modification, comme chemin de compréhension » (1976, p. 10). De plus, dans *Archaios*, le poids du

signifiant est renversé, dépassé; l'onomastique met alors en lumière le mouvement d'ouverture de l'œuvre par le plaisir du décalage. Malafoutre, gardien de prison dans l'ancien temps, devient membre actif et reconnu du bordel dans l'époque utopique¹². Le mot *bordel* lui-même est revalorisé en prenant place au sein de la triade « bordel » pour les hommes, « bordelle » pour les dames et « bordelet » pour les enfants. L'association entre pouvoir et sexualité est ainsi profondément modifiée d'*Une Rose pour Morrison* à *Archaios*.

Une vision comique du désir anarchiste

À travers les trois époques d'*Archaios*, Rochefort dessine une nouvelle Carte du Tendre, en donnant à voir différentes représentations de l'interaction entre sexualité et pouvoir, du désir nié, culpabilisant, au Désir Désirant, objet de la loi 17 : « toute âme qui marche sous le ciel et rencontre sur son chemin le désir qui la désire et humblement l'attend, y répondra, dans le cadre de la loi 16 et sous le regard de Dieu » (1999, p. 376)¹³. Le moine Erostate incarne cette première époque de la division, bannissant tout comportement potentiellement licencieux. Rochefort fait non le choix du discours, mais celui du débordement, de l'excès en excluant tout commentaire :

¹² Le rôle prépondérant de l'onomastique est souligné au seuil même de l'œuvre. Nous pourrions même dire qu'elle lui sert de prélude, Rochefort imitant les normes théâtrales en donnant la liste des personnages, y compris chevaux et foules. De pacte de lecture, la liste des personnages apparaît bientôt comme enjeu de l'œuvre, par le dépassement de la fatalité de la dénomination. Le comique issu de l'onomastique s'en accentue tandis que le caractère parodique d'*Archaios* acquiert une nouvelle dimension puisque, parodie des formes théâtrales — accueillant du reste au sein de la narration mystères et improvisations —, l'œuvre se dévoile parodie picturale : *Archaios* met en scène le triptyque de Bosch, *Le jardin des délices*, apportant le plaisir de la reconnaissance dans l'alternance rapide entre scènes poétisées et comiques. Pour une analyse des rapports entretenus entre *Archaios* et l'œuvre de Bosch, se reporter à l'étude d'Isabelle Constant.

¹³ Se référer à la loi 16 est quasiment paradoxal. Cette loi trouve son origine dans les *Aventures du roi Pausole* de Pierre Louÿs (intertexte privilégié de Rochefort dans *Archaios*), dont l'unique loi du royaume est « Fais ce que voudras » (1925, p. 169).

L'univers d'Erostase était froid, rigide, menaçant et tout y était défendu : entendre, voir, sentir, goûter, et toucher donc, était péché; penser était pécher, regarder un objet vertical était péché, ou bien un objet creux; les puisatiers arrêtaient de creuser leur trou et les maçons d'ériger la tour de la cathédrale, mesurant avec épouvante l'étendue de leurs vices; les chasseurs virent l'horreur de bander des arcs; le boulanger se surprenant à pétrir sa pâte rougit, et ne fit pas le pain... (1999, p. 42)

La liste est encore longue, mais prend fin comme il se doit par la mort d'une pauvre paysanne occupée à bourrer une oie. À l'inverse, l'époque utopique permet de découvrir une religion des sens dans le respect de l'autre, accueille des êtres hybrides tel Erostate ayant acquis certes la sainteté, mais aussi cornes et attributs physiques, reliquats physiologiques de sa mort en pleine extase, strictement sensuelle. Renouant avec sa nature étymologique, Erostate incarne dès lors ce pays aux frontières mouvantes, désirantes, où les personnages, soucieux d'obtenir grâce, se confessent de péchés comme celui de ne pas avoir répondu au désir de l'autre, ou d'y avoir mal répondu :

Un homme s'accusa en confession d'avoir vu sous le couvert des arbres le roi coucher sous l'aumônier, nus tous deux, bras écartés, paumes contre paumes, bouche contre bouche, vit contre vit, et si perdus dans l'extase amoureuse qu'il avait pu sans être entendu approcher si près qu'il les avait vus tout ruisselants l'un de l'autre, et il s'en était trouvé dans un tel état qu'il avait dû s'épancher dans sa mule sans lui demander son avis, premier péché, et depuis y pensait tout le temps et n'y pouvait penser sans se livrer au plaisir solitaire ainsi qu'il venait de le faire à l'instant dans le confessionnal, mea culpa maxima culpa. L'évêque lui colla cinq cents Pater à dégorger sur les dalles les bras en croix, non pas les bras en croix, se reprit-il, derrière le dos, et courut se confesser à l'abbé Rogome qui à son tour demanda les secours de l'abbé Sodore qui à son tour et finalement ça revint sur

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été 2006*

Anastème et fit plusieurs cercles, allant en s'atténuant toutefois, à la suite de quoi ils se réunirent tous, et décidèrent de faire quelque chose. (1999, p. 379)

Le choix du lecteur est en somme assez simple : il peut tourner en rond avec Sodore et Rogome, ou accepter de glisser dans cette logique parallèle que propose le texte, tissant non sans humour une représentation du désir qui est amour dans l'instant de rencontre. Le bordel devient tant la représentation du plaisir librement et gratuitement échangé que celle d'un lieu de pouvoir où sont prises les décisions, sous les dictons communs de « Bordel n'est pas mortel. Tandis que l'ordre, l'est » et « est juge du plaisir qui en joui » (1999, p. 180).

