

LE SENS (du)
COMMUN

*histoire
théorie
et lecture
de la topique*

Directrice

Lise GAUVIN

Secrétaire de rédaction

Martine-Emmanuelle LAPOINTE

Comité de rédaction

Antoine COMPAGNON, Universités de Paris IV-Sorbonne et de Columbia, New York; Pierre L'HÉRAULT, Université Concordia; François PARÉ, Université de Guelph; Régine ROBIN, Université du Québec à Montréal; Sherry SIMON, Université Concordia; Stéphane VACHON, Université de Montréal.

Conseil

Flávio AGUIAR, Université de São Paulo; Bernard BEUGNOT, Université de Montréal; Madeleine GAGNON, Montréal; Françoise GAILLARD, Université de Paris VII; Jean-Marie KLINKENBERG, Université de Liège; Hans Jürgen LÜSEBRINK, Université de Saarbrücken; Christie McDONALD, Université Harvard; Gilles MARCOTTE, Université de Montréal; Michel PIERSENS, Université de Montréal; François RICARD, Université McGill; Esther TRÉPANIER, Université du Québec à Montréal; Max VERNET, Université Queen's.

Fondée en 1965, la revue Études françaises a été dirigée par René de Chantal (1965), Georges-André Vachon (1966-1978), Laurent Mailhot (1979-1987), Robert Melançon (1988-1991) et Ginette Michaud (1991-1994).

Prière d'adresser la correspondance concernant le contenu de la revue (manuscripts, comptes rendus, textes, volumes, etc.) à : Revue *Études françaises*, Département d'études françaises, Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville, Montréal, Qc, H3C 3J7 Canada.

Adresser toute autre correspondance (droits de reproduction, publicité, etc.) aux Presses de l'Université de Montréal, C.P. 6128, succ. Centre-ville, Montréal, Qc, H3C 3J7 Canada.

Les anciens numéros de la revue sont disponibles sous forme de microfiches chez : Johnson Associates, P.O. Box 1017 Greenwich, Conn. 0638, É.-U.; University Microfilm International, Ann Arbor, Michigan 48106, É.-U. Cette revue, indexée dans *Repère*, *Canadian Literary Periodicals Index*, *Francis*, *IBZ* et *IBR*, a été publiée avec l'aide de subventions du ministère de l'Éducation du Québec provenant du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) et du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

Conception graphique

Gianni Caccia

En couverture

Giovanni Francesco Penni
(vers 1488-1528)
L'Abondance (trompe-l'œil).

Abonnement

Subscription

FAXON QUÉBEC

C.P. 48884
Outremont, Qc
H2V 4R3
Canada

Tél.: (514) 274-5468
1 800 361-1431

Dépositaire Europe**LIBRAIRIE DU QUÉBEC**

30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
France

Tél.: 1.43.54.49.02
Télec.: 1.43.54.39.15

Distribution en librairie

Bookstores distributing

DISTRIBUTION FIDES

165, rue Deslauriers
Ville Saint-Laurent, Qc
H2N 2S4 Canada

Tél.: (514) 745-4290
Télec.: (514) 745-4299

ISBN 2-7606-2348-3

ISSN 0014-2085

Dépôt légal, 4^e trimestre 1999

Bibliothèque nationale du
Québec

*Tous droits de reproduction,
d'adaptation et de traduction
réservés*

© Les Presses de l'Université de
Montréal, 1999

Le sens (du) commun

histoire, théorie et lecture de la topique

5 **Présentation**

Éric Méchoulan

LECTURES

11 **Cicéron, c'est pas carré : stratégie topique et paradigme de la colère dans l'affaire Horace**

Éric Méchoulan

29 **La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle**

Louise Frappier

49 **Politique du paradigme : argumentation et fiction dans la *Rhétorique* d'Aristote**

Gilles Declercq

75 **Modélisations de la Topique chez Francis Ponge**

Philippe Met

93 ***Topoi* et interprétation**

François Rastier

109 ***Topos*, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute**

Christine Cormier

127 **Arcand et Bouchard : deux anthropologues dans les lieux dits communs**

Laurent Mailhot

151 **Coda : Topique et littérarité**

Georges Molinié

157 **Éléments de bibliographie**

Éric Méchoulan • Roxanne Roy

EXERCICES DE LECTURE

- 165 **L'esthétisation de la parole critique :
lieu commun, rupture épistémique ou dérive ?**
Robert Dion • Frances Fortier
- 179 **La subversion de l'orientalisme dans
Le comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas**
Jean-Marie Salien
- 191 **Collaborateurs**
- 194 **Résumés**

Le sens (du) commun

histoire, lecture et théorie de la topique

Présentation

ÉRIC MÉCHOULAN

Le grand tort de la topique, dans nos sociétés modernes, tiendrait, d'une part, à son caractère purement formel, voire formaliste (un *topos* est une « case vide » de l'argumentation), d'autre part, à son apparence doxale (que de trivialité dans le *topos*). On pourrait, d'ailleurs, trouver un superbe paradoxe dans le fait que les sociétés hiérarchiques anciennes s'appuient volontiers sur l'univers de la *doxa*, tandis que nos sociétés démocratiques le dévalorisent, jusqu'à rabattre le *topos* sur le cliché : le sens du commun est devenu soupçon de banalité. Penser avec tous les autres, c'est renoncer au tremblement ou à la souplesse des significations, c'est se désister de sa singularité, c'est abandonner les ressauts de sa liberté.

Pourtant, avec le renouveau de la rhétorique, non seulement l'intérêt de la topique est revenu à l'ordre du jour, mais on a commencé à considérer que la *doxa* ne consistait pas simplement dans l'idéologie la plus sommaire. Il existe, bien sûr, des résistances à voir dans la *doxa* un exercice de pensée, ainsi que le note Georges Molinié : « La véritable difficulté pour l'esprit occidental du début du *xxi*^e siècle, ce n'est pas *doxique*, mais *pensée* du doxique. » Et il poursuit : « Le concept de *doxa* paraît un des meilleurs (et rares) moyens de penser l'indéterminé/déterminé, c'est-à-dire la détermination de l'indétermination, ce qui veut dire exactement la reconnaissance d'une zone indéterminée : le lieu (topique)¹. » Le *topos*, loin d'être la répétition assommante d'une vérité autoritairement reçue, cherche à retrouver dans l'économie de

1. Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p. 59.

chaque cas singulier de quoi le déterminer, donc le penser et, du coup, l'autoriser en sa possible généralité, l'instituer en sa valeur pour chacun. Aux yeux des linguistes qui analysent les procédures argumentatives implicites dans la langue de tous les jours, il est clair que les *topoi* opèrent comme « des garants des enchaînements discursifs² ». La topique ne constitue donc pas un répertoire de clichés, elle détermine les manières de faire travailler les discours et de produire des effets sur un public, *de façon à former une communauté de sens et de valeurs* : le lieu commun n'est pas simplement un donné ou un résultat acquis, mais un défi et une résultante des forces en présence.

Il serait possible d'allouer cela et de chercher à préserver, néanmoins, une autonomie du littéraire. Que les discours quotidiens tiennent leurs validités de formatages topiques, soit. Mais les effets proprement esthétiques de la littérature, la prise en charge d'une voix irrémédiablement singulière, la mise à distance des habitudes de discours et des banalités coutumières, semblent déterminer un lieu qui soit rien moins que topique. Entre littérature et langage quotidien, il existerait une différence de nature. Ce serait oublier que l'autonomie du littéraire est un effet social qui n'installe des différences que relativement à un état de culture. Il peut être stratégiquement nécessaire de faire passer des différences de degré pour des différences de nature, mais l'analyste ne doit pas s'y tromper. Les usages topiques innervent aussi bien les textes littéraires que les opuscules journalistiques ou les conversations de taverne. L'admettre conduit à rechercher alors les fines différences de degré qui existent, d'autant que, pour un Oswald Ducrot, le *topos* lui-même est *graduel*³.

Le numéro d'*Études françaises* sur « le lieu commun » (XIII : 1-2, avril 1977) témoignait, avec beaucoup de prescience, de l'importance de la topique si longtemps tenue en piètre estime⁴. Depuis, les travaux se sont multipliés, aussi bien sur l'histoire même de la topique que sur son apport théorique à la rhétorique, à la sémiotique ou à l'analyse des idéologies et des discours (jusqu'au développement de la Société

2. Jean-Claude Anscombre, « De l'argumentation dans la langue à la théorie des *topoi* », dans Jean-Claude Anscombre (dir.), *Théorie des topoi*, Paris, Kimé, 1995, p. 50.

3. « Non seulement les prédicats topiques sont scalaires, mais la relation qui les unit à l'intérieur du *topos* est elle-même graduelle. » Oswald Ducrot, « *Topoi* et formes topiques », *Théorie des topoi*, p. 87. Pour une analyse de ces valeurs scalaires, voir aussi Oswald Ducrot, *Les échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.

4. Dirigé par Robert Mélançon, ce numéro d'*Études françaises* s'ouvrait, en particulier, par un remarquable article de Paul Zumthor qui, en savant médiéviste, posait déjà les principaux éléments de la réflexion contemporaine sur la topique.

d'analyse de la topique romanesque qui travaille à la constitution d'une base de données de *topoi* pour les romans écrits avant 1800⁵).

Il paraît, aujourd'hui et précisément en ce « lieu », intéressant de voir les effets de cette variété d'approches, non seulement par sentiment des héritages qui importent à la topique dans la mesure où elle s'est toujours ordonnée à une *memoria*, mais aussi parce que cela permet de réunir deux soubassements conceptuels longtemps tenus pour hétérogènes : d'une part, la conception du langage comme ce que nous recevons et habitons sans possibilité de le dominer, d'autre part, le déploiement de la rhétorique comme un art de la maîtrise des discours et des façons de persuader. Autant celle-là suppose une désappropriation de soi, autant celui-ci impose une appropriation des autres. L'opposition nous ouvre, en fait, une autre dimension du rapport au langage et à autrui : le bon rhéteur est celui qui sait reconnaître le scénario générique sous le cas particulier, faire d'un lieu quelconque du discours le *topos* recevable pour tous et, donc, habitable par chacun.

Le lieu commun rassemble différentes expériences dans un espace *comme-un* : il n'implique pas seulement des stratégies de discours, mais bien une scénographie de l'imagination et un sens du politique. La topique qui requiert de faire apparaître dans tel ou tel événement particulier la faveur d'un exemple ou l'autorité d'une généralité oblige à penser les manières de construire et de valider des *paradigmes*. C'est, d'ailleurs, à partir de là que l'on pourrait concevoir certains effets et certains enjeux de l'écriture littéraire : une façon de faire habiter des mondes de paroles et d'idées. Si, avec l'autonomie de la littérature, s'est parfois glissée l'opinion que narration et argumentation, univers de l'écriture et connaissance du monde relevaient de territoires étrangers, une approche topique permet de reconnaître que la littérature est savoir du monde et qu'une idée n'est jamais qu'un scénario, une intrigue tenue dans sa contraction maximale.

On pourrait avoir l'impression qu'une analyse topique ne vaut vraiment que pour les textes inscrits dans une époque où la composition rhétorique a gardé tout son prestige et toute son efficience, autrement

5. On peut remarquer que ce travail de mise sur fichier informatisé de *topoi* romanesques implique, en même temps qu'une recherche empirique des données textuelles, une réflexion nécessaire sur ce qu'est un *topos*, son repérage, sa découpe, sa variabilité, sa formalisation, autant donc de problèmes éminemment théoriques que l'équipe de la SATOR doit résoudre au fur et à mesure qu'apparaissent les cas litigieux ou surprenants. Voir sur ce point les Actes du colloque de la SATOR, Montpellier, juin 1997, à paraître sous la direction de Max Vernet.

dit jusqu'au XVIII^e ou XIX^e siècle. Comment des lieux communs ne coïncideraient-ils pas, dans la modernité, avec clichés et stéréotypes? Pourtant, loin des dictionnaires de bêtise, on s'aperçoit que les opérations de la topique permettent de saisir certaines procédures d'écriture contemporaines, tendues entre vivacité de l'imaginaire et épaisseur du lieu commun, mais sans manquer de rapporter la séduction de l'une à la nécessité de l'autre. L'héritage devient à nouveau une méthode (mais bien différente de celle des Anciens) et le recyclage des objets culturels ressemble à un ressourcement, permettant ainsi d'ouvrir la sémantique sur le sens variable des traditions et sur l'incontournable saveur des détournements.

Lectures

Cicéron, c'est pas carré :

stratégie topique et paradigme
de la colère dans l'affaire Horace

ÉRIC MÉCHOULAN

Ouverture colérique

La colère n'a pas bonne presse : elle est emportement au-dehors de soi, impossibilité de se contrôler. Pour qui veut maîtriser non seulement ses propres réactions, mais aussi celles d'autrui, rien ne paraît moins indiqué que la colère. Pourtant les Anciens lui donnent une place inattendue, et dans les relations éthiques à l'intérieur de la cité, et dans les opérations rhétoriques, qu'elles portent sur le politique ou sur le juridique. Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote fait l'éloge de l'être calme, inaccessible aux troubles des passions, et pourtant « l'homme qui est en colère pour les choses qu'il faut et contre les personnes qui le méritent et qui, en outre, l'est de la façon qui convient, au moment et aussi longtemps qu'il faut, un tel homme est l'objet de notre éloge¹ ». Et, dans la *Rhétorique*, au moment d'aborder le chapitre des passions nécessaires au parfait rhéteur, il commence par la colère, soulignant que « l'orateur doit, par le moyen du discours, mettre ses auditeurs dans la disposition favorable à la colère, représenter ses adversaires comme coupables de paroles ou d'actes propres à l'exciter² ».

Qu'est-ce donc qui rend légitime la colère, qu'est-ce qui lui donne son envergure collective ? La réponse la plus simple est : la vengeance. La colère est constamment définie en fonction du désir de se venger d'une offense ou d'une marque de mépris. Si la colère est une passion

1. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1994, IV, 1125 b 32-34.

2. Aristote, *Rhétorique*, trad. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1967, II, 1380 a 2-4.

nécessaire et l'indignation un juste emportement, il faut bien dire qu'elles relèvent moins d'une caractérologie individuelle que d'un pathétique collectif. Le juste courroux survient en certaines occasions sociales où sont perturbés des règles, des statuts, des identités touchant, dans la personne d'un des leurs, l'ensemble des citoyens. Il s'agit donc, pour l'orateur, de mettre en valeur ces atteintes à la sûreté collective pour exciter en lui-même comme chez son auditoire une légitime indignation.

La colère n'est pas vaine passion ou dépossession de soi, juste au contraire, elle répond de la plus avertie des stratégies, comme en témoigne ce passage des *Topiques* où il s'agit de montrer comment construire l'argumentation à partir de *topoi* dont on exhibera la valeur générale :

Il faut aussi, dans la mesure du possible, assurer l'acceptation de la prémisses universelle par une définition portant non sur les termes en question eux-mêmes, mais sur leurs coordonnées : car ceux qui répondent tombent d'eux-mêmes dans l'erreur, quand la définition a porté sur un terme coordonné, en croyant qu'ils n'accordent pas la proposition universelle. Ce serait le cas, par exemple, si on avait à faire admettre que *l'homme en colère* désire la vengeance en raison du mépris qu'on lui a manifesté, et si on se faisait accorder que la *colère* est un désir de vengeance causé par une manifestation de mépris³.

La topique ne consiste pas simplement à fournir une série d'arguments, mais à trouver dans chaque cas particulier les manières génériques d'en traiter. C'est pourquoi il s'agit avant tout d'une stratégie d'ensemble. Plutôt que de faire porter le poids de l'argument sur le fait empirique que l'on veut prouver (l'homme en colère ne désire-t-il pas se venger ?), dans la mesure où cela pourrait susciter des réponses dilatoires (non, il ne veut pas se venger puisque l'on peut se mettre en colère contre des parents sans vouloir en tirer vengeance), il faut partir de la prémisses tacite que l'ensemble des citoyens peut reconnaître, afin de prévenir ces façons de noyer le poisson dans des objections vraisemblables mais, au bout du compte, dénuées de fondement. La colère ne fonctionne pas ici uniquement pour servir d'exemple de proposition universelle, elle opère aussi comme un paradigme du principe de la topique : définir la colère par le désir de se venger ne conduit pas à l'inscrire dans une ondoyante individualité, mais bien dans un règlement social des statuts.

Contrairement, en effet, à la conception moderne de la vengeance qui tend d'autant plus à l'individualiser que seul l'État a le monopole

3. Aristote, *Topiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1990, VIII, 1, 156 a 30-34.

de la vengeance légitime, il en allait, autrefois, tout autrement⁴. La logique communautaire de la vengeance était affaire de dignité et de respect dans ces anciennes sociétés de l'honneur. Attenter au statut d'un personnage dans la cité conduisait à remettre en cause la stature des lignages et, par extension, la constitution de l'ensemble social. La colère apparaît donc d'autant plus justifiable, voire nécessaire, pour le bon rhéteur qu'il s'agit de montrer à l'auditoire le principe générique sous le cas particulier, comme la valeur commune sous l'exemple d'un particulier. Loin d'être simplement une formalisation des opérations doxales et une dialectique du probable, la topique ne prend tout son sens qu'à s'inscrire dans une rhétorique sociale : ce que son enracinement dans les *endoxa* aurait dû faire comprendre depuis longtemps.

Entrée de Cicéron

La topique cicéronienne réécrit, à la mode romaine, celle d'Aristote : on n'a pas, comme on l'a parfois dit, du côté du philosophe grec, un formalisme quasi-logique des *topoi*, et, de l'autre, chez l'orateur romain, des contenus divers remplissant les cases toutes préparées des lieux communs comme des discours prédigérés, mais bien une continuité dont les différences sont seulement de degré et d'accent. À quoi sert donc le lieu commun et l'amplification dans laquelle il est souvent pris ? Pour Cicéron, le lieu commun diversifie, nuance (*distinguitur*), autant qu'il donne de l'éclat et met en lumière (*illustratur*) un discours : il illustre, au double sens du terme (donner un exemple et rendre brillant)⁵. Les lieux communs servent aux arguments relevant du *docere* (instruire) comme aux élégances indispensables du *delectare* (plaire). Plus encore, ils permettent de toucher (*movere*) le public, en le faisant participer à la *distinction* du discours comme à l'intelligence des principes qu'ils révèlent.

C'est toute cette stratégie qu'implique le mouvement de l'*amplificatio*. On ne saurait, en effet, ramener celle-ci à une pure opération de routine qui viserait uniquement la matière du discours. L'amplification consiste à la fois à octroyer plus d'extension à telle partie et, surtout, à donner plus d'étendue à tel argument, en en montrant les principes tacites qui l'ordonnent et la portée sociale qu'il implique. Comme

4. Pour une esquisse de ce déplacement, je me permets de renvoyer à un de mes article à paraître : « Éléments pour une topique de la vengeance sous l'Ancien Régime », dans Éric Méchoulan (dir.), *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Paragraphes.

5. Cicéron, *De Inventione*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, II, xv, 49.

l'ajoute Cicéron, « de fait, c'est vraiment alors qu'il est admissible de dire quelque chose de commun⁶ ». L'*elocutio* ne peut être radicalement séparée de l'*inventio*, puisque tous les ornements de celle-là, qui donnent charme (*suavitas*) et poids (*gravitas*) au discours, sont conçus sur les lieux communs qui, seuls, sont à même de leur octroyer de la dignité (*dignitas*).

On conçoit mieux, dès lors, le fonctionnement propre à la conclusion de tout discours (la « péroraison »), car c'est là, parmi d'autres lieux, où l'on use spécifiquement de l'amplification, puisque l'effet doit être d'exciter les esprits (*perturbentur animi*) ou de les ramener au calme⁷. Dans le *De Inventione*, Cicéron décrit ainsi les opérations de la péroraison : il faut d'abord ramasser, concentrer (*cogare*) dans un seul lieu les arguments dispersés tout au long du discours, il faut rappeler la cause en la mettant sous une perspective choisie, en la soumettant à un aspect (*reminiscendi causa unum sub aspectum subiciuntur*), c'est l'*enumeratio*⁸ ; puis, on se sert éminemment des lieux communs pour exciter la haine et le désir de vengeance d'un public qui doit se sentir bafoué dans ses droits et dans ses coutumes, c'est l'*indignatio* ; éventuellement (en particulier pour la défense), on peut chercher à susciter la pitié et la compassion grâce aux lieux communs mettant en valeur la toute-puissance de la fortune sur le destin des hommes ou la faiblesse du genre humain.

C'est surtout dans l'*indignatio* que les lieux communs trouvent leur « lieu » par excellence. Si la colère apparaît aussi porteuse de communauté, cela tient à ce qu'elle lie vengeance du groupe et rétablissement de l'harmonie sociale⁹. Nul hasard, donc, si les lieux communs y apparaissent si importants : ils servent à la fois de sources d'arguments et de couture du tissu communautaire. L'*indignatio* est le grand moment des *topoi* puisque la question est celle de la dignité du cas particulier saisi dans sa dimension collective.

Mais la dignité touche aussi l'orateur : les lieux sont communs à de nombreuses causes, non à beaucoup d'orateurs. Comment acquiert-il cette position de puissance ? Par l'exercice et l'abondance du savoir qui lui allouent la possibilité d'établir des comparaisons : « Ils [les lieux communs] ne peuvent être traités avec élégance et poids, sinon par ceux qui,

6. *Ibid.*

7. Cicéron, *Topica*, Paris, Les Belles Lettres, 1960, xxvi, 98.

8. Cicéron, *De Inventione*, I, LI, 98.

9. Quand Cicéron parle des lois de la nature qui s'imposent, non par opinion ou simple coutume, mais par une force innée, il met sur le même plan la religion, la pitié, la reconnaissance, le respect, la vérité et — pour nous, de façon surprenante — la vengeance (*De Inventione*, II, xxii, 65).

grâce à une longue expérience qui leur a permis d'acquérir une abondance (*copiam*) de mots et d'idées (*verborum et sententiarum*), sont à même de comparer (*comparaverint*)¹⁰. » L'orateur aura d'autant plus d'expérience de la manipulation du langage et des *sententiæ* (autrement dit, à la fois des pensées, des manières de voir et des formules, des maximes qui peuvent en être tirées) qu'il aura lui-même de dignité ; et plus il montrera de *dignitas*, plus l'*indignatio* sera communicative, puisqu'il occupera justement la position idéale pour voir, mieux que d'autres, ce qui touche le groupe dans son ensemble, pour établir les comparaisons nécessaires afin de repérer sous le cas particulier la densité *maximale* de la généralité et voir les « grandes affaires » pointer sous le procès du moment¹¹.

Implicite dans toute topique est l'idée qu'une idée n'est pas de nature différente d'une expérience, qu'une généralité n'est pas radicalement coupée d'un événement, qu'une règle n'est pas autre chose qu'une contraction de cas individuels¹². Une maxime est une condensation maximale d'événements, ramassés sous un seul aspect, à partir d'un point de vue qui ordonne les comparaisons. Comme le dit Aristote, il s'agit avant tout de « voir le semblable » (*to omoion oran*)¹³. Afin de choisir les formes d'argumentation appropriées, le digne orateur se doit d'avoir digéré les copieux événements du quotidien (*ex hac copia digeremus*)¹⁴ : la *digestio* n'est devenue affaire physiologique qu'après avoir été matière argumentative, elle renvoie d'abord à la mise en ordre, à la répartition de singularités.

Pareille distribution répond aussi d'un jeu d'apparences : il faut faire apparaître le général dissimulé sous les particularités. Les arguments tirés des lieux communs sont soit nécessaires, soit probables ; pour ceux-là, il n'est que d'en faire la démonstration (*necessarie demonstrans*), pour ceux-ci, il faut les montrer ostensiblement (*probabiliter ostendens*)¹⁵. Le travail de l'orateur est un travail sur les apparences. Cela lui donne parfois l'allure d'une manipulation, mais c'est toujours à la mesure

10. Cicéron, *De Inventione*, II, xv, 50.

11. Antoine en est l'exemple parfait lorsqu'il dit : « Une longue expérience et l'habitude des grandes affaires (*rerum maximorum*) m'ont appris de quelle façon on remue le cœur des hommes », Cicéron, *De Oratore*, trad. de E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1968, II, I, 204.

12. C'est bien pourquoi, soit dit en passant, reviennent si souvent dans les *Topiques* d'Aristote des critiques de la théorie platonicienne des Idées qui, elle, suppose pareille coupure (par exemple VI, 6, 143b 24-32 ; VI, 8, 147a 6-10 ; VI, 10, 148a 15).

13. Aristote, *Rhétorique*, II, 1394a 5.

14. Cicéron, *De Inventione*, I, xxx, 49.

15. *Ibid.*, I, xxix, 44.

d'une stratégie de mise en visibilité de principes valides pour une certaine communauté. Voilà pourquoi est emblématique du fonctionnement topique le lieu de l'*ekphrasis* ou de l'hypotypose, qui consiste à mettre, aussi vivement que possible, sous les yeux de l'auditoire la scène telle qu'elle s'est passée. Le lieu commun opère comme un dispositif optique¹⁶ où le signe du probable tombe sous le sens du public (*signum est quod sub sensum aliquem cadit*¹⁷). La médiation des *topoi* permet de toucher *immédiatement* les auditeurs.

Durant tout le discours, les lieux communs servent d'appuis aux arguments, ils permettent de soutenir certains axes de raisonnement, mais ils trouvent leur emploi le plus important au moment de la péroraison. On doit, d'abord, ramener tous les arguments dans une perspective, les soumettre (*subjicere*) à un mode de visibilité, leur donner la facture d'un *sub-jectum* : le *sujet* rhétorique se constitue de cet abri des lieux communs sous lesquels il est établi. Puis intervient le grand moment de l'*indignatio*, de la colère publique. Comme l'a parfaitement vu Francis Goyet, le lieu commun est une ressource, un moyen, ou mieux, un « grand moyen », plus puissant que les autres et « l'*indignatio* de la péroraison est le grand moment des grands moyens¹⁸ ». Cela réclame un sens du *juste* moment.

Le temps, pour Cicéron, n'est pas seulement cette temporalité plate et linéaire, marquée par le découpage régulier de l'avant et de l'après, c'est aussi le moment de l'*occasio*. Celle-là demande une spatialisation du temps, celui-ci y ajoute un sens de l'opportunité¹⁹, autrement dit un « rythme » de la pensée, ou, plutôt, de ce que les Anciens auraient appelé « prudence », qui est une intelligence du quotidien.

L'affaire Horace

Changeons alors de rythme, afin de voir autrement les opérations de la topique, et prenons un exemple qui permettra de comparer les traitements d'un même cas dans des discours et des temps différents. L'histoire des Horaces et des Curiaces est bien connue. Elle a suscité aussi

16. Sur le rapport (au-delà de l'heureux anagramme) entre topique et optique, voir mon article à paraître « "Peloter le motif" : à propos du *topos* en rhétorique et du motif en histoire de l'art », *Actes du colloque de la SATOR, Montpellier, juin 1997*.

17. Cicéron, *De Inventione*, I, xxix, 48.

18. Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 104.

19. « *In occasione ad spatium temporis faciendi quaedam opportunitas intelligitur adjuncta* », Cicéron, *De Inventione*, I, xxvi, 40.

une affaire judiciaire au moment où le dernier des Horaces tue sa sœur quand elle regrette trop bruyamment la mort de son fiancé Curiace. Cicéron prend cet exemple quand il étudie le cas où l'accusé avoue le crime mais invoque l'offense première de la victime (cas, donc, de vengeance immédiate); il propose aussi bien un modèle d'accusation qu'un système de défense (II, xxv, 79–II, xxviii, 86). Tite-Live raconte l'épisode de la condamnation d'Horace par des juges, puis la défense de son fils par le vieil Horace devant le peuple romain. Corneille, enfin, fait du cinquième acte de son *Horace* un grand moment judiciaire²⁰.

Aussi bien dans les argumentations reconstruites de Cicéron que dans le récit de Tite-Live ou dans les dialogues de Corneille, il est possible de retrouver le tramage des lieux communs sans lequel ces discours ne pourraient tenir, et encore moins convaincre ou séduire. Est-ce à dire que ces textes ne forment qu'une litanie ennuyeuse des mêmes clichés ou des mêmes significations? Certes pas. On découvre, au contraire, combien les stratégies topiques mettent en valeur les tournures particulières de chaque communauté.

Lorsqu'il rend compte de l'*indignatio*, Cicéron établit une liste de quinze lieux communs²¹ (utilisables aussi hors du cadre de la seule *indignatio*, bien sûr). Les plaidoyers de l'accusateur et du défenseur d'Horace sont façonnés à partir d'un certain nombre et selon un certain agencement de ces lieux. Et il en va exactement de même pour Tite-Live et Corneille. Francis Goyet ayant produit une remarquable analyse de l'accusation de Valère dans la tragédie de Corneille (sans la comparer néanmoins à celle imaginée par Cicéron ou racontée par Tite-Live), je me contenterai donc d'en rappeler les principaux éléments pour me concentrer sur une *comparatio* des défenses²².

Au firmament des accusations

Chez Cicéron, tout commence justement par une comparaison: afin de montrer que l'offense commise par la victime est moins grande que

20. C'est ce qu'il reconnaît lui-même, dans son *Examen* de 1660: « Tout ce cinquième [...] est tout en plaidoyers », Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 843. Plus généralement, comme le note Marc Fumaroli, « les dramaturges ne se sont pas fait faute de dresser un tribunal sur le théâtre. S'il est probable que le théâtre a des origines religieuses, il est non moins probable que le rituel judiciaire a exercé sur lui, dès ses origines athéniennes, une influence déterminante », *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 309.

21. Cicéron, *De Inventione*, I, LIII, 101-104.

22. Francis Goyet compare cependant, brièvement, les défenses d'Horace chez Cicéron et Corneille, *Le sublime du lieu commun dans l'Antiquité et la Renaissance*, p. 227-231.

celle de l'accusé, l'orateur les monte en parallèle avec d'autres crimes. Pour susciter l'*indignatio*, il faut montrer toute l'indignité de l'offense. Il s'agit justement d'un des lieux communs recensés par Cicéron : « On compare (*comparetur*) le crime en question avec d'autres crimes reconnus comme tels, afin de montrer combien il est encore plus atroce et plus indigne (*indignius*). » Par sa capacité à repérer ce qui se ressemble, l'orateur montre non seulement les similitudes de cas, les principes à l'œuvre dans les multiples exemples singuliers, mais aussi l'échelle de valeurs pour apprécier les conséquences sociales de tel cas et le degré d'indignation qu'il doit générer.

Puis, en décrivant le crime d'Horace punissant sa sœur avant toute mise en accusation, l'accusateur fait voir qu'une punition ne peut être infligée avant un jugement, sinon par un acte « tyrannique » dont on ne peut, là encore, que s'indigner — nouveau lieu commun : « Nous nous indignons contre un acte dont nous disons qu'il est repoussant, cruel, impie, tyrannique, commis par force, à main armée. » Il s'agit, ensuite, d'insister sur le fait que l'action d'Horace n'a pas été commise par inadvertance, mais bien à dessein (*sponde*), ce qui accroît le caractère criminel de l'offense (« le sixième lieu montre que l'acte a été délibéré et volontaire, et l'on ajoute qu'une faute volontaire ne mérite jamais d'indulgence, tandis qu'il convient d'excuser quelquefois les agissements dénués de prudence (*imprudentiæ*) »).

Ce sont les coutumes ou la justice en place qui auraient dû prendre en charge la vengeance : l'initiative vengeresse d'Horace est donc un outrage aux mœurs et au système judiciaire, de la part d'un guerrier valeureux qui aurait dû en être, au contraire, le plus grand soutien (lieu n° 13 : « l'outrage se joint à l'offense, par ce lieu on excite la haine contre la superbe et l'arrogance »). Mais si chacun venge (*ulcistantur*) le crime par un crime, les conséquences risquent d'être désastreuses et de signifier la fin de la justice dans la cité (« Dans le troisième lieu nous cherchons ce qui arriverait si tout le monde agissait de la même façon [...] et nous montrerons les malheurs qui en résulteront dans l'avenir »).

Cicéron utilise deux verbes différents pour dire la vengeance dans ces deux cas de figure : là où coutumes ou justice peuvent légitimement venger les membres lésés de la communauté, il utilise *vindicare*, mais quand il s'agit de mettre en relief une vengeance illégitime et les dangers pour toute la cité d'une semblable action, il se sert du verbe *ulciscor*. C'est dire, déjà, le partage entre juste et injuste vengeance.

Enfin, l'accusation montre qu'un tel acte plein d'audace (au sens péjoratif du mot) et de cruauté mérite que l'on s'apitoie (*conquestio*)

sur le sort de la malheureuse sœur, et que l'on s'inquiète du trouble (*perturbatio*) ainsi suscité dans Rome. Cicéron conjoint ici deux lieux à la fois, le lieu n° 8 : « Le crime en question, loin d'être habituel ou commun, n'a jamais été commis ni par des sauvages, ni par des nations barbares, ni par des bêtes féroces. Ainsi des actes de cruauté contre ses parents, ses enfants, son conjoint, les membres de sa famille [...], contre ceux qui ne peuvent attaquer ni se défendre comme les enfants, les vieillards et les femmes » ; et le lieu n° 2 : « Le second lieu montre par l'indignation, en amplifiant le sujet [*cum amplificatione per indignationem ostenditur*], ceux qu'elle concerne : l'ensemble, ou la plus grande partie des citoyens (ce qui est le plus atroce) ; les supérieurs [...] (le plus indigne) ; nos égaux en courage, en fortune ou au physique (le plus inique) ; ou des inférieurs (ce qui montre le plus d'arrogance). »

Chaque élément de l'accusation s'appuie donc sur un lieu commun implicite et l'ensemble des arguments suppose une stratégie particulière. Cicéron choisit soigneusement l'ordre des arguments et leur gradation afin de mieux établir le fondement (*firmamentum*) de l'indignation collective.

Tite-Live demeure très bref pour l'accusation. Il note seulement deux éléments qui correspondent, en fait, aux deux derniers lieux que Cicéron exploite : l'inhumanité du crime (lieu n° 8) et son danger pour l'ensemble des citoyens (lieu n° 2). L'accusation porte, en effet, sur le crime de *perduellio*, autrement dit de haute trahison : Horace est considéré comme un ennemi public ; et il trouble les citoyens de par sa singulière barbarie (il est qualifié d'*atrox*). Le roi se garde bien d'avoir à juger lui-même Horace qui vient de sauver Rome et sa propre couronne, il se contente de nommer deux magistrats qui le condamnent selon les stricts termes de la loi pour haute trahison.

Corneille reprend très exactement le propos de Tite-Live (qu'il cite d'ailleurs dans sa préface), commençant donc là où Cicéron finit (V, 11) : « Arrêtez sa fureur et sauvez de ses mains, / Si vous voulez régner, le reste des Romains » (n° 2) ; « Quel sang épargnera ce barbare vainqueur / Qui ne pardonne pas à celui de sa sœur » (n° 8). Cela pose un problème de gradation, car il faut aussi doser les accusations et amplifier le propos. Tite-Live se contente d'aller directement aux accusations les plus graves, celles par lesquelles conclut justement Cicéron. Corneille a cependant besoin d'en dire plus que Tite-Live dans la mesure où le roi doit, chez lui, juger en dernier ressort et affirmer ainsi sa puissance au-delà des partis en présence. Comme Tulle le dit lui-même en préliminaire : « J'aime à la rendre [la justice] à tous, à toute heure, en tout lieu, / C'est par elle qu'un Roi se fait un demi-Dieu » (V, 11).