Dans *Une Rose pour Morrison*, Rochefort, au nom du plaisir ludique de la subversion, se joue des personnages dystopiques en modifiant à leur insu la portée de leurs discours. Elle ridiculise ainsi ceux dont la pompe voudrait provoquer l'émotion ou la crainte et, par le biais des lapsus, marque la perversion née de l'entrelacement des notions de pouvoir et de sexualité, à travers des expressions comme « Les auteurs de cette ignoble boucherie seraient châtrés » (1966, p. 199) — quant à la proximité du principe d'autorité et de la peur de la castration —, ou « Il a beaucoup d'entrejambe » (1966, p. 181) à la place d'*entregent*, rappel prosaïque de l'idée fallacieuse de l'autorité d'un régime basée sur l'hégémonie du phallus. Rochefort remet en question les stéréotypes par le détournement phonétique, allié à la déstructuration syntaxique dans le cas des proverbes, créant un tissu humoristique auquel participent les néologismes ayant trait à la sexualité. Ceux qui sont attribués aux personnages de la dystopie sont régulièrement apparentés au champ sémantique de la maladie. Par métabolisme, les révolutionnaires sont appelés « vérolutionnaires », le personnage qui symbolise la révolution « Vérole », et l'« opération Léthé », considérée comme une maladie infantile tenace, alors qu'elle consiste à soustraire toutes pensées contestataires de l'esprit des enfants, porte le doux nom de « cervéole ». Ce champ lexical permet à lui seul de faire un lien entre révolution et enfance, dans son caractère inné, conscience en éveil, à préserver. Le lecteur reçoit ainsi une invite à identifier de son

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyse*, printemps-été 2006

propre chef le fonctionnement de l'aliénation sociale, à constituer, comme la narratrice des *Stances à Sophie*, son propre dictionnaire.

Des romans réalistes aux romans utopiques, Rochefort a rompu avec une forme de discours trop explicitement pédagogique. L'ironie, dévoilant cet état de fureur qui lui est cher, a cédé progressivement la place à un humour tout aussi vif, mais plus ample, accueillant dans la joie de l'improvisation la légèreté d'un langage inventif. Utopie des sens, utopie du langage, Rochefort recherche dans ses œuvres, avec une intransigeance parfois adolescente, un lieu de rencontre où l'individu, naturellement anarchisant, puisse devenir ouverture au monde. L'idéologie de Christiane Rochefort suppose ainsi une perception de la rencontre amoureuse qui ne nécessite pas la transgression pour s'épanouir, mais qui d'elle-même, comme les frontières d'Archaos, se reconduit et se déplace, mouvante, au gré des désirs.

Bibliographie

CONSTANT, Isabelle. 1996, *Les mots étincelants de Christiane Rochefort, Langages d'Utopie*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre ».

CROCHET, Monique. 1986, « La création lexicale dans *Une rose pour Morrison* de Christiane Rochefort », *Modern Philology*, Vol. 83, No. 4, May, p. 379-94.

HURTIN, Jean. 1976, « Christiane Rochefort : l'écriture c'est la distance », *Magazine littéraire*, n° 111, avril p. 9-11.

JOUBERT, Lucie. 1993, « La fuite ironique comme refus de l'autorité chez Christiane Rochefort », *Écrits du Canada Français*, n° 77, janvier, p. 65-85.

LOUÏS, Pierre. 1925 [1900], *Les Aventures du roi Pausole*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Le Livre de demain ».

Rosa PALAMARIS, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort », dans *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses*, printemps-été 2006

ROCHEFORT, Christiane. 1962 [1958], *Le Repos du guerrier*, Paris, Grasset;

—. 1961, *Les Petits Enfants du siècle*, Paris, Grasset;

—. 1963, *Les Stances à Sophie*, Paris, Grasset;

—. 1966, *Une rose pour Morrison*, Paris, Grasset;

—. 1978a, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, Paris, Stock;

—. 1978b, « J'ai perdu mes utopies », *Magazine littéraire*, n° 139, juillet, p. 42-43;

—. 1998a [1969], *Printemps au parking*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges »;

—. 1998b [1970], *C'est bizarre l'écriture*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges »;

—. 1999 [1972], *Archaios ou le Jardin étincelant*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges ».

VERTHUY, Maïr. 1983, « Christiane Rochefort, de la conscience de classe à la conscience de caste », dans Suzanne Lamy (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 245-257.

Lucie JOUBERT

La comédie, grinçante, de l'amour chez Hélène Monette : Prince Charmant contre Princesse Plastique

Il est des auteurs qu'on aimerait voir lus par tout le monde tellement ils nous séduisent. Hélène Monette est de ceux-là. Bien connue au Québec et jouissant d'une grande estime de la part d'un public fidèle, son œuvre reste malheureusement confidentielle ailleurs : c'est le moment de profiter d'une tribune aussi vaste pour la faire connaître. La substance de son œuvre, de plus, va tout à fait dans le sens d'une comédie de l'amour sans cesse rejouée, jamais épuisée.

On s'attardera plus spécifiquement au recueil *Crimes et chatouillements* (1992), dont le titre seul est déjà tout un programme : le Raskolnikov de *Crime et châtiment*, sorti de l'imagination de Dostoïevski, est ici supplanté par des couples qui tournent en rond sur eux-mêmes, mais qui partagent avec le héros dostoïevskien des culpabilités de toutes sortes, que les chatouillements, moments ludiques du recueil, arrivent à peine à entamer.