Valère enchaîne donc, d'une part, en soulignant l'offense éminemment pardonnable de Camille (lieu n° 3 : « Et ne peut excuser cette douleur pressante / Que la mort d'un Amant jette au cœur d'une Amante »), et surtout, d'autre part, en reprenant le lieu sur l'outrage, mais en le recentrant sur le roi (plutôt que sur les mœurs ou le système judiciaire commun, comme chez Cicéron) et en le liant au lieu commun des conséquences dangereuses pour la communauté si Horace n'est pas arrêté par une punition exemplaire : « Faisant triompher Rome il se l'est asservie, / Il a sur nous un droit, et de mort, et de vie » (V, II).

Valère poursuit par une hypotypose (lieu n° 10) qu'il annule fausement par prétérition : « Je pourrais demander qu'on mît devant vos yeux / Ce grand et rare exploit d'un bras victorieux », afin de faire encore monter d'un cran l'indignation, et termine par le lieu suprême, celui de l'atteinte à l'État et aux dieux qui l'assurent (« Le premier lieu provient de l'autorité [*ab auctoritate*], quand nous rappelons le souci et l'intérêt qu'ont pris à la chose les dieux immortels et ceux dont l'autorité pèse du plus grand poids ») : « Sur vous [le roi] ce sacrilège attirerait sa peine, [...] Sauvez-nous de sa main, et redoutez les dieux » (V, II).

On voit donc que la stratégie topique de Corneille consiste à faire monter tout de suite très haut la tension, puis à reprendre certains des lieux proposés par Cicéron, mais en les réarticulant en fonction du roi (ce qui leur donne, dans le contexte de l'ordre monarchique, plus encore d'ampleur) pour clore l'accusation sur le soutien compromis des dieux.

Le dispositif optique des défenses

Cicéron entame la plaidoirie de son défenseur fabulé de façon parallèle à l'accusation qu'il avait imaginée : par comparaison, on montre que l'offense première est la plus grande (lieu n° 9), puis avec l'hypotypose (lieu n° 10), on met sous les yeux (*ante oculos*) du public la cruauté des faits. La comparaison avait montré *conceptuellement* les degrés des crimes respectifs, l'hypotypose montre *sensiblement* la dimension évidente du premier crime : de l'un à l'autre, le passage se fait sans peine, car le propos topique consiste justement dans ce va-et-vient entre saisie conceptuelle et vision sensible, entre cadrage intelligible et image matérielle, entre catégorie logique et contenu effectif.

Passant ensuite rapidement sur les arguments mineurs qu'il estime aisément réversibles, Cicéron en vient à l'attaque la plus sévère (*accerrima*), celle qui voit le système judiciaire perturbé par la fureur des vengeances et l'ensemble des citoyens touchés par ces crimes. Comment amoindrir (*levare*) semblable accusation ? La stratégie consiste d'abord à

amplifier le premier argument par lequel on avait établi, par comparaison, l'offense supérieure de la sœur d'Horace : on en fait maintenant une injure *suprême*, du comparatif on passe au superlatif. Le crime est intolérable, non seulement pour l'homme juste, mais pour tout homme libre, autrement dit, pour tout homme digne de ce nom. Du lieu n° 9 des comparaisons, nous voici dans le lieu n° 2 où l'ensemble de la communauté est touché par le crime. Du coup, il est du devoir d'Horace de venger (*vindicari*) la cité offensée. Là où l'accusation opposait implicitement sous deux verbes différents (*vindicare* et *ulciscor*) deux formes de vengeance, l'une juste et légitime parce que collective, l'autre injuste et illégitime parce que menaçant la communauté, la défense consiste à superposer tacitement les deux verbes en faisant de la vengeance d'Horace une opération légitime, menée pour le bien de la cité. La justice se devait, dès lors, d'être immédiate et Horace a eu raison de s'en faire l'instrument.

Cela permet à Cicéron défenseur de renverser l'argument majeur contre Horace tiré du lieu n° 3 : il montre les malheurs à venir si cette injure n'avait pas été aussitôt vengée par ceux dont la réputation (parents, enfants) était attaquée. Or la réputation (*fama*), le statut social ne sauraient être mis à mal sans perturber l'ensemble de la cité, c'est pourquoi elle est chère à tous (*caram esse omnibus*) et doit être défendue par chacun, même si le frère doit sacrifier sa propre sœur : conjonction du lieu n° 2 où la communauté est en danger et du lieu n° 1 où les instances les plus sacrées de la cité sont remises en cause. Ainsi, ce sont les *mêmes* lieux communs qui permettent de renverser les arguments de l'accusation : il s'agit seulement de les monter selon un *dispositif optique inverse* et de faire voir, du coup, au public les actions dans un contexte et avec une signification opposée (et, autant que possible, plus convaincante).

La stratégie de Tite-Live, plus sommaire que celle de Cicéron, en demeure fort proche, à ceci près que le défenseur, loin d'être anonyme, est cette fois-ci le père d'Horace lui-même. Par ailleurs, comme il en a le droit, Horace a fait appel, devant le tribunal du peuple, du jugement des deux magistrats nommés par le roi. Le vieil Horace parle donc directement au peuple, du haut de sa *dignité* de *pater familias*. Il commence par reconnaître la justice du sacrifice de sa fille en raison de son crime (comparaison implicite grâce au lieu n° 9), puis il affirme que s'il avait fallu punir son fils d'un crime, c'était à lui, son père, que cela aurait dû revenir : l'outrage se serait ajouté à l'injustice (lieu n° 13) et aurait été châtié. Puisqu'il ne l'a pas fait, c'est bien que, de par son autorité à en décider, il n'y avait pas eu crime, mais acte de justice,

vengeance légitime. Passant brièvement dans la *conquestio*, il rappelle que deux de ses fils sont morts pour Rome dans leur combat contre les Curiaces, que sa fille est perdue et qu'on ne saurait le priver totalement d'enfants, lui qui avait jusqu'alors une grande lignée.

Mais ce qui emporte manifestement l'adhésion du peuple est l'argument ultime : l'hypotypose (lieu commun là encore) par laquelle le vieil Horace évoque, *au futur*, le vainqueur des Curiaces maltraité et tué par les mêmes citoyens romains qu'il vient de sauver de la guerre. Il n'y a, littéralement, aucun lieu imaginable pour procéder à son exécution : dans les murs de Rome, on chante sa victoire ; hors des murs, sur le champ de bataille où il vient de vaincre, on ne saurait le mettre à mort. L'hypotypose est l'exemple par excellence de la force du lieu commun comme dispositif optique : ce n'est pas simplement une figure de style, mais bien un style de pensée.

Que se passe-t-il avec Corneille ? Si Valère s'est fait accusateur public, Horace refuse d'être son propre défenseur (arrivé à ce qu'il considère être le sommet de sa gloire, plutôt que de déchoir il demande plutôt à être sacrifié immédiatement), c'est donc le vieil Horace (comme chez Tite-Live) qui se fait son avocat. Déjà dans la première scène du cinquième acte, il avait avoué à son fils que s'il devait reconnaître la honte de son action, il n'entendait pas le châtier, car un père « [...] épargne ses fils bien souvent pour soi-même ; / Sa vieillesse sur eux aime à se soutenir, / Et ne les punit point de peur de se punir » (V, 1). Il commence donc par la *conquestio* et réclame qu'on ne s'arme pas « [...] sans raison / Contre si peu de sang qui reste en sa maison » (V, III). L'argument que Tite-Live réservait pour la relance avant l'hypotypose apparaît ici au seuil de la défense, de façon discrète, voire marginale, comme s'il fallait à la fois l'avouer et l'effacer des mémoires au nom du devoir : l'horizon doxal n'est pas le même, car l'argument du lignage qui vaut pleinement dans la Rome antique doit céder la place à la valeur sociale du devoir dans la France de l'âge classique.

Après avoir parlé à Sabine (qui demandait au roi de l'immoler, elle, pour punition des crimes de son mari et pour mieux retrouver ses frères morts), le vieil Horace entreprend de répondre à l'accusation de Valère. Le premier moment met l'accent sur l'action comme un « premier mouvement », non plus le *sponte* du délibéré, mais la spontanéité de l'emporment : « Un premier mouvement ne fut jamais un crime²³. » Plus

23. Ce qui va à l'encontre du geste d'Horace ainsi qu'il l'énonce très clairement avant de tuer Camille : « C'est trop, ma patience à la raison fait place » (IV, v) ; si colère il y a, elle est raisonnée, délibérément calculée en fonction de l'offense, comme l'expliquera Horace

encore, c'est un emportement ancré dans la vertu. Quelle vertu ? celle qui vise à préserver les fondements de l'État : « Aimer nos ennemis avec idolâtrie, / De rage en leur trépas maudire la Patrie, / Souhaiter à l'État un malheur infini, / C'est ce qu'on nomme crime, et ce qu'il a puni » (V, III). En même temps qu'il montre, par comparaison, où se situe le véritable crime, il en définit strictement la figure. Là où l'accusation soutenait que le crime de Camille devenait excusable, si on voulait bien en comprendre le contexte, et que celui d'Horace n'était que barbarie et danger pour l'État, la défense affirme qu'il n'y a pas crime d'Horace, et même que ce geste doit lui valoir des louanges puisqu'il s'agit d'une action vertueuse, dans la mesure où le crime de Camille est le plus grand crime possible, celui qui attente au destin de l'État : au lieu n° 9 de la comparaison s'adjoint implicitement le lieu n° 1 de l'action contre les fondements les plus sacrés de la collectivité.

Le second argument (ainsi que Tite-Live le suggère) consiste à ramener l'ordre du jugement au sein de la famille et sous sa responsabilité de *pater familias* : « [...] ce bras paternel, / L'aurait déjà puni, s'il était criminel ». Cela permet, du coup, de révoquer la position même d'accusateur de Valère : d'une part, en en faisant le témoin de sa réaction lorsqu'il croyait que son fils s'était enfui devant les Curiaces et l'avait donc déshonoré (« C'est à moi seul aussi de punir son forfait », IV, II), d'autre part, en le rejetant hors du cercle de la famille où seul le châtiment a légitimement lieu : « Qui le fait se charger des soins de ma famille ? / Qui le fait malgré moi vouloir venger ma fille ? » (V, III). La *dignitas* du vieil Horace est ainsi élevée à sa puissance maximale et son indignation peut retomber sur Camille et Valère plutôt que sur Horace. Il n'y a donc pas de sens à invoquer les dangereuses conséquences du crime d'Horace, puisque l'affaire concerne seulement l'honneur d'une famille (non pas le lieu n° 3, mais le lieu de l'outrage familial, n° 13) : « On craint qu'après sa sœur il n'en maltraite d'autres ! / Sire, nous n'avons part qu'à la honte des nôtres » (V, III).

Enfin, dernier mouvement avancé par Tite-Live : l'hypotypose, qui répond à celle de Valère. Celle-ci exhibait la barbarie passée d'Horace dans l'assassinat de sa jeune sœur éplorée, celle-là dessinera, au futur (comme chez Tite-Live), l'atrocité d'un châtiment pour celui qui a sauvé Rome : « L'abandonnez-vous à l'infâme couteau / Qui fait choir les méchants sous la main d'un bourreau ? / Romains, souffrirez-

à Procule : « Un semblable forfait veut un pareil supplice. / [...] Qui maudit son pays renonce à sa famille / [...] De ses plus chers parents il fait ses ennemis, / Le sang même les arme en haine de son crime, / La plus prompte vengeance en est plus légitime. » (IV, VI).

vous qu'on vous immole un homme, / Sans qui Rome aujourd'hui cesserait d'être Rome?» (V, III). Et là encore, il n'est aucun lieu qui puisse, légitimement, accueillir le scénario d'une exécution.

Mais ce n'en est pas assez pour Corneille, dans la mesure où ce n'est pas le peuple qui juge, mais, cette fois-ci, le roi lui-même. Il faut, par conséquent, prouver encore que le geste d'Horace ne met pas en cause son autorité et que le souverain a besoin de lui pour assurer son pouvoir. Il faut trois séries d'arguments au vieil Horace pour asseoir cette position, toutes trois constituant des variations sur le lieu n° 1 (les fondements de l'autorité collective).

Premièrement, Horace est un soutien indispensable à Rome : « Il peut la garantir encor d'un sort contraire [...] / N'ôtez pas à ses murs un si puissant appui » (V, III), par où le vieil Horace fait aussi oublier son « intérêt » pour son propre fils, en le sacrifiant par avance au bien de l'État (« Rome aujourd'hui m'a vu père de quatre enfants [...] / Il m'en reste encore un, conservez-le *pour elle* », V, III, je souligne).

Deuxièmement, tout en s'adressant à Horace, afin de révoquer l'argument de son fils (sa gloire, ne pouvant se maintenir plus haut aux yeux des Romains, devait être conservée par sa propre mort), il parle en fait au roi lui-même, quand il dit : « Horace, ne crois pas que le Peuple stupide, / Soit le maître absolu d'un renom bien solide. / [...] C'est aux Rois, c'est aux Grands, c'est aux esprits bien faits, / À voir la vertu pleine en ses moindres effets, / C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire, / Eux seuls des vrais Héros assurent la mémoire » (V, III). Non seulement Horace sert-il l'État et permet-il sa conservation, mais il est réciproquement *obligé* envers le Roi et sa noblesse du maintien de sa gloire. Le vieil Horace décrit le contrat tacite entre le roi et son héros : d'un côté, force physique et courage guerrier, de l'autre, puissance symbolique et mémorialisation collective. Sans la force, l'État n'est rien : il faut donc conserver Horace ; sans la valeur symbolique de la reconnaissance, le héros n'a pas d'existence : il faut donc la présence d'un expert ès valeur, d'un juge au-dessus de l'exercice purement physique de la force. Le rôle du roi est doublement juridique : il lui faut condamner ou absoudre un crime et il lui faut, aussi, statuer sur la valeur d'un être. En la personne du souverain se conjuguent deux pouvoirs qui se renforcent l'un l'autre : arbitre des conflits privés et publics, il est également pourvoyeur des valeurs sociales. Dans l'un et l'autre cas, il se situe nécessairement par-delà les intérêts particuliers et au-dessus des valeurs qu'il alloue (seul ce qui est sans mesure permet de mesurer).

D'où l'ultime argument du vieil Horace qui embraye à la fois sur la dignité de sa propre position et sur le rôle alloué au souverain : « Sire, j'en ai trop dit, mais l'affaire vous touche, / Et Rome tout entière a parlé par ma bouche » (V, III). Se placer soi-même comme porte-parole de l'ensemble de la cité, c'est bien se donner la *dignitas* la plus forte, celle qui peut le mieux reconnaître et désigner les atteintes aux fondements de l'État ; mais c'est aussi avouer le roi pour supérieur à la communauté : Rome *parle* par la bouche du vieil Horace, mais l'affaire *touche* le souverain. Si le roi n'était que le représentant de toute la cité, celui qui s'exprimerait au nom de Rome tout entière occuperait la place du roi. Ce n'est pas le cas, loin de là, chez Corneille. Le roi est plus que la somme de ses parties, parce qu'il est à la fois le juge suprême et celui qui alloue les valeurs.

Tel est d'ailleurs l'essence du jugement final du roi. Après avoir condamné vigoureusement le crime d'Horace (« grand, énorme, inexcusable »), il considère sa personne (« [...] l'art et le pouvoir d'affermir des Couronnes / Sont des dons que le Ciel fait à peu de personnes », V, III), afin d'établir une nécessaire hiérarchie entre la justice des lois humaines et la symbolique des valeurs sociales : « Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime » (V, III). Ultimement, c'est l'intérêt de l'État qui prime sur les crimes particuliers. De même que le roi envahit littéralement l'espace privé (le jugement a lieu chez le vieil Horace et non dans un espace public) afin d'y exercer sa justice (« J'aime à la rendre à tous, à toute heure, *en tout lieu* », V, II, je souligne), il fait reconnaître la puissance symbolique de l'État au-delà des querelles privées et des conflits publics.

On perçoit bien ici, de Cicéron à Tite-Live et de Tite-Live à Corneille, la reprise de communs lieux communs, mais non sur le fond d'identiques doxographies. L'essentiel de l'argument de Tite-Live repose sur la dignité de l'autorité paternelle et la puissance de l'hypotypose exhibant le paradoxe du sauveur de Rome mis à mort par ses concitoyens. Corneille, lui, déplace le pouvoir paternel vers la gloire du nom et la justice familiale vers la logique monarchique de la raison d'État. Cicéron cherche surtout à renverser les dangers de se venger illégalement (*ulciscor*) dans les nécessités partagées d'une légitime vengeance (*vindicatio*).

Lieu commun, temps commun et différentielle de l'histoire

Le travail des lieux communs consiste à la fois en opérations de contenu (variables avec le temps et les valeurs nouvelles allouées à ceci

plutôt que cela) et en instruments formels de construction des arguments. Mais les premières ne sont pas indépendantes des seconds, puisque les contenus se construisent en fonction de leurs propres mises en forme ; de même que les instruments ne pourraient avoir de prise sur les êtres s'ils n'étaient rendus opérationnels par les effets de contenu. D'un côté, donc, « vous aurez beau m'amener l'homme le plus instruit, doué de la pensée la plus vive et la plus pénétrante, de l'élocution la plus facile ; s'il est tout de même étranger à nos coutumes civiques [*in consuetudine civitatis*], à nos exemples [*in exemplis*], à nos institutions, aux mœurs et à l'esprit public [*in moribus ac voluntatibus civium*], ces lieux, où l'on puise les arguments, ne lui seront pas d'un grand secours²⁴. » L'usage formel des *topoi* ne suffit donc pas à forger une argumentation convaincante, car il faut lui donner une perspective et un sens susceptibles de toucher un certain public, toujours pris dans un contexte culturel spécifique. Pourtant, d'un autre côté, « les raisonnements devront être ramenés [*revolventur*] des considérations particulières de temps et de personnes aux choses communes et aux généralités d'ensemble [*communis rerum et generum summas*]²⁵ ». Ce sont ces modestes *révolutions* que constitue la mise en perspective des événements. Sans la portée générique que les lieux communs permettent d'allouer aux figures singulières et aux événements particuliers, un cas ne vaudrait que pour lui-même et l'on deviendrait incapable d'en saisir la portée pour toute la communauté.