Le crime de conjugalité

Les récits triés sur le volet que l'on étudiera plus particulièrement opposent les couples beaucoup plus qu'ils ne les associent. Les dichotomies cinglantes ainsi créées proposent des hommes et des femmes dressés en perpétuels ennemis malgré les passions contradictoires qui les animent et les ravagent tout à la fois. *Crimes et chatouillements* se présente dès le départ comme un procès intenté contre un hypothétique crime non pas conjugal, mais de *conjugalité*, dans la mesure où c'est ici la durée du couple qui est à la racine du conflit. Au banc des accusés : un couple, évidemment, et son acharnement à assassiner l'amour. La table des matières, très explicite, divise d'ailleurs le recueil en trois parties : *Présomption*, *Préméditation* et

L'audience est levée. À la poursuite du bonheur, motivation humaine s'il en est, Monette accole la poursuite judiciaire, passant en revue les faits et gestes des deux témoins importants dans cette cause, un homme et une femme aux prénoms multiples, mais qui trouvent leurs essences respectives résumées dans les appellations Prince Charmant et Princesse Plastique.

Tout cela peut paraître très pessimiste, défaitiste et déprimant. C'est compter sans le style de Monette, qui vient à la rescousse du couple pour satiriser les aléas de la vie à deux et des rapports hommes-femmes et projeter à distance respectueuse l'image de la déconfiture des personnages. Schématiques, comme le veut une certaine tradition satirique, ces personnages sont dessinés à gros traits, comme les esquisses exécutées par le portraitiste désigné par la cour lors des procès, alors seul lien avec le monde extérieur.

Dans le texte « Un gars, une fille », pivot du recueil, Monette établit les bases de la « différence » des sexes, source de tous les maux conjugaux :

Un gars qui boit, boit. Une fille qui boit, s'enfarge [trébuche]. Un gars malade est souffrant. Une fille malade est une fille. Une fille triste est psychopathe ou au moins alcoolique et paranoïaque. Un gars a du chagrin, il en a gros sur le cœur. Le ruisseau de ses larmes conduit à la mer de ses naufrages. C'est de toute beauté tellement c'est maritime, mais c'est bien triste. Un gars consolé vaut mieux qu'un gars qui pleure. Une fille qui pleure va voir ailleurs. [...] Un gars parle, une fille fabule. Un gars s'exprime, une fille *rush*. Un gars discute, une fille se tait. [...] Un gars prend la porte. Une fille prend froid. Un gars expose les circonstances particulières d'événements fâcheux. Une fille chiale. [...] Une fille compte ses jours, un gars compte sur une fille. Un gars a des aventures, une fille trompe son chum. Le petit ami pique une colère, la fille appelle sa mère, mange du chocolat et exagère. [...] Un gars qui n'aime pas qu'on parle des gars est un gars.

Un gars qui parle des filles est un vrai gars. Une fille qui est en forme fonctionne. Une fille qui fonctionne, c'est l'un [une fille super]. Une fille le fun parle beaucoup aux gars. Un gars s'en aperçoit et n'aime pas que la fille soit partout à la fois, car Dieu s'est fait homme et Marie-Madeleine a été créée pour pleurer et laver des pieds. (1992, p. 48-51)

La nécessaire longueur de cet extrait permet de constater l'élégance de Monette qui, en digne cousine de Marina Yaguello dans *Le Sexe des mots* (1989), reprend l'idée du « deux poids deux mesures » dans cet exposé des caractéristiques inhérentes aux identités masculine et féminine. L'alternance de l'un à l'autre vient appuyer une exaspération de la narratrice devant les stéréotypes qui posent la fille en perdante devant l'assurance et l'importance masculines. À elle, les propos insignifiants, la superficialité, l'instabilité mentale; à lui les dilemmes dignes d'intérêt, les vraies discussions, la force de caractère.

« La lucidité des exclus »

Au-delà du sourire que peut susciter une telle tirade, au-delà de l'efficacité rhétorique (l'emploi systématique du parallélisme, l'insertion d'une antanaclase astucieuse, parmi tant d'autres, « Un gars prend la porte. Une fille prend froid. »), il faut mesurer la force de la remise en question de la perception séculaire des comportements inhérents aux deux sexes. Par la dénonciation ironique, Monette semble faire siennes les interrogations de Françoise Héritier, interrogations qui rejoignent celles de bien des féministes : « Pour quelles raisons l'humanité en son entier a-t-elle développé des systèmes de pensée valorisant le masculin et dévalorisant le féminin [...] ? Pourquoi la situation des femmes est-elle mineure ou dévalorisée, ou contrainte, et cela de façon qu'on peut dire *universelle* [...] ? » (2002, p. 11) Si Héritier répond longuement à ces questions en s'appuyant sur des considérations anthropologiques, Monette, la littéraire, oppose à toute argumentation, grâce à la distance que lui confère le tableau satirique qu'elle donne à déchiffrer, ce que Bourdieu nomme « la lucidité des exclus » :

Les femmes ont le privilège (tout négatif) de n'être pas dupes des jeux où se disputent les privilèges, et de n'y être pas prises, au moins directement, en première personne. Elles peuvent même en voir la vanité et, aussi longtemps qu'elles n'y sont pas engagées par procuration, considérer avec une indulgence amusée les efforts désespérés de "l'homme-enfant" pour faire l'homme et les désespoirs où le jettent ses échecs. Elles peuvent prendre sur les jeux les plus sérieux le point de vue distant du spectateur qui observe la tempête depuis la rive [...]. Mais cette distance étant un effet de la domination, elles sont le plus souvent condamnées à participer *par procuration*, par une solidarité affective avec le joueur [...]. (1990, p. 24)

C'est sur ces assises bancales, sur cette difficulté des personnages (plus particulièrement féminins) à prendre prise sur le réel que s'élaboreront ensuite des relations qui, elles, tangenteront entre le meilleur et le pire, comme le confirme cet extrait du récit « La première fois », stipulant que

rien ne compte plus que cet incendie dans leurs yeux volontaires. Puis, ils marchent à reculons, à -25° et sur les mains, ils se disent que les prémisses [*sic*] devraient durer infiniment, il faudrait quand même disposer de temps, pouvoir choisir moins aveuglément, connaître le dossier plus à fond, recueillir certaines réponses, mais il fait très froid dehors et les questions se figent dans l'air. (1992, p. 19)

L'emportement de la passion le dispute à la raison, autre couple mal assorti de l'histoire humaine : à travers un vocabulaire bureaucratique — connaissance des dossiers, cueillette des réponses — qui ne leurre personne et agit comme une vaine résistance devant la montée des sentiments, perce en effet une parole prête à tous les enivrements. Pourtant, les deux protagonistes, que la narratrice désigne plus loin comme la petite fille aux allumettes et l'homme au briquet, resteront

bien sages pour cette première nuit, les flammes respectives n'étant pas assez puissantes¹ pour déclencher l'incendie en cette nuit « froide pour la saison » (1992, p. 20).