Les types d'arguments employés, même s'ils fonctionnent selon des cadrages et des stratégies différentes, sont assez stables : ils sont tirés de l'examen même de l'affaire. « Il n'y a pas de discussion dans laquelle n'interviennent des lieux communs, mais tous les lieux ne se présentent pas dans chaque question, et certains sont mieux adaptés [*aptiores*] à certaines questions qu'à d'autres²⁶. » C'est en quoi l'expérience et la connaissance des parallèles et des analogies possibles sont nécessaires afin de saisir, dans telle ou telle affaire, la généralité : « ce qu'il faut, c'est référer sa pensée à ces points généraux [*animus referendus est ad ea capita*] [...] et tout ce que renferme le sujet [*omne quod erit in re*] vous tombera sous le regard et sous la main [*occuret atque incidet* : viendra au devant de vous et se présentera à votre esprit]²⁷. » La topique permet cette intelligence du quotidien et règle la présentation des apparences.

24. Cicéron, *De Oratore*, II, 30, 131 (je modifie légèrement la traduction afin de la rendre plus littérale).

25. *Ibid.*, II, 31, 135.

26. *Id.*, *Topica*, XXI, 79.

27. Cicéron, *De Oratore*, II, xxxiv, 146-147.

A-t-on oublié que *Dike*, la justice, partage la même racine que *paradeigma*, l'exemple de la rhétorique (celui qui oblige à raisonner par analogie, par rassemblement de singularités à la manière des lieux communs), selon la racine indo-européenne *dik* qui renvoie à l'idée de montrer ? Il y a un caractère ostensible du *topos*, une *deixis* sociale sur laquelle repose les discussions et les disputes. Le bon orateur sait repérer les analogies entre les cas particuliers, il parvient à en montrer le cadre commun, il utilise la topique comme un dispositif optique afin de mieux mettre en valeur la portée et le sens, pour l'ensemble des citoyens, de telle conduite ou de tel acte. Si le théâtre apparaît si lié au rituel judiciaire, c'est que tous deux ont affaire et à la singularité de cas qui touchent toute une communauté et à un dispositif ostensible où la (dé)monstration est vitale.

Plus encore, ils partagent un même rapport au temps : non simplement le temps spatialisé de l'avant et de l'après, le temps de la physique aristotélicienne qui est un temps aux instants homogènes, mais une temporalité faite de moments hétérogènes, un temps de l'*occasio*, ou, en grec, du *kairos*, le temps de la rhétorique et de l'éthique aristotéliennes. La scène est déjà, en elle-même, le lieu d'une *occasio* spécifique, orateurs ou acteurs y ajoutent la présentation d'un cas particulier où apparaît le *kairos* social. D'une forme de temporalité à l'autre, il n'existe pas de différence de nature : le temps homogène de l'habitude oublie sa structure répétitive qu'il dissout dans la fragmentation physique de son cours, le temps hétérogène du *kairos* ramène à la vue et à la mémoire l'investissement particulier de tel moment du temps et la condensation de multiples instants, de multiples répétitions qui y apparaissent brusquement. Ici, le temps est somme de ses moments ; là, il devient moments d'une somme. C'est ainsi que se calcule la différentielle de l'histoire. La topique nous fait sortir du temps homogène pour nous introduire dans l'épaisseur soudaine du temps comme dispositif optique, comme *deixis* sociale, comme *opportunitas*, bref, comme mémoire collective.

Nul hasard, donc, si la topique est mise à mal dès l'instant où tradition et mémoire collective sont dévalorisées, au moment où l'homogénéité du temps physique devient le seul modèle valable pour penser le temps. « Docteurs en lieu commun sont chez moi sans crédit... » comme l'exprime Cotin²⁸. La *Logique* de Port-Royal établit les raisons

28. Cotin, dans Jean-Pierre Chauveau, *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 307.

intellectuelles de ce rejet²⁹. Mais le soubassement de cette mise à l'écart tient plutôt à une nouvelle conception du temps et du social, à une autre valorisation de l'histoire comme développement, ainsi d'ailleurs qu'à une autre position de l'État. De la même façon que l'État réclame pour lui le monopole de la vengeance légitime, s'installant comme l'unique instance de médiation sociale, il entend devenir l'unique point de perspective pour juger des événements. L'*opportunitas* devient opportunisme politique, comme la prudence de chaque citoyen ne trouve plus d'assise publique que dans le jargon spécialisé de la jurisprudence. L'État prend la position d'un tiers, au-delà des parties du public, supérieur aux conflits privés, dépositaire des mises en scène de ce qui arrive : tel est, au passage, ce que l'affaire Horace permet de saisir.

Dès lors l'économie propre à la topique se trouve minée, elle qui joue justement du *tiers inclus* : non pas la neutralité du point de vue extérieur de l'État, mais la position de l'homme prudent, du bon orateur, du juste citoyen qui, *partie prenante* du public, parvient néanmoins à en saisir et à en montrer les nécessités génériques. Encore ce « néanmoins » témoigne-t-il d'une vision toute moderne, car il suppose qu'une perspective « juste » sur les événements sociaux réclame une position de retrait, d'extériorité, alors que la logique sociale qui préside à la valeur de la topique implique précisément que la « juste perspective » ne saurait naître ailleurs que du sens interne de la communauté, de son *sens commun* : il n'est d'extériorité que des dieux. Pas de duel résolu par le tiers exclus de la jurisprudence de l'État, mais des optiques opposées réglées par le tiers inclus de la prudence d'un particulier³⁰. La géométrie topique de Cicéron ne s'accommode nullement du carré que son nom réprouve, elle fait d'un angle mort une nouvelle manière de voir.

29. Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, chapitres 3, 17 (« Des lieux ou de la méthode de trouver des arguments ») et 18 (« Combien cette méthode est de peu d'usage ! »).

30. C'est bien cette économie du tiers inclus que redécouvre la linguistique de l'argumentation sous la notion, éminemment communautaire et « prudente », de *garant* qui, dans un enchaînement argumentatif, « autorise le passage de A à C. C'est ce garant des enchaînements argumentatifs que j'appelle *topos*. » Oswald Ducrot, « *Topoi* et formes topiques », *Bulletin d'études de linguistique française*, n° 22, 1988, p. 1.

La topique de la fureur dans la tragédie française du xvi^e siècle

LOUISE FRAPPIER

J'appelle Melpomene en sa vive fureur,
Au lieu de l'Hippocrène esveillant cette sœur
Des tombeaux rafraîchis, dont il faut qu'elle sorte
Eschevelée, affreuse, et bramant en la sorte
Que faict la biche apres le fan qu'elle a perdu.

D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, 79-83.

Les études critiques des vingt dernières années sur la tragédie française du xvi^e siècle, bien que s'appuyant sur des approches méthodologiques variées, se caractérisent toutes par un même désir : celui de réhabiliter un genre peu et mal connu. C'est dans cette perspective qu'une certaine « école » anglo-saxonne s'est constituée autour des travaux de Richard Griffiths¹. Ce dernier s'est appliqué à analyser le rôle joué par la rhétorique, dont l'importance dans la formation des lettrés au xvi^e siècle n'est plus à démontrer, sur les formes et les contenus des tragédies humanistes. Les travaux fondamentaux de Marc Fumaroli nous ont, depuis, permis de saisir la forte prégnance du discours rhétorique dans la pensée et les formes de la littérature de la Renaissance, l'« universalité de l'éloquence, en facteur commun de l'ensemble de la culture

1. Richard Griffiths, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien : Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1970 ; id., « Les Sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien », *Revue des sciences humaines*, n° 105, 1962, p. 5-14 ; T. L. Zamparelli, *The Theater of Claude Billard : A Study in Post-Renaissance Dramatic Esthetics*, New Orleans, Tulane University, 1978 ; J. S. Street, *French Sacred Drama from Bèze to Corneille : Dramatic Forms and Their Purposes in the Early Modern Theatre*, Cambridge University Press, 1983.

humaniste, savante ou mondaine²». L'ouvrage de Griffiths a le mérite d'attirer l'attention sur un aspect fondamental du contexte littéraire qui a vu renaître le genre tragique en France. Mais la conception que se fait Griffiths de la rhétorique au xvi^e siècle est erronée, ce qui fausse sensiblement ses conclusions³. D'après l'auteur, le but du poète tragique de la Renaissance aurait été d'exprimer certaines émotions dans le cadre de divers types de discours : « Renaissance tragedy is essentially a series of stylistic exercises set in stylized forms⁴. » Le choix des sources et des modèles par les dramaturges n'aurait ainsi obéi qu'à un désir d'élaboration et d'ornementation stylistiques. L'auteur s'appuie sur le fait que les multiples sentences émaillant les tragédies humanistes étaient empruntées aux modèles antiques ou puisées dans des répertoires de lieux communs pour conclure que ces énoncés généraux, qui ne reflétaient manifestement pas une pensée « originale », n'auraient eu qu'une valeur ornementale. Les tragiques de la Renaissance ne se seraient pas souciés de l'enseignement et de la propagation de vertus morales et leur vraie préoccupation n'aurait concerné que la forme et le déploiement stylistique. Car, d'après Griffiths, la rhétorique au xvi^e siècle, « consistait presque exclusivement en l'ornementation. Il ne restait des cinq parties de la rhétorique classique – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* et *pronuntiatio* — que l'*elocutio*, ou le style⁵. » Or, la rhétorique française du xvi^e siècle est d'abord et avant tout une rhétorique de l'*inventio*⁶. Et la notion rhétorique d'*inventio* renvoie moins à la création des arguments qu'à leur découverte : « c'est une notion plus extractive que créative⁷. » Le « lieu commun », loin d'être la marque d'une stérilité, s'avère, au contraire, un outil d'écriture, un réservoir d'invention :

[...] cité, sous des formes qui peuvent aller de la reproduction pure et simple à l'allusion manifeste, [le lieu commun] introduit une voix étrangère, autonome et douée d'une expressivité propre, et instaure un niveau dialogique. Utilisé comme thème conventionnel, il se fond et s'intègre ; sa

2. Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 19.

3. Gillian Jondorf, *French Renaissance Tragedy: The Dramatic Word*, Cambridge University Press, 1990, p. 3.

4. Richard Griffiths, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien*, p. 37. Ces propos peuvent être traduits comme suit : « La tragédie de la Renaissance est essentiellement une série d'exercices stylistiques déployés dans des formes stylisées. »

5. Richard Griffiths, « Les Sentences et le "but moral" dans les tragédies de Montchrestien », *loc. cit.*, p. 5.

6. Marc Fumaroli, *op. cit.*, *passim*.

7. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 198.

fécondité latente se révèle dans la rencontre d'une *elocutio* nouvelle et dans les actualisations auxquelles il se prête⁸.

Par l'abondance de ses sentences, la tragédie de la Renaissance s'apparente étrangement au florilège⁹, ressemblance qu'accentue d'ailleurs l'usage typographique des guillemets encadrant les maximes à valeur universelle¹⁰ ou les tirades traitant d'un lieu commun particulier¹¹ : « Les guillemets à la valeur d'index signalent [...] aux lecteurs de l'époque que nous sommes dans le registre du lieu commun¹². » L'étude des lieux communs qui caractérisent la tragédie humaniste permet de l'éclairer sous un jour nouveau et de mieux comprendre la spécificité de ce genre théâtral. Nous entendons ici par « lieu commun » deux des trois sens qu'en a donné Francis Goyet : « le développement oratoire d'une majeure ou grand principe » et « têtes de rubrique, dans quelque catalogue que ce soit¹³ ». Le premier sens est celui d'une amplification ; le deuxième permet la constitution de compilations, de recueils organisés par rubrique¹⁴.

La « fureur » nous apparaît comme l'une des pierres angulaires de la topique de la tragédie humaniste¹⁵, ce qui ne doit guère étonner si l'on pense à l'influence considérable qu'a exercée la tragédie sénèqueenne sur les dramaturges français du XVI^e siècle. Souvent décrite par ses commentateurs comme la tragédie du « forcènement¹⁶ », la tragédie humaniste

8. Bernard Beugnot, « Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique », *Études françaises*, vol. 13, n^{os} 1-2, avril 1977, p. 135.

9. Le XVI^e siècle est d'ailleurs marqué par l'omniprésence du paradigme de la répétition et le goût de la collection (Claude-Gilbert Dubois, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985).

10. Bernard Beugnot, « Florilèges et *Polyantheae*. Diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique », p. 133.

11. Voir Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun »*. *L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 606-607.

12. *Ibid.*, p. 601.

13. *Ibid.*, p. 58.

14. Ces deux sens présentent le lieu commun comme une forme « pleine », alors que le troisième sens que donne Goyet correspond davantage au lieu en tant que forme vide, tel que le définit Aristote. Cette troisième acception est évidemment moins utile pour notre propos.

15. Françoise Charpentier fournit l'ébauche d'une réflexion sur le sujet dans son excellent article « L'illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste », dans M. T. Jones-Davies (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1983, p. 75-87.

16. « Forcènement : Folie, démence, fureur » (Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1925-1967). Voir aussi Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 104. Les hommes du XVI^e siècle associent également fureur et tragédie, comme en témoigne cet extrait du « Prologue » de la comédie *Eugène* d'Étienne Jodelle : « Aucuns aussi, de fureur plus amis, / Aiment mieux

exploite en effet abondamment la topique de la fureur, topique complexe à résonance métaphysique, où la question des rapports entre les plans humain et divin est dramatiquement posée.

Cette topique puise à diverses sources : la tragédie sénèqueenne et la philosophie stoïcienne, d'une part, et, d'autre part, les théories médicales et philosophiques de la Renaissance inspirées des théories antiques sur la fureur et la mélancolie. En effet, depuis l'Antiquité, le concept de « fureur » recouvre les domaines de la médecine et de la morale, à travers, entre autres, les notions de « manie », de « mélancolie » et de « passion ». Le mot « fureur » renvoie à la fois à une colère folle¹⁷, à une folie poussant à des actes de violence, à une passion sans mesure, créant un état voisin de la folie, et, également, au délire de l'inspiré. Dans les multiples définitions de la fureur que vont donner les auteurs de la Renaissance, on remarque ainsi l'apport des théories d'Aristote, de Platon, de Cicéron et de Sénèque.

Théories sur la fureur

Le mot « fureur » dérive bien sûr du latin *furor*. Pour Cicéron, la fureur est l'équivalent de la « mélancolie » définie par Aristote dans le *Problème XXX*. Pourquoi, s'interroge Aristote dans ce texte, tous les hommes d'exception (les « *perrittoi* ») qui se sont illustrés en philosophie, en politique ou en poésie ont-ils été des mélancoliques ? Ces gens, parce qu'ils sont victimes d'un excès de bile noire, ont des dispositions tant pour le génie que pour la « manie ». La conformation du mélancolique est donc double : il est naturellement porté aux activités de l'esprit, exalté par des élans d'« enthousiasme », mais il peut être également victime de crises d'égarement menant aux vengeances les plus cruelles : témoin la folie d'Héraclès, l'égarement d'Ajax et la mélancolie de Bellérophon¹⁸. Le *Problème XXX* fait donc de la manie une forme paroxystique de la mélancolie et, par le fait même, la réduit à un phénomène humoral. Dans ses *Tusculanes*, Cicéron reprend l'association aristotélicienne entre la « manie » et la mélancolie mais, parallèlement, redéfinit et corrige l'explication de la mélancolie (qu'il nomme *furor*) comme « excès de bile

voir Polydore à mort mis, / Hercule au feu, Iphigène à l'autel, / Et Troye à sac » (Étienne Jodelle, *Eugène*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965-1968, v. 7-10).

17. La rubrique *furor* du florilège *Polyanthea*, publié à Savone en 1503 par Mirabellus, est fort succincte : l'auteur renvoie le lecteur au mot *ira*, dont la rubrique s'avère, par contre, très abondante.

18. Aristote, *Problèmes*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 29.

noire ». La fureur est une profonde colère et ne relève le plus souvent pas d'une humeur corporelle :

[...] nous ne confondons pas la folie (*insania*) dont le nom, lorsqu'on la confond avec la sottise, a une acception fort étendue, avec la folie furieuse (*furor*). Les Grecs, eux, voudraient bien en faire autant, mais les mots les trahissent : ce que nous entendons par *furor*, ils l'appellent *melancholia*, tout comme s'il n'y avait pas autre chose pour déranger l'esprit que la bile noire, et que ce ne fût pas le cas d'une irritation, d'une crainte, d'une douleur particulièrement violentes, car c'est bien à cet ordre des causes que nous songeons, quand nous parlons de la folie furieuse d'Athamas, d'Alcméon, d'Ajax, d'Oreste¹⁹.

Autant Aristote avait cherché à naturaliser la manie en la subordonnant totalement à une cause corporelle, autant Cicéron tente de l'arracher du domaine corporel et d'en faire une interprétation toute psychologique. Le *furor* cicéronien est l'effet d'une douleur, d'une colère, d'une peur, bref d'une *passion*, et non de la bile noire. Il est remarquable de constater que, tout comme chez Aristote, les exemples qu'évoque Cicéron concernent des personnages tragiques célèbres. Fureur et tragédie sont donc étroitement liées.

Le théâtre de Sénèque est également profondément structuré par la notion de *furor* comme le démontrent les travaux de Florence Dupont²⁰. Tous les héros criminels de la tragédie latine agissent en proie à une folie, le *furor*, qui les conduit à commettre le crime tragique, le *scelus nefas*, lequel, dans la tragédie latine, est toujours un crime monstrueux, horrible, un crime contre l'ordre sacré du monde. « Le *scelus nefas* marque l'au-delà de l'humanité » ; « il est une agression contre un être humain dont la portée dépasse celui qui en est victime²¹. » Le *furor*, notion juridique dans la Rome antique, « désigne l'état de tout homme qui ne se conduit plus d'une façon humaine²² ». Cette folie n'est pas subie, mais voulue par le furieux ; il la revendique, l'appelle, l'exacerbe. C'est donc sous l'emprise du *furor*, qui le rend absent à lui-même, que le criminel furieux accomplit le *scelus nefas*. L'état de *furor* est précédé d'un état de *dolor*, dans lequel le héros est en proie à une souffrance, à un malheur qui le nie comme être humain²³. Le passage du *dolor* au

19. Cicéron, *Tusculanes*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 8 (III, v, 11).

20. Voir Florence Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, et *L'Acteur-Roi : Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

21. Florence Dupont, *Le théâtre latin*, p. 47.

22. *Ibid.*, p. 52.