Dans les textes subséquents, « Le party (la deuxième fois) » et « Triste Mine et Paniquard (la troisième fois) », s'amorce déjà la débandade. À la vitesse de l'éclair et du coup de foudre, les sentiments explosent et les émotions se télescopent. La deuxième fois, « chacun est en train de convaincre l'autre qu'il n'a jamais été pauvre et triste. [...] La mémoire agira comme un luxe fabuleux car ils n'auront jamais la même version de l'histoire » (1992, p. 21). La troisième fois, les amants, « rebaptisés » Triste Mine et Paniquard pour endiguer une euphorie dangereuse, flottent dans des moments d'intimité suspendus dans le temps : « Elle se dit qu'elle l'aime déjà trop et ça lui coupe le souffle. Elle aura toujours cette dette de ce moment trop beau. Elle sait ce que ça coûte. Elle a une bonne idée des prix » (1992, p. 27). De fait, la rançon de la passion devra vite être payée, comme en fait foi le reste du passage : « Le lendemain, Dieu créa la semaine. Lundi fit frémir les rues, les autobus, et accélérer les salutations pratiques. » (1992, p. 27-28)

On le remarque : dans ces extraits à première vue hirsutes s'imposent des réseaux de sens. Le choc, par exemple, entre l'isotopie des sentiments et celle de l'argent donne à voir l'amour comme une denrée cotée à la Bourse, à la merci des acheteurs, attestant, chez la fille surtout, une « logique d'épicière » (1972, p. 34) : Triste Mine hésite devant la passion, sachant bien qu'elle devra, littéralement, « payer pour » alors que les battements du cœur s'accordent au rythme des transactions, métamorphosant les amants transis en cambistes résignés, vite ramenés sur terre. « On ne savait pas qui appellerait qui » (1992, p. 27), conclut laconiquement le texte, dans un conditionnel qui ne présage rien de bon.

Dans les récits de Monette, tout est toujours à refaire. Peu fiables, frileux et instables, les amoureux qu'elle met en scène ont tôt fait de se

¹ L'homme est toutefois en meilleure position, le briquet étant tout de même un peu plus fiable que les allumettes et plus solide que la petite fille du même nom qui, on se le rappelle, est morte de froid devant l'indifférence des passants.

gâcher mutuellement l'existence. Ainsi s'énonce « le contrat », titre on ne peut plus approprié d'un texte qui tient en une phrase et qu'il vaut la peine de reproduire en entier :

Ils prennent entente dans l'électroménager des relations passionnelles, résument leur pensée sur la liste d'épicerie, établissent les limites du fantastique au dos d'une facture, ils font l'amour dans le couloir de l'appartement pour sauver les meubles, ils prennent part au silence, mettent leur répondeur en marche, prennent corps avec le divan, s'écrasent dans l'amour relax, se vautrent dans l'amour paf, ils se reconnaissent à moitié, rasant les murs, n'écoutent plus Glenn Miller en mangeant des oranges, ne se laissent plus de petits mots sur la table encombrée, ils évacuent la zone sinistrée, vivent quelques semaines dans leurs placards mobiles, n'en sortent pas, puis ils secouent la cage comme s'il n'y en avait qu'une, s'écorchent la fibre, tournent autour des accessoires, bougent les yeux, baissent le ton, signent les aveux et retournent à la case départ. (1992, p. 31)

Ici encore, les figures de style et les choix narratifs viennent à la rescousse du pessimisme du propos pour tourner en dérision l'amour qui s'effiloche. Le récit tient tout entier dans cette seule phrase aux allures de liste de choses à faire ou à réparer : tous les verbes d'action luttent, les uns à la suite des autres, contre l'habitude et la routine ménagère qui menace de s'installer. *Sauver les meubles*, dit la narratrice : polysémie de la nécessité de garder intact le mobilier et, surtout, de limiter les dégâts en situation d'urgence sentimentale. Le retour à la case départ qui boucle la phrase incite à craindre la récurrence, à douter de la profondeur de la contrition et à spéculer sur l'éternel recommencement de cette séquence amoureuse. Ainsi, le temps de la passion a tôt fait de laisser la place à l'encroûtement d'une vie qui, si mouvementée soit-elle, n'en repasse pas moins continuellement par les mêmes étapes.