23. *Ibid.*, p. 54.

furor s'accomplit par la mise en scène d'une parole à travers laquelle le furieux exaspère sa douleur jusqu'à la rendre insupportable²⁴.

Les écrivains, médecins et philosophes de la Renaissance s'inspirèrent largement de ces théories médicales et philosophiques pour élaborer leur propre discours sur la fureur. L'une des œuvres les plus intéressantes sur la question est celle de Marsile Ficin. Le *De triplici vita* et le *Commentarium in convivium Platonis, de Amore* sont à la source de la renaissance et du renouvellement de la pensée platonicienne au xv^e siècle en Italie et ont eu une influence considérable au xvi^e siècle en France²⁵. Le *De triplici vita*²⁶, en particulier, reprend la théorie de l'inspiration qu'avait élaborée Platon. Rappelons que dans le *Timée*, Platon explique que la démence, dont il existe deux espèces, la manie et l'ignorance, est « la maladie propre de l'âme²⁷ ». La manie a pour cause l'excès des plaisirs et des douleurs, excès ayant lui-même une cause corporelle, l'invasion du cerveau par les mauvaises humeurs. Dans le *Phèdre*, la manie est placée sous le signe de la dualité : elle peut être, comme il est expliqué dans le *Timée*, un dérèglement de l'esprit ayant une origine corporelle, mais elle peut également avoir une origine divine et donner lieu aux délires des inspirés. Il existe donc pour Platon deux espèces de manie, une bonne et une mauvaise : « [...] le délire est pour nous la source des plus grands biens, quand il est l'effet d'une faveur divine²⁸. » Cette manie d'origine divine se divise elle-même en quatre sous-espèces ; elle préside à l'art divinatoire, aux rites expiatoires, à la poésie et, enfin, à l'amour :

C'est dans le délire que la prophétesse de Delphes et les prêtresses de Dodone ont rendu maints éminents services à la Grèce, tant aux États qu'aux particuliers ; de sang-froid, elles n'ont guère, ou n'ont point été utiles. [...] Quand, pour venger de vieilles offenses, les dieux frappèrent certaines familles de maladies ou de fléaux redoutables, le délire, s'emparant de mortels désignés et faisant entendre sa voix inspirée à ceux qui devaient l'entendre, trouva le moyen de détourner ces maux, en recourant à des prières et à des cérémonies propitiatoires. [...] Il y a une troisième espèce de possession et de délire, celui qui vient des Muses. Quand il s'empare d'une âme tendre et pure, il l'éveille, la transporte, lui inspire des odes et des poèmes de toute sorte [...]. Quand la vue de la beauté terrestre

24. Dans le *De ira*, Sénèque emploie très rarement le terme *furor*, et il n'en donne pas une définition précise. Il l'assimile parfois à la colère, parfois à la folie (*insania*).

25. Voir l'« Introduction » de Raymond Marcel à la traduction française du *Commentarium* : Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

26. Nous utilisons la traduction française de Guy Le Fevre de la Borderie, Marsile Ficin, *Les trois livres de la vie*, Paris, Abel l'Angelier, 1581.

27. Platon, *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 219.

28. Platon, *Le Banquet. Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 122.

réveille le souvenir de la beauté véritable, que l'âme revêt des ailes et que, confiante en ces ailes nouvelles, elle brûle de prendre son essor, mais que, sentant son impuissance, elle lève, comme l'oiseau, ses regards vers le ciel, et que, négligeant les choses d'ici-bas, elle se fait accuser de folie, l'enthousiasme qui s'élève ainsi est le plus enviable, en lui-même et dans ses causes, pour celui qui le ressent et pour celui auquel il le communique ; et celui qui, possédé de ce délire, s'éprend d'amour pour les beaux jeunes gens, reçoit le nom d'amant²⁹.

Au chapitre V du livre premier du *De triplici vita*, intitulé « Pourquoi les melancholiques sont ingenieux & lesquels de ceux-cy sont tels ou autrement », Ficin se réclame de Platon pour affirmer que « les hommes ingenieux pour la pluspart ont accoustumé d'estre émus & furieux » et « qu'en vain sans fureur on frappe à la porte des Muses ». Mais, comme l'ont remarqué Aristote et les « Philosophes naturels », « ceste fureur mesme n'est point incitée en d'autres qu'aux melancholiques³⁰ ». Les hommes de lettres, les studieux, sont donc d'un naturel mélancolique. Bien que pour Ficin la fureur divine soit directement la cause du génie poétique, il concède toutefois que c'est le naturel mélancolique des « ingenieux » qui leur permet, en quelque sorte, d'être touchés par la fureur divine. Or, la mélancolie, pour Ficin, est profondément suspecte et dangereuse : les hommes de lettres doivent l'éviter « non autrement que les Nochers se gardent de tomber entre Scylle & Charibde³¹ », car « si elle abonde par trop, ou est trop ardente d'un soucy continuel, & frequents affollements, elle tourmente l'ame & partrouble le jugement³² ». Les hommes lettrés seraient « les plus joyeux, & les plus sages de tous, si par le vice de l'humeur noire ils n'estoyent souvent contreins ou d'estre tristes, ou bien quelque fois d'assotter & devenir fols³³ ». Cette inquiétante abondance de bile noire dans l'organisme des hommes de génie est perçue comme un mal nécessaire, tout en étant la marque du risque perpétuel qui les guette de sombrer dans l'égarement et la folie. Comment Ficin résout-il la contradiction ? En établissant une distinction entre la mélancolie naturelle, nécessaire au jugement, à la « sapience » et à la Poésie, et la mauvaise mélancolie, qui brûle, « ard », rend furieux et pousse à la manie :

La melancholie, c'est à dire l'humeur noire, est de deux sortes. L'une est appelee des medecins naturelle, & l'autre s'engendre par une ardeur et

29. *Ibid.*, p. 122-123 et 128-129.

30. Marsile Ficin, *Les trois livres de la vie*, p. 4.

31. *Ibid.*, p. 3.

32. *Ibid.*, p. 4.

33. *Ibid.*, p. 4.

embrasement de sang. La naturelle n'est autre chose que la plus épaisse & plus seche partie du sang. Quant à la bruslee, elle est divisee en quatre especes. Car ou elle est conçue par l'embrasement de la melancholie naturelle, ou du plus pur sang, ou de la cholère, ou de la pituite sallee. Toute celle qui provient d'embrasement nuist au jugement & à la sapience. Car pendant que ceste humeur s'embrace & ard, elle a de coustume de faire les hommes émuz & furieux, laquelle les Grecs appellent Manie, & nous la nommons fureur. Mais quand elle s'estaint estans ja les plus subtiles & les plus claires parties dissoutes & ne restant seulement que la noire suye, elle les rend stupides & hebetez. Laquelle habitude, on nomme proprement melancholie, démence, & folie. Doncques la seule humeur noire, que nous disons naturelle, nous sert & profite au jugement et à la sapience³⁴.

Les hommes de lettres doivent donc être vigilants et éviter l'excès d'humeur noire, «laquelle toutesfois & quantes qu'elle abonde, & est en fureur, comme ainsi soit qu'elle ruine & gaste tout le corps, si est-ce que principalement elle ébranle & renverse l'esprit, qui est comme un outil de l'entendement, voire l'entendement mesure & le jugement³⁵». Le secret de la bonne santé mentale des studieux réside en fait dans la mesure et le juste équilibre des différentes humeurs, qui viennent tempérer les effets potentiellement nocifs de la bile noire : « Soit donc abondante l'humeur noire, mais qu'elle soit fort debile, qu'elle ne soit privee de la plus subtile humeur de la pituite qui l'entoure, de peur qu'elle ne tarisse du tout & devienne fort noire. » Il faut surtout éviter les excès de température auxquels est naturellement encline la bile noire, l'extrêmement chaud et l'extrêmement froid, « de peur que selon la coutume de la matiere plus dure, pour ardre trop, elle ne brusle & emmene par trop grande violence : ou pour trop se refroidir, pareillement elle ne devienne froide jusques au supreme degré. Car l'humeur noire tout ainsi que le feu quand elle se tend fort à la froideur, elle devient froide en supreme degré, & quand au contraire elle decline fort à la chaleur, elle s'eschauffe à toute outrance. » L'humeur noire se caractérise donc par une inclination naturelle à l'excès, à l'outrance, «laquelle extremité certainement n'arrive point aux autres humeurs». Et l'extrême chaleur, l'embrasement de l'humeur noire surtout sont à éviter, car sont cause que l'homme sombre dans la manie. La folie, pour Ficin, prend donc sa source dans un désordre physiologique qui fait sentir ses effets dans le cerveau.

Ainsi, pour Ficin, il existe deux types de fureur. La fureur divine vient de Dieu et permet à l'homme d'un naturel mélancolique d'atteindre

34. *Ibid.*, p. 6.

35. *Ibid.*, p. 27.

l'Un. Par contre, la folie furieuse a pour cause les maladies humaines et corrompt l'homme : « Sous le coup de cette folie, l'homme tombe au-dessous de l'espèce humaine et d'homme devient en quelque sorte une bête³⁶. » Cette folie se divise elle-même en deux sous-espèces :

L'une naît d'un vice du cerveau, l'autre d'un vice du cœur. Souvent, en effet, le cerveau est envahi par un excès de bile surchauffée, tantôt de sang surchauffé, parfois de bile noire, ce qui fait que les hommes deviennent fous. Ainsi, même sans provocation, ceux qui sont tourmentés par cette bile surchauffée, se laissent aller à de violentes colères, poussent des cris retentissants, se jettent sur ceux qu'ils rencontrent et se frappent eux-mêmes aussi bien que les autres. Ceux qui souffrent d'un sang surchauffé se répandent en éclats de rire excessifs, se vantent outre mesure, promettent des merveilles, tressaillent de joie en chantant et poussent des cris. Enfin ceux qu'accable l'humeur noire sont toujours désolés. Ils se forgent des songes qui les effrayent dans le présent ou leur font redouter l'avenir. Or ces trois sortes de folies proviennent d'une défaillance du cerveau. En effet, quand ces humeurs sont retenues au cœur, elles engendrent non pas la folie, mais l'angoisse et l'inquiétude. Ce n'est que lorsqu'elles montent à la tête qu'elles rendent fous, c'est pourquoi l'on dit que cette folie vient d'un vice du cerveau³⁷.

Les théories néo-platoniciennes de Ficin auront une très grande influence dans la France du xvi^e siècle. Dans le *Solitaire premier*, Pontus de Tyard propose également une réflexion sur la fureur. Il en distingue deux sortes. La première est une maladie corporelle : « Fureur ne me semble estre autre chose [...] qu'une alienation d'entendement procedante d'un vice de cerveau, que vulgairement on appelle folie³⁸ » et que Tyard appelle également « manie » ou « furie ». Elle est diverse en ses effets, selon qu'elle est causée par l'abondance de « cholere aduste », de « sang aduste » ou par l'excessive froideur de la « melancolie » (ou bile noire). La deuxième espèce de fureur est « engendrée d'une secrette puissance divine, par laquelle l'ame raisonnable est illustrée ; et la nommons, fureur divine, ou, avec les Grecs Enthusiasme³⁹ ». Le propre de cette fureur est « d'eslever depuis ce corps jusques aux Cieux l'ame qui des Cieux est descendue dedans ce corps⁴⁰ ». Les quatre sous-espèces platoniciennes de la fureur divine — poétique, religieuse, prophétique et amoureuse — sont également reprises par Tyard.

36. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, p. 245.

37. *Ibid.*, p. 245-246.

38. Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, Genève et Lille, Droz et Giard, 1950, p. 8 [1^{re} éd. : 1587].

39. *Ibid.*, p. 10.

40. *Ibid.*, p. 10.

Il semble que l'opposition platonicienne entre la fureur corporelle, négative, et la fureur divine, positive, est plus nette chez Tyard que chez Ficin. Pour Ficin, qui effectue une véritable synthèse des théories d'Aristote et de Platon, la fureur divine est indirectement liée à une disposition corporelle des ingénieux, la mélancolie (c'est-à-dire l'abondance de bile noire), et cette disposition constitue un danger perpétuel de sombrer dans le monde inquiétant de la manie. C'est pourquoi Ficin consacre des chapitres entiers à la façon d'éviter, par une bonne hygiène, les effets redoutables de la mélancolie. Rien de tel chez Tyard : bien que l'homme possédé d'une divine fureur soit mélancolique, il ne semble pas vraiment menacé par la folie furieuse, car celle-ci est « procedante d'un vice de cerveau⁴¹ » causé par l'inflammation de l'une des humeurs. Et la fureur divine se caractérise précisément par une aliénation d'entendement sans « vice de cerveau ». Tyard, nous semble-t-il, installe ainsi une rupture entre mélancolie créatrice et folie furieuse, là où Ficin envisageait ces deux états comme les deux faces d'une même disposition.

Il émerge de cet examen des théories sur la fureur la récurrence d'une représentation dichotomique de cette notion. La réflexion sur la fureur s'articule en effet entre deux pôles : la folie furieuse, ou manie, à la source des actes criminels, et la fureur divine, ou délire de l'inspiré, qui génère une parole créatrice et féconde. La fureur, par cette pluralité de sens qu'elle appelle, participe ainsi d'un réseau topique où elle sert de lien entre la terre et le ciel, le monde et l'outre-monde.

La fureur tragique à la Renaissance

La topique de la fureur dans la tragédie humaniste emprunte largement à ces théories. Construit sur le modèle du héros sénèque, le personnage tragique de la Renaissance est fréquemment un furieux au paroxysme d'une passion, un insensé dont le comportement évoque les descriptions que donne Ficin du mélancolique et du furieux. *Saül le furieux* de Jean de La Taille (1572) appelle inévitablement, par son titre, une comparaison avec l'*Hercules furens* de Sénèque. Rappelons l'intrigue. Le roi Saül s'est rendu coupable de désobéissance envers Dieu : dans une guerre contre les Amalécites, que Dieu lui avait ordonné d'exterminer jusqu'au dernier, il a « par mesgarde, ou par quelque raison humaine, réservé le plus beau bestail [comme en intention d'en faire

41. *Ibid.*, p. 8.

sacrifice à Dieu] » et « pour quelque respect sauvé vif d'un tel massacre Agag le Roy de ces Amalechites⁴² ». Pour le punir, Dieu l'a frappé de crises de fureur. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur une scène de fureur qui emprunte plusieurs détails à celle d'Hercule dans la tragédie de Sénèque, notamment obscurcissement et dérèglement du ciel, vision troublée, hallucinations :

SAÛL

Las, mon Dieu, qu'est-ce cy ? que voy-je, mes soldarts ?
 Quell' eclipse obscurcit le ciel de toutes parts ?
 D'où vient desja la nuict et ces torches flambantes
 Que je voy dans la mer encontre val tombantes ?
 Tu n'as encor, Soleil, parachevé ton tour,
 Pourquoi doncques pers tu ta lumiere en plein jour ?

JONATHE

Mais, Sire, qui vous trouble ainsi la fantaisie ?
 Est-ce doncques l'humeur de ceste frenaisie
 Qui par fois vous tourmente et vos yeux esblouit ? (v. 1-9)

Saül confond ses trois fils, qui assistent à la scène, avec ses ennemis et essaie de les tuer. Là s'arrête la ressemblance avec l'*Hercules furens*, car les fils de Saül échappent à leur père. Ce dernier, tout furieux, massacre alors les soldats qu'il rencontre sur son chemin :

O spectacle piteux de voir leans un Roy
 Sanglant et furieux forcener hors de soy,
 De le voir massacrer en son chemin tout homme !
 Il detranche les uns, les autres il assomme,
 D'autres fuyent l'horreur de son bras assommant (v. 223-227).

La fureur de Saül s'avère ainsi criminelle et destructrice. La tragédie met également en scène un autre personnage de furieux, la « Phitonisse », à qui Saül demande de faire venir l'esprit du prophète Samuel pour que celui-ci l'instruise sur l'issue de la guerre contre Achis. « Phitonisse » est une forme ancienne du mot « pythonisse », qui signifie « prophétesse, voyante ». Cette « Dame sorcière » a le pouvoir de contraindre la Nature : « Elle arreste le cours des celestes flambeaux, / Elle fait les esprits errer hors des tombeaux, / Elle vous sçait tirer l'escume de la Lune, / Elle rend du Soleil la clarté tantost brune / Et tantost toute noire en murmurant ses vers, / Bref, elle fait trembler, s'elle veut, l'univers » (v. 471-476).

42. Jean de la Taille, « L'Argument pris du premier livre des Roys », dans *Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Librairie Marcel Didier, 1968, p. 17.

C'est par la puissance de ses « vers furieux », qu'elle murmure « toute dechevelée » (v. 680-681), que son art opère. Bien que dans la pièce elle ne fasse pas acte de voyance, mais plutôt de nécromancie, elle personifie toutefois, par son statut même de « phitonisse », le côté sombre et diabolique de la parole divinatoire, le versant positif étant, par opposition, incarné par le personnage de Samuel. La scène de nécromancie représente ainsi une sorte de combat entre deux forces surnaturelles et prophétiques, celle de la Phitonisse et celle du Prophète. Samuel est contraint par des conjurations magiques de quitter le monde des ombres :

O mauditte Sorciere,
Pourquoy me fais-tu veoir deux fois ceste lumiere ?
Faulse Sorciere, hélas, qui par vers importuns
Vas tourmentant tousjours les esprits des defuncts.
Qui desseches tousjours par ton faulx sorcelage,
Les vaches et les bœufs de tout le voisinage,
Qui effroyes tousjours au son de quelque sort
Les meres lamentans de leurs enfans la mort,
Uses-tu donc vers moy de magique menace ? (v. 731-739)

Les incantations de la sorcière, sa voix magique et ses vers furieux, ont le pouvoir de forcer la volonté du Prophète. On pourrait sans doute abondamment gloser sur l'emploi du mot « vers » pour décrire les incantations de la sorcière⁴³. Il nous semble qu'on peut y voir la marque d'un pouvoir poétique et créateur, d'autant plus que la parole magique est par définition, « pouvoir du mot sur la nature⁴⁴ ». Fureur et éloquence sont ainsi étroitement liées.