Il faut dire que le temps, une donne incontournable en amour, occupe une place essentielle dans cet ouvrage de Monette. On a vu plus haut que les instants de grâce, très rares, restent « suspendu[s] entre deux néants » (1966, p. 13), pour reprendre une expression de Bachelard qui n'a pas vieilli, elle, malgré les années; on a vu aussi que le lundi et la semaine créés par un Dieu pervers n'ont pas leur pareille pour mettre un terme momentané aux épanchements, quand le réel reprend ses droits. Ces marques du temps sont, pour ainsi dire, pleines de jouissance fugitive, pleines de souvenirs et de promesses à la fois, souvenirs quelquefois surfaits, altérés par une mémoire qui demande mieux, qui aurait souhaité autre chose, empreinte de nostalgie, « cette espérance à rebours » (1961, p. 27). Il en va tout autrement de l'attente, temps vacant en quête de ce qui va advenir, de ce qui n'a pas encore eu lieu, de ce qu'on appelle et espère; l'extrait du récit « À table » en témoigne :

- (19h05) Fondue au fromage, vin blanc, croûtons, salade César avec, pour une fois, des anchois et des câpres.
- (19h30) Les bougies oranges [*sic*] disposées au centre.
- (19h35) La vie vaut la peine d'être vécue.
- (19h42) Journal du quartier à feuilleter en quatrième vitesse.
- (19h45) Inquiétude de Bonne Maman quand Vilain Garnement est sur les routes. [...]
- (20h05) Télé plate et livres rares. [...]
- (21h38) Les bougies s'allument comme par désenchantement.
- (21h41) Le repas se mange tout seul. La solitude se dévore elle-même. Toute seule. Pas besoin d'insister. [...]
- (2h57) Salut mon salaud.
- (2h58) Salut vieille grébiche. [...]
- (10h15) Au petit matin, il faut tout de même gratter le chaudron. (1992, p. 34-35)

À l'instar de la narratrice, on aurait aussi envie de dire « pas besoin d'insister » tant efficace et éloquente est cette chronologie. La fille tente de tromper l'attente... en espérant ne pas être trompée à son

tour; la déception, pour le lectorat en tout cas, est ici déjouée encore une fois par la rhétorique et la construction même du texte.

Du côté des filles

À travers tous ces récits se profile cependant une constante : chez Monette, c'est la fille qui attend, c'est la fille qui souffre surtout. L'ironie aux intonations satiriques qui s'en dégage résonne comme une mise en garde faite aux filles, un *wake up call*; la narratrice jauge les comportements féminins et masculins, certes, mais se désespère surtout pour ses pairs encore trop souvent victimes de leurs sentiments. Si on est loin de la femme « qui a été habituée à n'exister que par et pour un homme et des enfants » (1981, p. 111), on est encore à des lieues, semble-t-il, de toute forme d'indépendance affective (si tant est que cette chose puisse exister). Portrait peu reluisant d'un certain atavisme féminin pour les états d'âme douloureux, cette satire au féminin et *du* féminin ne laisse pas d'intriguer. La posture de la narratrice est en effet significative : elle démantèle devant nous les petites choses de la vie de couple, ou de la rencontre d'un couple (car souvent les choses en restent là), tout en insinuant, en filigrane, que les torts ne sont pas également partagés.

Pourtant le couple est viable chez Monette, ne serait-ce que dans l'affrontement. « Les ennemis jurés » du texte éponyme en font foi : ils

ne peuvent honnêtement désirer la disparition totale de l'adversaire. L'enjeu, c'est de se casser la tête pour que l'autre disparaisse, mais de ne planifier finalement que des actes manqués pour éviter l'anéantissement. Les ennemis jurés s'adorent. L'un disparaîtrait que l'autre, désolé, n'aurait plus d'âme ni de désir. (1992, p. 56)

Ainsi, la notion même de couple existe uniquement pour que les partenaires aient le plaisir de se pousser réciproquement à la limite de leurs capacités, de s'assassiner métaphoriquement à répétition, de s'empoisonner mutuellement la vie et, surtout, de ne pouvoir vivre hors de cette entreprise de démolition. Constat paradoxal et incarnation conjugale de l'oxymore, vision pessimiste, certes, mais

porteuse d'une dimension satirique qui oblige à relativiser le drame et à se dire, presque avec attendrissement : eh oui, le couple, c'est ça. Tout n'est pas rose dans ce recueil, loin de là. Certains récits flirtent avec un cynisme, qu'il conviendrait d'analyser à fond. Pour l'heure, on se contentera de revenir à l'ensemble du recueil, dont on disait au début qu'il épousait la forme d'un procès. La question, alors, au terme de ce procès, serait : l'homme et la femme, coupables ou non coupables ? Il faudrait peut-être poser la question différemment par un néologisme de plus ou moins bon aloi : couplables ou non couplables ? L'homme et la femme sont-ils faits pour s'entendre, ou ne sont-ils, selon l'expression de Maurice Clavel, que des « condamnés de draps communs » ? Hélène Monette, qui les a pourtant traînés en justice, plaide finalement pour une peine... d'amour avec bonheur en sursis.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston. 1966 [1932], *L'Intuition de l'instant*. Suivi de *Introduction à la poétique de Bachelard*, par Jean Lescure, Paris, Gonthier.

BOURDIEU, Pierre. 1990, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 84, septembre, « masculin / féminin-2 ».

GROULT, Benoîte. 1972, *La Part des choses*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », n° 3845;

—, 1981, *La Moitié de la terre*, Paris, Alain Moreau.

GUITTON, Jean. 1961, *Justification du temps*, Paris, PUF, p. 27.

HÉRITIER, Françoise. 2002, *Masculin / féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob.

MONETTE, Hélène. 1992, *Crimes et chatouillements*, Montréal, XYZ, coll. « Les vilains ».

YAGUELLO, Marina. 1989, *Les Mots et les femmes*, Paris, Belfond.