Le personnage de Médée, introduit dans la dramaturgie française par Jean de la Péruse en 1556 dans sa tragédie du même nom, incarne en une même figure la fureur criminelle et l'éloquence de la parole furieuse. Dans cette pièce, La Péruse a conservé la structure de la tragédie sénèqueenne fondée sur une alternance, chez l'héroïne, entre des états de *dolor* et de *furor*. Ainsi, l'état de Médée oscille constamment entre des moments mélancoliques de désespoir intense et des crises de fureur : le mal dont elle souffre est caractérisé par des symptômes physiques et physiologiques rappelant ceux de Saül :

43. C'est un emploi très courant à la Renaissance. Voir Ronsard, « Contre Denise sorcière », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Hachette, 1914, p. 238-243.

44. Marie-Madeleine Fragonard, « Introduction », dans Jean de La Péruse, *Médée*, éd. Marie-Madeleine Fragonard, Mugron, Éditions José Feijoo, 1990, p. XII.

LA NOURRICE

Quelle fureur, quelle manie extrême,
 Quel désespoir vous met hors de vous-même ?
 Las, ces soupirs, ces arrachés sanglos,
 Témoins certains du deuil au cœur enclos,
 Et ce marcher d'une hâtée alleure,
 Ces yeus ardans, et cette chevelure
 Effraïement hérissée, et ce front,
 Que vos courrous ainsi refrogner font,
 Menacent fort : tout cela m'épouvante,
 Tant j'ai grand peur que le malheur s'augmente. (v. 803-812)

L'auteur utilise abondamment un vocabulaire médical relatif au feu, à l'embrasement et à la « cuisson » pour décrire l'état de Médée : « Un feu la consume, / Et dedans lui hume / L'humeur de ses os » (v. 525-530). Ces symptômes ont valeur de présage : tout le corps en feu de Médée constitue une menace, tout son être annonce l'issue fatale de la tragédie, comme l'exprime le Chœur : « Sa face ternie / Son pas de furie, / M'épouvantent fort : / Semblable détresse / A grand'pene cesse / Sans suite de mort. / Déités clamées / Qui noz destinées / Tenés en voz mains, / De ces folles rages / Faites les presages / Devenir tous vains » (v. 555-566). Les tragédies humanistes ultérieures à la publication de la *Médée* de La Péruse⁴⁵ contiendront presque invariablement de ces passages où le personnage du furieux est décrit, où son état physiologique est présenté comme un signe annonciateur de la catastrophe, et cette description constituera, au cours du siècle, un lieu « obligé » pour qui met en scène un personnage dominé par la passion.

Les discours de Médée fournissent une topique de la parole furieuse qui sera également souvent imitée par la suite dans de nombreuses tragédies humanistes. Lorsqu'elle est en état de fureur, Médée invoque les Furies et les dieux des Enfers en les suppliant d'appuyer sa vengeance et, par la parole, exacerbe sa rage criminelle. C'est par ses dons de magicienne, par la puissance de ses « vers » que Médée entend se venger de ses ennemis : « Sus donc, Médée, sus, reprends tous tes esprits, / Pratique maintenant ce que tu as appris, / Recherche les secrets de la sainte science / Dont tu as maintes fois fait mainte expérience. / [...] / N'as-tu pas maintes fois par tes vers murmurés / Tiré des monuments les esprits conjurés ? / C'est trop peu que cela, ce sont faits de pucelle,

45. Si l'on ne tient pas compte de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550), cette tragédie est la première tragédie originale publiée en français. La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, représentée en 1552, ne sera publiée qu'en 1572.

/ Tu ne savais pour lors que c'est d'être cruelle. / Hausse-toi maintenant, horrible ta fureur, / Tes faits fassent aux Dieux et aux hommes horreur » (v. 747-764). Tout le pouvoir meurtrier de Médée est ainsi concentré dans la force d'une parole magique⁴⁶ et surnaturelle : ses mots exercent un véritable pouvoir sur les choses. Comme la « Phitonisse », comme la Pythie de Delphes⁴⁷ ou la prophétesse Cassandre dont les discours déterminent le cours des événements, Médée en furie s'avère un redoutable orateur. Cette éloquence de la parole furieuse rappelle le mythe, très présent à la Renaissance, d'un pouvoir magique inhérent au langage, de la « parole transformée en force par les vertus de la persuasion⁴⁸ ». La tragédie de La Péruse — et, par extension, celle de la Renaissance — constitue ainsi une réflexion sur la puissance des mots. La fureur éloquente de Médée suppose un pouvoir persuasif du *pathos*, la fécondité oratoire des passions⁴⁹. Médée ne serait-elle pas l'incarnation du versant troublant et inquiétant du pouvoir de l'éloquence ? La

46. L'œuvre de Sénèque fournit bien sûr une topique de la parole magique exerçant un pouvoir sur les choses avec, notamment, *Médée* et *Hercule sur l'Ceta*.

47. Le Chœur compare d'ailleurs Médée, en proie à la fureur, à la Pythie de Delphes en délire sous l'influence d'Apollon : « Comme la prêtresse, / Que la fureur presse / Sous le devin Dieu, / Secoue la tête / En vain, et n'arrête / Jamais en un lieu : / Avec telle mine / Médée chemine, / Et n'arrête point : / Ainsi la furie / Qui la seigneurie / Sa poitrine époinçait » (v. 531-542). Cette comparaison entre fureur tragique et fureur prophétique instaure une équivalence entre la puissance de la parole criminelle et celle de la parole prophétique. La Pythie de Delphes, ou encore la figure de Cassandre, fréquemment évoquées dans les tragédies de l'époque, symbolisent la puissance oratoire que procure l'état de fureur. Le personnage du prophète est d'ailleurs remarquablement présent dans le *corpus* tragique du xvi^e siècle, au point où il constitue presque un personnage type, au même titre que la nourrice ou le messager.

48. Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970, p. 45.

49. Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 319. Voir aussi Alain MICHEL, « Faut-il louer la folie ? Quelques réponses de Cicéron à Giordano Bruno », dans Jean Céard (dir.), *Langage et vérité*, Genève, Droz, 1993, p. 189-194. D'après cet auteur, chez Cicéron, « le *furor* est approuvé en rhétorique, condamné en philosophie. Il possède par sa véhémence une force de persuasion » (p. 189) : « quand vous parlerez, sachez trouver de la colère, de la douleur, des larmes » (Cicéron, *De Oratore*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 86). Cette nécessité, pour l'orateur, d'éprouver les passions pour être éloquent est rapprochée par Cicéron de la théorie platonicienne de l'enthousiasme et de l'inspiration divine sans laquelle « il n'y a point de véritable poète » (p. 85). Sénèque lui-même, en se réclamant de Platon, déroge pour quelques lignes aux principes fondamentaux du stoïcisme en valorisant l'exaltation de l'âme hors d'elle-même, permettant l'expression d'une parole sublime : « Rien de noble, d'excellent ne peut être exprimé sans l'émotion de l'âme. Seul le mépris du vulgaire et du rebattu, seul un élan divin qui l'anime et l'exalte peut lui faire chanter un poème surhumain. Elle ne peut rien atteindre de sublime et d'escarpé tant qu'elle ne sort pas d'elle-même. Il faut qu'elle s'écarte des chemins battus, s'emballe, le mors aux dents, et entraîne son cavalier dompté à une escalade qu'il n'aurait jamais osée lui-même » (Sénèque, « La tranquillité de l'âme », dans *Traité philosophiques*, t. II, Paris, coll. « Classiques Garnier », 1955, p. 407).

récurrence, dans le théâtre de la Renaissance, des démonstrations de la puissance néfaste de la parole est à ce sujet fort significative⁵⁰.

La Soltane de Gabriel Bounin (1561), par exemple, emprunte beaucoup à la *Médée* de Sénèque. La Sultane est décrite comme une magicienne dont l'éloquence persuade le Sultan d'éliminer son fils Moustapha, qu'elle abhorre. La Sultane se met délibérément dans un état de fureur et de « forcènement » lorsque vient le moment de convaincre le Sultan :

J'avol'rai vers Soltan épointé de fureur,
 Là de mon seul regard je lui ferai horreur,
 Là tant je l'epeur'rai moi fine caute et fainte,
 Me voiant, que le cœur lui tremblot'ra de crainte.
 Là je n'aurai maintien, visage ne couleur
 Qui ne s'aille chang'ant, par l'horrible fraieur
 Qui m'ira forcenant : mes si blondes tressettes
 Forcènement d'effroi s'ellevr'ont toutes droites,
 De rage horriblement mon cueur s'ira enflant,
 Et de mes yeus iss'ra un feu étincellant
 Qui m'ira enflamant : comme en l'isle de Crete
 Quand le plus qu'insensé et furieux Curete
 De furie agité veut devot faire veus
 A la mere des Dieus.
 Voire et quand furieuse, en la ville sacrée
 De Delphe, à Apollin la prêtresse Erythrée
 Sainte veut ministrer, pour dire à l'advenir,
 Par destin aux humains ce qui doit advenir,
 Soudain devient horrible, effroiabie, et hideuse
 Plus morne et allaidi' qu'une ombre tenebreuse.
 Ainsi s'ra il de moi, car premier qu'affronter
 Le Soltan cest émoi pour au long lui conter,
 D'un sang d'ire bouillant tous mes os et mes vaines,
 Me jettant hors de moy comblement seront pleines :
 Mes yeux de grand fraieur par tout iront dardans
 En signe de fureur de grans éclers ardans⁵¹.

50. L'exemple le plus éloquent est peut-être *La tragédie du sac de Cabrières*, écrite vers 1566-1568 par un auteur protestant que l'on n'a pas encore pu identifier. Cette pièce, qui a pour sujet un événement de l'histoire contemporaine (le siège et la prise d'un château fort protestant par l'armée en 1545), dénonce les pouvoirs destructeurs de la parole mensongère. En effet, après avoir promis aux assiégés qu'ils auraient la vie sauve et un procès équitable s'ils se rendaient, le président du Parlement de Provence manqua à sa parole et plusieurs d'entre eux furent conduits au bûcher. Tout au long de la pièce, le chœur déplore les effets néfastes de la parole : « La langue maudite, / En sucre et miel / Mêlé et rend confite, / Sa poison de fiel : / Poison nonpareille, / Qui tant seulement / En touchant l'oreille, / Tue en un moment » (Anonyme, *La tragédie du sac de Cabrières*, dans *La Tragédie française à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. III, Florence/Paris, Olschki/PUF, 1986, p. 244, v. 655-662).

51. Gabriel Bounin, *La Soltane*, Exeter, University of Exeter, 1977, v. 731-756.

La fureur apparaît ainsi comme le paradigme de l'éloquence, une éloquence représentée de manière duelle : redoutable lorsqu'elle fait appel au pouvoir destructeur du mot, créatrice lorsqu'elle évoque la puissance prophétique d'une parole d'origine divine. Cette dualité, d'inspiration platonicienne, imprègne tout l'univers tragique de Sénèque, dans lequel « la folie destructrice des grandes âmes, Médée, Hercule, Phèdre, Thyeste, Œdipe, semble l'ombre portée de leur capacité au dépassement, à l'élan génial et créateur⁵² ». La tragédie de la Renaissance porte également en creux cette représentation double de la fureur.

Cette dualité est également perceptible dans l'utilisation de la topique du *furor* sénéquien pour le traitement des conflits guerriers. La fureur guerrière est présentée de manière positive lorsqu'elle s'exerce contre « l'extérieur », contre les ennemis de la patrie. Dans *Alexandre* de Jacques de La Taille (1573), la « juste fureur » d'Alexandre met en déroute les armées adverses, « comme un grand feu qui devore / Tout cela qu'il rencontre, et tant plus qu'il consume, / Tant plus sa gloute flamme avarement s'allume⁵³ ». Mais Alexandre sera victime d'une conspiration fomentée par des proches de son entourage, complot que lui annonce le personnage du Prophète : « Las ! qui est cestuy là que je voy qui s'appreste, / Furieux, contre vous ? Quelle main qui conspire ? » (v. 254-255). La fureur du traître, qui agit de manière souterraine, « intérieure », au cœur même du pouvoir, s'oppose à la fureur guerrière toute dirigée vers l'extérieur, guidée par un sain esprit de conquête. La fureur intestinale est présentée de manière métaphorique comme une maladie qui détruit le corps (corps du roi, corps du royaume) de manière sournoise. Alexandre décrit ainsi l'attaque meurtrière du poison qui envahit son corps : « Sors sors quiconques fais dans moy ta garnison, / Vien avant, sans me prendre en telle trahison. / Pourquoi assailles tu mes membres en cachette ? » (v. 868-867).

Les discours envenimés du « mauvais conseiller » rappellent l'action funeste du traître, dans la mesure où ils exercent une influence redoutable, intestinale et destructrice, sur la personne du Monarque. Dans la tragédie de propagande catholique *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu, D'Espernon, mignon du Roi, persuade celui-ci d'assassiner le Duc de Guise. Au début du troisième acte, ce mauvais conseiller se décrit lui-même comme un furieux : « Un tan de phrenesie et de fureur relente / Mon cerveau empesté de nuict et jour tormenté : / Je sens

52. Marc Fumaroli, « "Nous serons guéris, si nous le voulons". Classicisme français et maladie de l'âme », *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p. 96.

53. Jacques de La Taille, *Alexandre*, Exeter, University of Exeter, 1975, v. 62 et 108-110.

mille dragons, je sens mille daemons / Ravager mes esprits, et souffler mes poulmons⁵⁴. » L'évocation des démons introduit une innovation dans cette utilisation par ailleurs traditionnelle du *topos* de la fureur, car la fureur est associée au Malin, et, par extension, à l'Hérétique, c'est-à-dire Henri de Navarre :

LE CLERGÉ

Qu'endurons-nous plus tant ? Il est temps de mourir,
Et par un saint trespas à nos maux secourir,
Afin que la fureur d'un superbe Apostat
Ne ravisse le lis, la perle de l'Estat.
Le sceptre du François n'a jamais sceu permettre
D'avoir un Huguenot, ny un Tyran pour maistre :
L'Heretique est hay de ce sacré fleuron
Comme un Turc, un Payen, un Barbare, un Neron.
Plutost l'air portera les naves porte-voiles
Plutost les cieux seront sans flambeaux, sans estoiles,
Plutost nous quitterons nostre Salique loy,
Que d'endurer sur nous l'Heretique pour Roy. (v. 1149-1160)

L'Hérétique est un furieux qui entretient des relations privilégiées avec Satan, et dont les actes ne visent qu'à anéantir le royaume. Ce déplacement de la topique du *furor* sénéquien sur les guerres civiles de la France de la seconde moitié du siècle apparaît également dans la *Tragédie de Coligny* (1575) de François de Chantelouve. L'Amiral y est représenté également comme un furieux dont les discours sont démoniaques et destructeurs : « O Mort, ô rage, ô fer, ô Pluton, ô Furies ! / Courez, accablez-moi soubz vos fureurs aigries, / O Satan, ô Calvin ! Ouvre-moi les Enfers, / Où mes frères & toi grillant de feux divers : / Despitez, blasphêmez en hurlemens horribles, / Du juste punisseur les forces invincibles⁵⁵. » L'utilisation de ce qui est devenu le lieu commun du « forcènement » du furieux place d'emblée le personnage dans un cadre, un type que le lecteur ou le spectateur connaissait, ce qui apparente l'Amiral à la longue tradition des furieux tragiques⁵⁶.

54. Pierre Matthieu, *La Guisade*, Genève, Droz, 1990, v. 777-780.

55. François de Chantelouve, *Tragédie de Coligny*, [s. l.], 1575, p. 4.

56. L'association entre la fureur et l'hérésie calviniste est présente notamment dans la *Continuation du discours des misères de ce temps* (1562) de Ronsard : « Or ces braves vanteurs, controuvez fils de Dieu, / En la dextre ont le glaive et en l'autre le feu, / Et comme furieux qui frappent et enragent, / Vollente les temples saints et les villes saccagent. / [...] / Mais monstrez-moy quelqu'un qui ait changé de vie, / Apres avoir suivi vostre belle folie : / J'en voy qui ont changé de couleur et de teint, / Hideux, en barbe longue et en visage feint, / Qui sont plus que devant tristes, mornes et palles, / Comme Oreste agité des fureurs infernales » (Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 551-555).

Les guerres de religion sont ainsi l'occasion de développer toute une topique de la « fureur civile », particulièrement sensible dans l'œuvre de Robert Garnier. *Antigone* (1580) s'avère à ce sujet emblématique : tout comme la France, Thèbes « [...] voit les deux freres / L'un sur l'autre acharnez de fureurs sanguinaires, / Se chercher de la vie, et, comme Ours furieux, / Se vouloir deschirer de coups injurieux⁵⁷. » *Porcie* (1568), du même auteur, a pour sujet la bataille de Philippes. La tragédie débute par l'apparition sur scène de Mégère qui invoque les Érinyes afin de rallumer « [...] le Discord, / La rage, la fureur, la guerre et la turie / Au gyron belliqueur de la grande Hesperie⁵⁸ ». Le chœur des soldats romains déplore cette guerre civile où il doit se battre non pas contre des étrangers mais contre des frères : « Il me desplait que les Romains / S'entre-massacrent de leurs mains, / Et que nos guerrières phalanges / Ne vont en quelques lieux lointains / Combattre les peuples estranges » (v. 1403-1407). Un autre chœur évoque un lieu commun traditionnel, inspiré de Sénèque et d'Horace, qui oppose le bonheur de la vie champêtre à la misère des guerres civiles : « Heureux qui d'un soc laboureur, / Loin de la civile fureur, / Avec ses bœufs cultive / Sa paternelle rive : / La trompette animant l'assaut / Ne l'esveille point en sursaut : / Il ne craint point, gendarme, / Le danger de l'alarme » (v. 283-290). Cet éloge du laboureur est repris dans *La tragédie françoise du bon Kanut, Roy de Danemarch* (1575) : « Il ne craint ni la fureur, / Ny l'horreur / Ny les sanglantes batailles, / Ny les outrageurs poignars / Du fier Mars / Ne pinsotte(nt) ses entrailles. / Mégère, fille de nuit, / Ne circuit / De ses coulevres cyflantes / Les deux temples de son chef / Et meschef / De ses torches noyrcissantes⁵⁹ ». La fureur de la guerre civile est également évoquée à travers le lieu commun stoïcien de la tempête : « Les cruelles tempêtes / D'Aquilon furieux / Ne battent que les festes / Des ormes montaigneux. / Les cases des pasteurs / N'esprouvent ses fureurs » (v. 251-254). La tempête qui fait rage dans le corps du furieux, le corps du royaume et dans la Nature établit ainsi une correspondance entre fureur des personnages et fureur des éléments. Ce célèbre lieu commun est l'un des arguments les plus fréquemment évoqués, dans les tragédies de la Renaissance, pour déplorer la condition misérable des Grands et célébrer, en contrepartie, la vie des humbles. Les princes sont soumis aux caprices d'un destin aveugle, aux

57. Robert Garnier, *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, v. 806-809.

58. Robert Garnier, *Porcie*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, v. 40-42.

59. Anonyme, *La tragédie françoise du bon Kanut, Roy de Danemarch*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1989, v. 503-514.

aléas d'une Fortune que l'on qualifie d'ailleurs de « furieuse » : « Ainsi, tousjours ainsi, fortune, tu renverse(s) / D'un estre furieux les Roys à la renverse » (v. 307-308).

★ ★ ★

La fureur est donc double. Fureur divine et fureur guerrière, d'une part, fureur criminelle et fureur civile, d'autre part, constituent les deux faces d'une même disposition, les versants positif et négatif d'une puissance qui porte en soi un réel pouvoir créateur mais qui, lorsqu'elle est dirigée contre elle-même, agit comme un véritable « poison » meurtrier. Le furieux représente ainsi une spectaculaire métaphore de la France aux prises avec les guerres civiles. La « bile noire » qui envahit le corps du furieux, ou l'éloquence meurtrière du mauvais conseiller en proie à la fureur, sont les symboles d'une puissance intestine néfaste, d'un élément destructeur qui ronge le corps du royaume. La topique de la fureur tragique sert ainsi admirablement la mise en scène textuelle des troubles politiques et religieux de cette seconde moitié du xvi^e siècle. Agrippa D'Aubigné l'a utilisée de manière remarquable dans son poème tragique : « Rois, que le vice noir asservit sous ses loix, / Esclaves de péché, forçaires non pas rois / De vos affections, quelle fureur despite / Vous corrompt, vous esmeut, vous pousse et vous invite / A tremper dans le sang vos sceptres odieux, / [...] / Le peuple estant le corps et les membres du Roy, / Le Roy est chef du peuple, et c'est aussi pourquoy / La teste est frenetique et pleine de manie / Qui ne garde son sang pour conserver sa vie⁶⁰. » Peut-être est-ce là la plus féconde utilisation et adaptation d'une topique par ailleurs omniprésente dans le paysage littéraire français de la Renaissance.

60. Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, v. 459-470.

Politique du paradigme : argumentation et fiction dans la *Rhétorique* d'Aristote¹

GILLES DECLERCQ

Est politique tout ce qui concerne le
gouvernement des hommes libres

ARISTOTE, *Politique*, I, 7, 1255b

L'histoire occidentale de la topique mêle intimement les sens rhétorique et littéraire du *topos* : schème argumentatif et/ou thème narratif². Nous voudrions examiner cet entrelacement de l'argumentation et de la fiction à propos du *paradigme* (ou exemple) qui, conjointement à l'*enthymème*, constitue l'un des deux schèmes argumentatifs définis par Aristote dans sa *Rhétorique*³.

S'il est en effet un chapitre de ce traité susceptible d'intéresser le littéraire, le chapitre 20 du livre II est celui-là : consacré explicitement au *paradigme*, il en propose une typologie incluant une forme éminemment

1. Cet article est issu d'une communication prononcée en juillet 1994 à l'Université du Cap, lors du premier Symposium africain de rhétorique, consacré au thème « Persuasion and Power ». Une version anglaise a été publiée, en septembre 1997, dans *The Canadian Journal of Rhetorical Studies*, vol. VIII, sept. 1997, sous le titre « Aristotle's Politics of Persuasion ». Nous présentons ici une version remaniée, modifiée notamment dans ses annotations et sa conclusion.

2. Voir à ce sujet la critique de Curtius et Spitzer par Aron Kibédi-Varga (*Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1976, p. 36, note 3) et les articles de Gilles Declercq (« Le lieu commun dans les tragédies de Racine : Topique, poétique et mémoire à l'âge classique », *XVII^e Siècle*, n° 150, janvier-mars 1986, p. 43-60) et Emmanuel Bury (« Vers une atrophie de l'*Inventio* topique à la fin du XVII^e siècle », XLVIII^e Congrès de l'AIEF, 16 juillet 1996, Cahiers de l'AIEF).

3. Il ne sera donc pas ici question des lieux propres et des lieux communs tels que les définit la *Rhétorique*, enquête qui supposerait de confronter leur définition aux *Topiques* d'Aristote, et d'évaluer la distorsion introduite par les *Topica* de Cicéron.

littéraire, celle de la fable ou *apologue*. Il faut pourtant se garder d'analyser d'emblée ce chapitre : extrait de son contexte, celui-ci n'est plus qu'une nomenclature ; la rhétorique, on le sait, n'a que trop souffert d'une telle réduction. Rendre compte du paradigme suppose de mettre cette preuve inductive dans la perspective d'ensemble du traité aristotélicien. Or ce dernier ne peut être tenu pour un simple exposé de technique oratoire, car la fonction assignée par Aristote à l'art d'argumenter articule fermement la technique de la preuve au rôle du citoyen dans la cité grecque : l'analyse aristotélicienne du paradigme s'avère indissociable d'une philosophie politique qui donne son sens à l'ensemble du traité.

L'ouvrage d'Aristote souligne en effet le lien essentiel du rhétorique au politique. Lien historique : la fondation de la rhétorique occidentale étant contemporaine de la première expérience démocratique en Grèce ; et lien philosophique : car le projet du traité aristotélicien est de dépasser les positions inconciliables de Platon, contempteur de la rhétorique, et des sophistes, manipulateurs de la parole persuasive. C'est pourquoi, si la *Rhétorique* se présente comme la première réflexion *méthodique* sur les possibilités de persuader un auditoire, elle constitue également une éthique et une politique de l'argumentation, et son sous-titre pourrait être « Persuasion et pouvoir dans la cité des hommes libres⁴ ».

Le traité aristotélicien entend rationaliser la persuasion⁵ par une méthode fondée sur les schèmes universels du raisonnement — conformément à la théorie syllogistique définie dans les *Analytiques*, renforcée par le schème inductif défini par les *Topiques* en vertu de l'analogie liant le vraisemblable au vrai, syllogisme et induction déterminent les preuves enthymématiques et paradigmatiques comme les deux modes de la preuve logique au sein de l'art oratoire. Mais ce modèle logique est proposé comme alternative aux techniques empiriques des premiers rhétoriciens, les « technologues », durement critiqués au début du Traité (I, I, 1354a 11-26 ; 1354b 16-22). Or cette critique, formellement technique, a un sens politique qui consiste dans la dénonciation de toute utilisation arbitraire des puissances irrationnelles véhiculées par le discours humain ; le blâme des « technologues » prélude donc à une critique de la parole sophistique.

4. Comme le suggère le sous-titre donné par G. A. Kennedy à sa récente traduction de la *Rhétorique* (Cambridge University Press, 1991) : *A Theory of Civic Discourse*.

5. Voir Paul Ricoeur, « Entre rhétorique et poétique : Aristote », *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 13-18.

Cette insistance inaugurale sur la méthode a une conséquence singulière : le rhétoricien doit s'imprégner de l'art des sophistes, comme le résume l'injonction du premier chapitre : « il faut savoir argumenter de manière persuasive dans les deux sens d'une thèse » (1355a 30). Cette proposition résulte du fait que, à l'instar de la sophistique, la rhétorique traite du probable ; aussi faut-il, pour produire *techniquement* une argumentation efficace, se familiariser avec les réfutations des sophistes. Au regard de cet impératif technique, la rhétorique aristotélicienne paraît ignorer délibérément les enjeux politiques et éthiques inhérents à la pratique de la parole persuasive, ainsi que Aristote semble lui-même le confirmer en soulignant le caractère spéculatif de son traité : « la fonction de [la rhétorique] n'est pas de persuader mais de voir tous les moyens possibles de persuader dans chacun des cas considérés » (I, 1, 1355b 10-12)⁶. Cette position méthodologique a souvent été désignée comme *l'amoralité de la rhétorique*⁷.

Pourtant, cette amoralité ne contredit qu'en apparence le projet éthique de la *Rhétorique*, énoncé quelques lignes auparavant dans le même chapitre : « S'il est honteux de ne pouvoir se défendre avec son corps, il serait absurde qu'il n'y eût point de honte à ne le pouvoir faire

6. La rhétorique est en effet *techné*, et non *praxis* ; le rhétoricien doit donc être distingué de l'orateur, et la rhétorique partage avec la science une dimension spéculative ; elle s'en démarque en revanche par sa finalité pratique qui n'est autre que la parole civique. Il faut donc que le citoyen soit successivement rhétoricien (à ce titre, il examine spéculativement les réfutations dont usent les sophistes) et orateur politique (à ce titre, il doit réfuter les sophistes en recourant à la méthode aristotélicienne). Sur les distinctions entre science, technique et pratique, voir Médéric Dufour (« Introduction », *Rhétorique*, Livre I, Paris, Les Belles Lettres, 1932-73, p. 30-31).

7. Cette indifférence à la morale atteint son ambiguïté maximale dans les conseils donnés à propos du genre épideictique ; voir notamment I, 9 1367a 32-b 7 : « Il faut aussi pour l'éloge comme pour le blâme traiter comme identiques aux qualités existantes celles qui en sont toutes proches ; par exemple, représenter le circonspect comme froid et intrigant, le simple comme honnête ; l'insensible comme calme, et dans chaque cas, faire parmi les qualités voisines le choix le plus flatteur ; par exemple, faire de l'emporté et du furieux un homme sans détour ; de l'arrogant un homme de grand air et imposant ; représenter ceux qui sont dans les excès comme possédant les vertus correspondantes ; par exemple faire du téméraire un courageux ; du prodigue un libéral ; c'est ce que croient la plupart des gens ; et en même temps, on peut déduire de la cause une conclusion paralogique ; car si un homme est enclin à s'exposer sans nécessité, il y semblera beaucoup plus disposé quand il sera beau de le faire ; et s'il a la main ouverte pour les premiers venus, il l'aura aussi pour ses amis ; c'est, en effet, l'excès d'une vertu d'être bienfaisant envers tout le monde. » Sur l'ambiguïté de certains passages de la *Rhétorique* (I, 9 ; II, 23 ; III, 2), voir Laurent Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, vol. II, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993, 516-519 ; pour une évaluation de l'amoralité : F. Hill, « The Amoralité of Aristotle's *Rhetoric* », in *Greek, Roman, & Byzantine Studies*, 22, 1981, p. 133-147 ; et Médéric Dufour (Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1973 : I, 11-13).

par la parole, dont l'usage est plus propre à l'homme que celui du corps⁸ » (I, I, 1355a 38–b 2).

Cette définition de la rhétorique comme aptitude à se défendre par la parole est explicitement politique : non seulement parce qu'elle s'adresse au citoyen, et fait de l'apprentissage de la rhétorique un devoir civique, mais encore parce qu'elle fait écho à la célèbre définition de l'homme comme *animal naturellement politique parce que doué du logos* (*Politique*, I, 2)⁹. Si l'on ajoute que « la rhétorique est comme une ramification de la dialectique et de la science morale, qu'il est juste de dénommer politique » (*Rhétorique*, I, 2, 1356a 25–27), il est clair que la rhétorique aristotélécienne ne peut se comprendre que dans le cadre de la *polis*, de l'*agon* civique. Cette perspective politique est manifestement liée aux leçons qu'Aristote tire des difficultés rencontrées par l'expérience démocratique athénienne, et pour G. A. Kennedy, elle détermine la lecture moderne de la *Rhétorique*¹⁰.

L'examen des schèmes argumentatifs, enthymèmes et paradigmes, suppose donc leur confrontation à la visée politique du traité ; articulation rendue encore plus nécessaire pour le paradigme, puisque ce dernier est pour Aristote la preuve privilégiée du genre délibératif, donc du discours politique¹¹.

Nous examinerons donc en premier lieu la question de l'*amoralité* de la méthode rhétorique, afin d'explicitier l'articulation de l'autonomie technique de la rhétorique à sa fonction civique. Nous verrons ensuite les conséquences éthiques et techniques de la double définition de l'auditoire de la rhétorique comme *juge*, et corrélativement du citoyen comme juge. La *Rhétorique* apparaît alors comme animée d'un projet politique global dont il faudra, *in fine*, déterminer l'incidence sur la conception des preuves, plus particulièrement sur la définition et l'illustration du paradigme¹².

8. Sauf indication contraire, nous citons la traduction de Dufour.

9. Sur le sens à donner à cette définition voir Jean-Louis Labarrière, « Aristote : vers une poétique de la politique », *Philosophie*, n° 11, 1986, p. 25–46 ; Barbara Cassin, « Logos et Politique. Politique, rhétorique et sophistique chez Aristote », dans P. Aubenque et A. Tordesillas (dir), *Aristote politique. Études sur la Politique d'Aristote*. Paris, PUF, 1993, 367–398.

10. « S'il n'est pas certain qu'Aristote associait de manière spécifique la naissance de la rhétorique à celle de la démocratie, ces deux naissances sont en revanche, pour nous, inséparables » (1991, p. 293, note 1, nous traduisons). Dufour juge semblablement : « La Rhétorique est une ramification [de l'éthique] parce que 1) son efficacité vulgarisatrice en fait un instrument d'éducation pour le citoyen ; 2) elle fournit aux citoyens les moyens techniques de défendre la Constitution et l'État » (en note de 1356a 25–27, t. I, p. 77).

11. Voir ci-dessous, III, 2 : « Le primat de la preuve paradigmatique ».

12. Par *Rhétorique*, nous désignons ici les deux premiers livres consacrés à l'argumentation, et qui constituent une strate rédactionnelle distincte du livre III ; ce dernier, consa-

I. L'impératif éthique au sein de la *Rhétorique*

Circonsrite à l'univers du vraisemblable, la technique rhétorique doit suspendre tout jugement moral pour se donner les moyens de comprendre la controversabilité de tout argument. Cette compétence technique, le rhétoricien la partage avec le sophiste. L'un et l'autre se distinguent cependant par le statut qu'ils accordent au vrai et au vraisemblable. Pour le sophiste, le vrai est l'objet d'une quête aporétique (à l'inverse de Platon, pour qui le vraisemblable conduit la raison à l'aporie, car il n'est que l'image dévoyée et fallacieuse du vrai). Aristote se démarque à la fois des sophistes et de Platon par les postulats suivants :

- le vrai et le vraisemblable sont apparentés ;
- corrélativement, une même aptitude *naturelle* permet de discerner vrai et vraisemblable ;
- consécutivement, cet apparentement et cette aptitude définissent la relation du syllogisme (dont les prémisses sont vraies) et de l'enthymème (dont les prémisses sont vraisemblables)¹³ :

Puisque [...] la démonstration rhétorique est l'enthymème, que celui-ci est, à parler en général, la plus décisive des preuves, que c'est un syllogisme d'une certaine espèce, et que toutes les espèces de syllogisme ressortissent à la dialectique, ou à la dialectique entière ou à quelque-une de ses parties, il est clair que le plus apte à étudier spéculativement les prémisses et la marche d'un syllogisme est aussi le plus propre à l'enthymème, à condition de comprendre en outre à quelles sortes de sujets s'applique l'enthymème et quelles différences il présente par rapport aux syllogismes logiques. Le vrai et ce qui lui ressemble relèvent en effet de la même faculté ; la nature a, d'ailleurs, suffisamment doué les hommes pour le vrai et ils atteignent la plupart du temps à la vérité. Aussi la rencontre des probabilités et celle de la vérité supposent-elles semblable *habitus*. (I, 1, 1355a 5-18)¹⁴

cré pour l'essentiel au style, est très probablement chronologiquement antérieur aux livres I et II, lesquels font référence à la théorie du syllogisme développée dans les *Analytiques*. Sur la datation des livres de la *Rhétorique*, voir l'introduction de Dufour, I, p. 14-16, Kennedy, *op. cit.*, p. 82-83, l'introduction de Jacques Brunschwig aux *Topiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, et Gilles Declercq, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires* Paris, Editions Universitaires, 1992, p. 100-101, note 2.