Olivier PARENTEAU

Gérard de Nerval à Saint-Germain-en-Laye

En réunissant dans ce volume les communications de chercheurs, de spécialistes et de nervaliens reconnus, Camille Aubaude et Christian Besse-Saigle ont le mérite d'avoir été les seuls à concrétiser un projet commémorant, presque jour pour jour (le poète s'étant pendu à Paris le 25 ou le 26 janvier 1855), le 150^e anniversaire de la mort de Gérard de Nerval. L'objectif de ce colloque, activité que ses organisateurs se sont plu à définir, assez justement mais non sans humour, comme un rassemblement « d'érudits, de conférenciers et du public à la fois, assouvis dans un lieu clos » (p. 6), était de proposer une réflexion sur la question suivante : « Quel Saint-Germain-en-Laye invente Gérard de Nerval ? » On sait que cette ville, avec son « château bizarre, moitié galant, moitié guerrier » (*Petits Châteaux de Bohème*), où a séjourné le poète et « où il a traduit *Faust* de Goethe et des poésies allemandes » (p. 12), occupe une place privilégiée dans le souvenir et l'imaginaire de Nerval. Le choix de ce thème devait permettre de « situer ces textes inclassables » (p. 12) que sont, entre autres, *Promenades et souvenirs*, *Les Nuits d'octobre* et *Petits Châteaux de Bohème*. Or, si les textes précédemment cités sont effectivement convoqués dans la majorité des études rassemblées dans cet ouvrage, on doit convenir que l'étude des représentations de la ville de Saint-Germain-en-Laye dans l'œuvre de Nerval n'est au cœur d'aucune intervention. Ce motif, qui n'est souvent qu'effleuré par les auteurs (certains l'ignorent littéralement), n'est pas fédérateur, d'où cette impression de désordre, perceptible jusque dans l'organisation même du livre. Plusieurs interventions ont été mal réparties : les textes de Michel Brix et d'Hisashi Mizuno, qui font la part belle à l'histoire littéraire, de même que ceux de Jacques Bony et de Gabrielle Chamarat-Malandain, qui interrogent l'ironie nervalienne, sont dispersés et auraient gagné à être regroupés. Enfin, la présentation matérielle de l'ouvrage n'est pas sans défauts : de nombreuses coquilles parsèment les textes et l'absence de l'italique,

pour signaler les titres des œuvres de Nerval citées, ne facilite pas la lecture.

Le très décevant texte liminaire de Jacques Bony, « Nerval et Dumas à Saint-Germain-en-Laye », avait pourtant comme point de départ un filon intéressant : « la première représentation d'*Hamlet*, traduit et adapté par Alexandre Dumas et Paul Meurice, à Saint-Germain, le jeudi 17 septembre 1846, représentation dont Nerval fait le compte rendu dans *L'Artiste-Revue de Paris* du 27 septembre » (p. 29). En regard des « griefs de toutes sortes que les deux *amis* accumulaient l'un envers l'autre » (griefs exposés dans un article de Michel Brix, paru dans *La Revue d'Histoire Littéraire de la France* [1994, vol. 6, p. 976-995]), Bony est d'avis que l'article de Nerval, « certes un très bel éloge » (p. 31), ne serait pas sincère mais plutôt ironique. À la suite d'un relevé complet des nombreux comptes rendus de la représentation d'*Hamlet* à Saint-Germain, qui sont, de l'aveu même de l'auteur, ou excessivement dithyrambiques, ou moqueurs et anecdotiques (et dont les transcriptions s'étendent sur environ 10 pages), le texte de Nerval est finalement à son tour cité pour être aussitôt abandonné sans avoir été analysé. La démonstration de l'ironie nervalienne, annoncée plus tôt, est donc reléguée aux oubliettes au profit d'une nouvelle interrogation : « Nerval était-il à Saint-Germain? » (p. 41) Cette fois, si la réponse ne tarde pas à venir : « on peut affirmer presque à coup sûr qu'il n'a pas assisté à cette fameuse soirée » (p. 41-42), sa justification paraît mal fondée : « il n'avait pas envie d'y aller, et cela pour plusieurs raisons : peut-être ne tenait-il pas à rencontrer Dumas; peut-être aussi ne tenait-il pas à voir *Hamlet*, pièce qui le fascine et l'inquiète à la fois » (p. 42).

Les conclusions de Gabrielle Chamarat-Malandain, qui démontre/démontre avec ingéniosité les mécanismes de la pratique de l'ironie chez Nerval dans son article « Les arabesques de l'ironie nervalienne », sont beaucoup plus convaincantes. Son analyse, qui touche aussi bien le paratexte (titre, dédicace) que les proses (les poèmes versifiés ne sont pas étudiés) des *Petits Châteaux de Bohème*, révèle les particularités d'une ironie subtile, activée par une esthétique où « toutes les modalités de la prose se contrarient et s'unifient selon

une fantaisie faussement hasardeuse [...] par un poète non dupe » (p. 84).

Henri Bonnet donne la réplique aux nombreux essayistes qui ont abordé le motif du voyage dans l'œuvre nervalienne en se penchant sur « Le Bonheur de la maison selon Nerval » : « N'ayons pas peur de dire qu'il y a, chez Nerval (et *chez* n'est pas déplacé), une rêverie du *bonheur de la maison* égale à son *goût du voyage*. » (p. 92) « Rêverie », car l'espace domestique nervalien, tel qu'il est représenté dans le *Voyage en Orient*, dans *Les Filles du feu* et dans les *Promenades et souvenirs*, est « rarement capable d'offrir de durée dans la stabilité » (p. 99). Qu'elle soit sise au Caire, à Paris ou à Saint-Germain, la maison est placée sous le signe de la précarité, qui « serait la clef (ou la clef de voûte) de la poétique nervalienne de la maison » (p. 107).

L'article de Corinne Bayle-Goureau, « Châteaux de chimère », complément du précédent, met en évidence, comme son titre l'indique, que le motif du château, qui parcourt toute l'œuvre de Nerval, est sans cesse évoqué par le biais d'une « géographie magique » où le réel et l'imaginaire se confondent. Contrairement à la poétique de la maison esquissée par Bonnet, laquelle « s'inscrit dans un mouvement de pensée et de sentiment qui a pour cadre la nostalgie » (p. 92), celle du château renverrait à « la possibilité de capter le bonheur, d'écrire l'impossible trace de ce qui n'existe plus, voire de trouver un sens à ce qui en semble dépourvu, une vie dans laquelle il n'y eut pas de demeure où se réfugier » (p. 113).

Dans une tout autre perspective, Michel Brix et Hisashi Mizuno réalisent d'intéressantes analyses en démontrant que la modernité de l'œuvre nervalienne est aussi manifeste en regard des modalités de son inscription dans les débats esthétiques et littéraires de son temps. Le premier, dans « Nerval et C^{ie} : littérature et fantaisie », rappelle que « Nerval s'est trouvé agrégé, vers le milieu des années 1840, au courant dit de la *fantaisie* » (p. 50), mais que sa contribution au mouvement est hautement innovatrice. Un des aspects fondamentaux du projet fantaisiste qu'est « le choix d'une écriture qui ambitionne de rendre compte des sentiments et de l'intériorité de l'auteur » (p. 55) est au

cœur de l'esthétique nervalienne. Toutefois, selon Brix, « *Aurélia* représente sans doute la tentative la plus audacieuse réalisée au XIX^e siècle pour traduire l'intériorité — à nulle autre identique — d'un Moi », tandis que dans *Les Chimères*, « le sujet se morcelle en ses avatars multiples, la poésie laisse éclater le Moi dans une symphonie de voix qui disent *je* » (p. 54). À la suite d'une brillante synthèse de l'évolution de la subjectivité du point de vue dans la littérature française depuis Stendhal jusqu'à Proust, Nerval est désigné comme précurseur d'une « modernité littéraire, entendue comme l'écriture du Moi et la restitution de la radicale singularité de toutes les façons de voir le monde » (p. 67).

De son côté, Mizuno démontre que, dans *Les Nuits d'octobre*, Nerval remet « en cause le rapport entre la réalité et le vrai dans le cadre d'une imitation satirique du réalisme » (p. 137). Ce réalisme équivoque rappelle que l'écrivain, soumis aux lois de la concurrence, est engagé dans une logique de la distinction et doit affirmer sa spécificité, son originalité, mais il est aussi une manière, pour Nerval, de déjouer la censure impériale : *Les Nuits d'octobre*, publiées dans *L'Illustration* en octobre et novembre 1852, sont, selon toute vraisemblance, exemplaires d'une représentation fidèle de la réalité et apparemment respectueuses des lois sur la presse de 1852. Or, ce n'est pas le cas, puisque le réalisme nervalien « joue sur la véracité de ses représentations et propose une pensée esthétique moderne et relativiste » (p. 147).

Enfin, en marge du sujet, l'étude de Jacques Clémens, « Gérard de Nerval et le premier fait divers bordelais en 1840 », rappelle que Nerval s'est indirectement mêlé à l'« Affaire Eliçabide » (les meurtres, par Pierre-Vincent Eliçabide, d'un garçon à La Villette, puis de sa mère et de la fille de celle-ci dans les environs de Bordeaux) en rédigeant un compte rendu du mélodrame de Pujol, *Le Château de Verneuil*, qui se veut l'adaptation théâtrale de ce fait divers qui a défrayé les manchettes de tous les journaux français en mars 1840. Malheureusement, la place accordée à Nerval est bien mince, Clémens ayant préféré consacrer l'essentiel de son texte à la

Olivier PARENTEAU, « Gérard de Nerval à Saint-Germain-en-Laye », *@analyses*, printemps 2006

reconstitution minutieuse du crime à partir du journal d'Antoine Gautier, adjoint au maire de Bordeaux et chargé de la police.

En outre, à la fin du volume, se trouve une petite anthologie de textes poétiques contemporains qui ont été lus lors du colloque (poèmes de Claudine Helft, Judith Chavanne, Matthias Vincenot, Gérard Courant, Charles Dobzynski, Pablo Garcia, Jean Métellus et Mario Salis).

Notons enfin que la *Journée Nerval du 29 janvier 2005*, qui devait être tenue sous le patronage de Claude Pichois, décédé le 12 octobre 2004, lui a été dédiée en hommage.

Référence : Camille Aubaude et Christian Besse-Saigle (dir.), *Journée Nerval du 29 janvier 2005 à Saint-Germain-en-Laye*. Actes du colloque « 150^e anniversaire de la mort de Gérard de Nerval », Saint-Germain-en-Laye, Éditions Hybride, 2005, 191 p.

Jimmy THIBEAULT

Dumas, le héros de roman populaire et le surhomme nietzschéen

Si la « littérature populaire » a parfois mauvaise presse, si sa valeur est souvent discutée par la critique, un fait demeure : la large distribution dont elle jouit en fait un instrument de choix à la propagande, à l'endoctrinement, voire à l'asservissement, un outil idéal à la distribution de masse des courants idéologiques. Dans son essai, Vittorio Frigerio, explore ce rapport qui existe, de manière consciente ou non, entre l'écriture et son contexte idéologique en étudiant, dans l'œuvre d'Alexandre Dumas — plus particulièrement dans *Le Comte de Monte-Cristo* — et de ses successeurs, ce qu'il convient de nommer, à la suite de Nietzsche, le « surhomme du roman populaire ».

Le lien que Frigerio établit entre le héros dumasien et le surhomme nietzschéen, entre l'auteur de roman populaire qu'est Dumas, « sympathique et bruyant, vantard émérite, blagueur incorrigible, “force de la nature”, comme disait Michelet, mais nature simple — écrivant comme on respire, par besoin vital, parce qu'il ne savait et ne pouvait faire autre chose, et Nietzsche, philosophe froid et solitaire d'une doctrine hautaine » (p. 15) peut sembler, de prime abord, passablement étrange. D'autant plus que le surhomme de Nietzsche, postérieur à Dumas, correspond à une tout autre réalité socioculturelle que celle du romancier français. Pourtant, Antonio Gramsci, par ironie, peut-être, à l'endroit de l'idéologie officielle du régime de Benito Mussolini, pose les bases d'une telle comparaison qui fera son chemin dans la critique et qui sera reprise, plus tard, par d'autres penseurs tels qu'Umberto Eco. Le « surhomme » de Dumas représenterait alors un être imaginaire s'opposant aux plus forts de la société, celui qui s'insurge contre le pouvoir, qui brise les règles admises et condamne les malversations de la société (comme le feront plus tard ses successeurs plus ou moins avoués que sont les « Lupin, Fantômas, Chéri-Bibi et tant d'autres, et puis ensuite — pourquoi pas ? — Tarzan, Zorro, Superman, incarnation ultérieures, superficiellement différentes, d'un même principe » (p. 17)). Le parcours

semble alors séduisant : « De Dumas à Nietzsche, de Nietzsche à la cellule de Gramsci, de là à l'hypnose de masse du petit écran, dernier avatar en date, dernier véhicule du mythe aliénant du surhomme. » (p. 17)

Frigerio se pose alors la question suivante : et s'il y avait autre chose dans le « rapprochement sarcastique » de Gramsci qu'une tentative discursive de régler ses comptes avec l'idéologie du régime? Ne serait-il pas possible d'y repérer des traces plus légères d'un parcours qui permettrait de combler l'espace temporel séparant le romancier français du philosophe allemand? Ce rapprochement, il le trouve dans un texte d'Errico Malatesta qui « donne en 1913 une description des anarchistes individualistes qui pourrait facilement passer pour une critique de Monte-Cristo, et qui préfigure plusieurs caractéristiques de la sensibilité futuriste, qui perçait pendant ces mêmes années, et que le fascisme naissant a su récupérer et intégrer à ses mythes fondateurs » (p. 25). La filiation se fait alors à travers deux textes donnés comme la base même de la naissance de cet individualisme anarchiste, *Zarathustra* de Nietzsche certes, mais également *L'Unique et sa propriété* de Max Stirner : « Stirner avant Nietzsche. En ordre d'importance pour Soffici, mais également d'un point de vue chronologique. Le philosophe allemand est en effet le contemporain de Dumas, et sa période de plus grande production et de plus grand succès recouvre la même période que chez Dumas. » (p. 26) S'il n'y a pas de trace prouvant que Dumas aurait pu être influencé par Stirner, s'il n'y a aucun contact direct entre les deux hommes, il semble cependant pertinent de croire que le philosophe allemand n'était pas entièrement étranger au romancier français, puisque le premier est traduit et discuté en France dans des revues auxquelles participe Dumas. Son intérêt pour l'Allemagne, bien connu, vient d'ailleurs soutenir la thèse voulant que Dumas ait pris connaissance des idées avancées par Stirner.

L'Unique de Stirner, donc, comme point de départ de l'analyse que fait Vittorio Frigerio du parcours individualiste que suit le comte de Monte-Cristo. Cette analyse, généralement intéressante, retrace dans le roman de Dumas les comportements comparables à ceux qui caractérisent l'individualisme stirnérien en confrontant l'œuvre dumasienne à la pensée de Stirner. Mis en présence l'un de l'autre, les textes de Dumas et de Stirner

choquent parfois par la ressemblance dans la représentation qu'ils font de cet individualisme anarchiste qui donnera naissance au surhomme nietzschéen. On en arrive même, dans l'analyse de Frigerio, à confondre la pensée de Dumas avec celle de Stirner, comme si le premier avait voulu appliquer à son personnage les théories du second. Edmond Dantès, à l'image de l'Unique, brise les règles sociales qui l'enchaînent pour s'assumer entièrement en tant qu'individu maître de lui-même, mais également maître du monde, de la création divine, dont le Moi, par sa force individuelle, prend possession : « La volonté et le pouvoir du héros sont ainsi sans équivoque présentés comme la "raison suffisante" de l'existence de Dieu : un Dieu qui ne se manifeste qu'à travers l'Unique, qui n'existe pas sans lui, et qui donc *est* lui. Son action, comme l'action de l'Unique, est basée sur la prise de possession du monde et son utilisation aux fins de son plaisir : "Le Moi détruit tout" », écrit Stirner; ou pour le dire dans les termes de Monte-Cristo : "Or l'homme ne sera parfait que quand il saura créer et détruire comme Dieu; il sait déjà détruire, c'est moitié du chemin de fait". » (p. 226) Frigerio propose donc une lecture vigoureuse du passage d'Edmond Dantès, fils dévoué à ceux qu'il aime, au comte de Monte-Cristo, personnage individualiste façonnant le monde autour de lui à l'image d'un Moi exigeant vengeance.

Le texte se termine par une étude rapide de l'image du surhomme dans les textes d'auteurs tels que Paul Féval, Jules Verne, Maurice Leblanc et Gaston Leroux. Frigerio y retrace une certaine continuité avec l'œuvre de Dumas à travers la représentation d'un héros populaire, individualiste, unique, bref, du surhomme de roman populaire. Bien que cette partie eût gagné à être ouverte davantage à la comparaison entre les différents textes étudiés ainsi qu'au parcours analytique même du livre, l'argumentation de l'auteur demeure efficace et bien menée : Frigerio, par sa rigueur discursive, parvient à établir le héros dumasien en précurseur vraisemblable de l'image du surhomme nietzschéen, mais également comme héros type du roman populaire.

Référence : Vittorio Frigerio, *Les fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2002, 358 p.