13. Elles définissent également, *a fortiori*, la relation de l'induction et de l'exemple.

14. Pour Grimaldi, ce texte renforce l'apparentement du syllogisme et de l'enthymème, apparentement fondé sur une même impulsion de l'intellect vers le vrai et le vraisemblable : « La phrase en 1355a 14-18 met en relation étroite enthymème et syllogisme logique parce que l'intellect produit le même effort pour parvenir à la vérité dans un cas donné, ou à la vérité autant qu'on peut la discerner. Comme Aristote déclare en 1355a 17-18 : "l'aptitude à discerner le probable est le propre de l'homme qui est aussi capable de discerner le vrai". Il n'y a aucune raison de croire que dans la *Rhétorique*, Aristote s'est

La nature a suffisamment doué les hommes pour le vrai : cet axiome éthico-cognitif qui définit l'aptitude à voir le vrai est la prémisse fondatrice de la *techné* aristotélicienne. La relation spécifique de l'être humain au vrai — et corrélativement celle qu'il entretient avec le vraisemblable — est la *condition de possibilité* de la méthode. De surcroît, en affirmant la *supériorité naturelle du vrai sur le non-vrai*, Aristote définit la fonction éthico-sociale de la rhétorique, qui consiste à maintenir cette supériorité de nature dans la culture, c'est-à-dire dans la cité : « La rhétorique est utile, parce que le vrai et le juste ayant une plus grande force naturelle que leurs contraires, si les jugements ne sont pas établis comme il faut, alors, inéluctablement, le vrai et le juste sont défaits par leurs contraires [le faux et l'injuste]. Et cette défaite est une honte¹⁵ » (I, I, 1355a 20-23).

Lorsqu'ils sont incorrectement construits, les jugements deviennent de *mauvais* jugements, car ils laissent la victoire au mensonge (le non-vrai) et à l'injustice ; autrement dit, l'erreur logique engendre le fiasco éthique. Grimaldi précise encore, dans son *Commentaire*, que « la défaite de la vérité et de la justice est le résultat de leur mauvaise articulation dans la parole » : la faillite éthique procède d'une déficience logique dans le maniement de la parole¹⁶.

La rhétorique retrouve donc un impératif éthique au sein même de sa technicité, sous forme d'une condition nécessaire dont la formulation est négative : *un usage inexpert de la rhétorique n'est pas acceptable*, car il trahit la cause du vrai et du juste, en rendant possible la victoire

éloigné du postulat de la *Métaphysique* selon lequel "tout homme est naturellement animé du désir de connaître" (980a 1), de même que "tout homme contribue d'une façon ou d'une autre à la cause de la vérité" (*Éthique à Eudème*, 1216b 31) » (*Aristotle's Rhetoric: A Commentary*, New York, Fordham University Press, I, p. 24-25, nous traduisons).

15. Les lignes en italique décalquent la traduction donnée par Grimaldi (*op. cit.*, p. 25-26). L'expression traduite ici par « leurs contraires » a donné lieu à des interprétations contradictoires, certains traducteurs comprenant « les opposants » au sens oratoire du terme. La réfutation de Grimaldi, fondée sur des arguments grammaticaux et philosophiques, nous a pleinement convaincu (*ibid.*, p. 25-28).

16. Grimaldi cite à l'appui l'*Éthique à Nicomaque*, (X, 1172a 35-36) : « Chaque fois que le langage est sans pertinence envers les faits perçus, il est digne de mépris, et de plus il détruit la vérité », et il glose ainsi le rapport entre rhétorique et *mimesis* : « Ce que veut dire très précisément Aristote, c'est que la rhétorique est mimétique, et qu'elle est supposée représenter le réel (c'est-à-dire la vérité et la justice) quelle que soit la situation de l'auditoire. La rhétorique accomplit cela par le seul moyen dont elle dispose : par le truchement du langage. La vérité et la justice sont naturellement prédominantes et elles doivent prévaloir pour deux raisons : *en soi*, comme Aristote l'indique ici, et pour la raison qu'il donne en 1355a 15-17. Si la vérité et la justice sont défaites, c'est que la rhétorique a failli dans l'accomplissement de sa fonction mimétique. La défaite de la vérité et de la justice résulte de leur mauvaise articulation langagière. Cette tâche incombe à la rhétorique, et elle fonde son utilité qui est d'assurer une articulation adéquate et pertinente de la vérité et de la justice (*op. cit.*, p. 27, nous traduisons).

indue de leurs contraires, victoire indue et honteuse puisque erreur et injustice sont naturellement inférieures au vrai et au juste.

Mais cet impératif ne constituant pas une condition suffisante, une seconde condition est exigée de l'orateur expérimenté : celui-ci ne doit pas seulement *correctement* user de son art, il doit en *bien* user. Et ce nouvel impératif permet de différencier le rhétoricien du sophiste, par le *bon usage* de la controverse¹⁷ : « [1] Il faut être apte à persuader le contraire de sa thèse, comme dans les syllogismes dialectiques, [2] non certes pour faire indifféremment les deux choses (car il ne faut rien persuader d'immoral), [3] mais afin de n'ignorer point comment se posent les questions, et, si un autre argumente contre la justice, d'être à même de le réfuter » (I, I, 1355a 29-32).

Le texte énonce successivement l'aptitude à controverser, commune à la rhétorique et à la sophistique (1) ; l'impératif éthique qui régit extérieurement l'usage de la rhétorique (2) ; l'impératif politique qui détermine l'art de la réfutation (3). Les deux derniers points résument le devoir éthico-politique du rhétoricien qui doit affronter le sophiste dans la lutte du juste contre l'injuste, tous deux usant de la controverse, celui-ci pour dévoyer vérité et justice, celui-là pour les rétablir.

Dans cette lutte, la frontière entre le rhétoricien et le sophiste, qui partagent le même savoir technique, paraît des plus ténues. Barbara Cassin nous aide à préciser le statut éthique de cette frontière par l'exégèse de cet extrait de la *Rhétorique* :

C'est à la même discipline [la rhétorique] qu'il appartient de voir le persuasif et le persuasif apparent, tout comme relèvent de la dialectique le raisonnement et le raisonnement apparent, car la sophistique n'est pas dans le pouvoir, mais dans l'intention ; à cette différence près que, du point de vue de la rhétorique, on sera orateur tantôt par la science et tantôt par son intention, alors que du point de vue de la dialectique, on sera sophiste par son intention, et dialecticien non par son intention, mais par son pouvoir¹⁸. (I, I, 1355b 15-21, trad. Cassin, p. 385)

17. Aristote n'amalgame donc pas les sophistes aux technologues. Aux premiers auteurs de traités de rhétorique, il reproche de fonder abusivement la persuasion sur la seule preuve pathétique ; parce qu'ils ne disposent pas d'une méthode fondée notamment sur les preuves logiques. En revanche, le procès dressé aux sophistes n'est pas un procès d'incompétence, mais d'usage pernicieux du pouvoir de la parole.

18. Voici la traduction de Dufour : « Il est manifeste que la rhétorique sert également à découvrir le persuasif vrai et le persuasif apparent, tout comme la dialectique le syllogisme vrai et le syllogisme apparent ; car ce qui fait la sophistique, ce n'est pas la faculté, mais l'intention ; il y a cependant une différence : ici, l'on sera orateur, celui-ci par sa science, celui-là par son intention ; là, on sera sophiste, en raison de son intention, et dialecticien en raison, non de son intention, mais de sa faculté. »

La difficulté à interpréter ce texte réside dans le fait que le « persuasif apparent » concerne également sophistique et rhétorique. Pour les distinguer, il faut préciser leur rapport à la dialectique :

- le but de la dialectique est de distinguer entre les raisonnements apparemment conclusifs et les raisonnements effectivement conclusifs ; tandis que le but de la sophistique est d'assimiler les premiers aux seconds. Aussi est-ce l'*intention* (d'amalgamer) qui caractérise le sophiste, alors que l'*aptitude* (à distinguer) caractérise le dialecticien.
- la rhétorique n'a pas affaire au conclusif, mais au persuasif ; or il y a une différence entre l'apparemment conclusif et l'apparemment persuasif ; le premier n'est jamais réellement conclusif (il ne conclut qu'*en apparence*), alors que le second est toujours effectivement persuasif pour quelqu'un (il persuade *par l'apparence*). Inscrite en effet dans l'ordre du probable, la rhétorique ne fait pas de distinction entre l'apparemment persuasif et le réellement persuasif, car elle est seulement concernée par la recherche de tous les moyens possibles de persuader dans chaque cas (1355b 14-15).

C'est pourquoi l'aptitude n'est pas suffisante pour distinguer l'orateur du sophiste ; la distinction repose sur l'intention, à savoir l'intention de contribuer ou non à la victoire de la vérité. Cette volonté — ou cet impératif éthique — est extérieure à la méthode rhétorique proprement dite : c'est, aux termes de Barbara Cassin, une exigence « méta-rhétorique », une « greffe éthique »¹⁹.

En conclusion, l'impératif éthique de la rhétorique est fondé sur une double articulation du vrai et du juste :

- le citoyen doit être un orateur expérimenté, pour éviter la victoire *contre-nature* du faux et de l'injuste ; la correction du raisonnement est une exigence technique interne du triomphe de la moralité ;

19. « C'est seulement quand on fait appel à l'intention, quand on ajoute quelque chose comme une volonté critique qui ne peut entrer dans les réquisits de la *tékhnē rhetorikē* en tant que telle, mais relève déjà me semble-t-il d'une exigence méta-rhétorique, qu'on peut distinguer, par la bonne et la mauvaise intention, l'orateur et le sophiste. Qu'il ne puisse s'agir que d'un supplément, démenti par les principes mêmes qui fondent la compétence, fait effectivement de la rhétorique, une discipline moins morale, c'est-à-dire moins fiable ontologiquement, que la dialectique. Ainsi la rhétorique pousse-t-elle pour ainsi dire au-dessous de la greffe éthique. Mais on ne saurait l'élaguer, car elle porte des fruits aussi spécifiques qu'indispensables. Pour parer au danger sophistique, Aristote peut seulement, au détour d'une phrase, lui faire, précisément cette greffe éthique. » (Barbara Cassin, « *Logos* et politique », p. 387-388).

- en second lieu, condition externe, méta-technique, l'orateur doit avoir *une bonne intention*, lorsqu'il fait usage de sa technique oratoire.

Si l'intention apparaît ainsi comme la seule frontière entre rhétorique et sophistique, il importe d'autant plus d'identifier cette intention morale au sein de l'édifice rhétorique. Le lien entre auditoire et citoyen sera en l'occurrence notre fil directeur.

II. Rhétorique et démocratie : l'auditoire comme juge

En effet, la question de la cité — où vérité et justice doivent être efficacement défendues, fonction dévolue à la rhétorique — est à l'œuvre au sein de la *Rhétorique* d'Aristote ; la réflexion sur la démocratie et le citoyen juste (ou sage) sous-tend l'élaboration de la méthode et des schèmes argumentatifs. Pour Lois S. Self, l'impératif éthique de la *Rhétorique* est liée à la notion de *phronismos* définie dans l'*Éthique à Nicomaque* : est *phronismos* l'homme doté d'une sagesse pratique qui caractérise à la fois l'orateur expérimenté et le citoyen raisonnable, partisan et membre d'une démocratie tempérée — la *timocratie*²⁰. Or la mise en œuvre dans la vie civique de cette sagesse est précisément un acte qu'accomplissent l'orateur et son auditoire — l'acte de *choix critique* qui procède de la conjonction de l'aptitude oratoire et de l'intention morale :

Puisque la vertu morale est un comportement précédé de choix, et que ce choix délibéré est une tendance accompagnée de réflexion, il faut donc que la raison soit juste et que la tendance soit droite, si du moins le choix délibéré est bon — et qu'il y ait accord entre ce qu'affirme la raison et ce que poursuit la tendance. (*Éthique à Nicomaque*, 1139a 23-26)

Une tendance droite doit s'accorder avec la juste raison. Rapporté à la rhétorique délibérative, qui vise à prendre ou à faire prendre une décision, le propos éclaire et le lien de la rhétorique civique à l'éthique et la dimension rationnelle d'une telle rhétorique.

20. « Notre interprétation de la position éthique de la *Rhétorique* va bien au-delà de la conviction qu'Aristote fait confiance aux hommes vertueux pour contrôler le pouvoir oratoire, pour la seule raison que cela relève de leur devoir. Comme nous l'avons vu, il y a un lien essentiel à la fois théorique et pratique entre rhétorique et *phronèsis* : c'est précisément l'homme animé par la sagesse pratique qui possède la capacité et le désir nécessaires pour incarner le praticien idéal de la rhétorique aristotélicienne [...]. Dans la *Rhétorique*, par conséquent, le mot "rhétoricien" peut désigner aussi bien le savoir technique de l'orateur que son projet éthique » (Lois S. Self, « Rhetoric and *phronèsis*: the Aristotelian Ideal », *Philosophy and Rhetoric*, vol. XII, n° 2, 1979, p. 137, nous traduisons).

Toutefois, cette sagesse qui détermine l'*agon* oratoire du citoyen doit être mise en perspective avec la conception aristotélicienne du politique, dont le postulat majeur est l'acception du principe majoritaire comme règle de gouvernement de la cité²¹. Ce postulat, qu'en termes modernes nous qualifierions de démocratique, déplace la question de l'intention morale, qui n'est plus à examiner chez l'orateur, vers l'auditoire qui détient le pouvoir critique de décision. Définir une politique de la persuasion impose donc d'identifier la fonction de l'auditoire dans la *Rhétorique*. Or cette fonction est clairement spécifiée comme une fonction de *juge* ou *critique* : « La rhétorique a pour objet un jugement (en effet, l'on juge lorsqu'on délibère, et la sentence d'un tribunal est un jugement) » (II, I, 1377b 20-21)²². En II, 18, cette définition est formulée en sens inverse : « un juge est, pour parler précisément, une personne qu'il faut persuader » (1391b 12). Dans la première citation, l'auditoire était défini comme juge. La seconde citation évite d'interpréter la première dans le sens restreint d'une rhétorique judiciaire. Au contraire, la fonction de juge est définie au sens large, comme fonction essentielle de l'auditoire de la rhétorique ; ce n'est donc plus l'acte de juger qui définit la persuasion, mais l'acte de persuader qui définit le juge comme auditoire. Compte tenu de la finalité civique dévolue par Aristote à la rhétorique, le mot *juge* doit être compris au sens politique²³ ;

21. *Timocratie*, constitution modèle pour Aristote (*Politique*, I, 4), est une combinaison de démocratie et d'aristocratie : la règle majoritaire y a cours, mais l'accès aux responsabilités civiques est filtré par le système de l'*ephebia* (G. Burdeau, « La constitution d'Athènes et la conception aristotélicienne de la démocratie », dans Sinaceur (dir.), *Aristote, aujourd'hui*, Paris, Erès, Unesco, 1988, p. 344-351).

22. En I, 3, 1358b 2-3, Aristote déclare que l'auditeur est soit spectateur (*theoros*) soit juge (*kritēs*) ; la première fonction caractérise l'auditoire épideictique, qui semble ainsi mis à part, mais comme Kennedy le souligne : « On peut voir le discours épideictique comme un concours oratoire, avec d'autres orateurs voire avec des orateurs ayant parlé précédemment. [...] Dans ces discours, la louange rectifie, modifie ou renforce la croyance que le public accorde aux vertus civiques » (*op. cit.*, p. 48, note 77). Voir encore E. M. Cope : « Le spectateur peut être regardé comme un juge de la capacité et du talent déployés, et son jugement, sa décision se manifestent par une "critique" ; il est en fait un *critique* » (*Introduction to the Aristotle's Rhetoric*, Cambridge University Press, p. 169, nous traduisons). Grimaldi confirme cette analyse : « Je crois qu'il est clair que, aux yeux d'Aristote, pour autant qu'un jugement est en jeu, l'auditoire de chacun des genres oratoires peut à juste titre être qualifié de *kritēs* » (*op. cit.*, 80-81). Voir encore Chaïm Perelman, « Rhetorics and Politics », *Philosophy and Rhetoric*, vol. XVII, n° 3, 1982, p. 129-134, *passim* et Pernot, *op. cit.*, vol. I, p. 29, note 70. Ces analyses convergentes trouvent un fondement explicite dans la *Rhétorique* : « L'éloge et les conseils sont d'une commune espèce ; si, le fond des conseils restant le même, la forme en est changée, ils deviennent des panégyriques » (I.9.1368a 36-38).

23. Si l'on admet en effet, à la suite de Grimaldi, qu'« il est clair que pour Aristote, dans chacun des genres oratoires, l'auditeur doit être qualifié de *κριστής* » (*op. cit.*, p. 80-81), il est non moins clair que « seul [est] juge, au sens absolu du terme, celui qui juge des questions qui se posent dans les débats politiques » (II. 18. 1391b 18). Autrement dit, si tout

être juge, c'est être tout simplement citoyen : « Un citoyen au sens plein ne peut pas être mieux défini que par la participation à une fonction judiciaire et à une magistrature²⁴. » Cette série de définitions donne forme à un syllogisme que l'on peut formuler de la sorte : le citoyen se définit par sa fonction de juge ; or est juge toute personne qu'il faut persuader ; en conséquence, la rhétorique a pour auditoire essentiel les citoyens capables de décider librement. La rhétorique ainsi définie est l'analogue du politique : en effet, lorsque le pouvoir oratoire est employé avec compétence *et* avec une *bonne intention*, l'orateur fait appel au jugement d'hommes libres ; le *bon* pouvoir oratoire est ainsi assimilé au *juste* pouvoir politique dont le propre est de concerner des hommes libres²⁵.

Cette assimilation de l'auditoire rhétorique à une assemblée politique donne au traité aristotélicien sa spécificité. Elle éclaire notamment la promotion du discours délibératif qui subsume l'ensemble des genres oratoires. C'est pourquoi le premier livre examine le genre délibératif (ch. 4-8) avant les genres épideictique (ch. 9) et judiciaire (ch. 10-15), alors que la tradition rhétorique, qui a entériné la plupart des classements et typologies aristotéliciennes, ne préservera pas cette prééminence du délibératif : à la suite de Cicéron, c'est le judiciaire qui primera.

En second lieu, cette assimilation met en parallèle enseignement oratoire et éducation politique. Car le développement d'une vie démocratique et l'enseignement de la rhétorique consistent dans l'apprentissage d'une même aptitude — la capacité à délibérer contradictoirement avec méthode : « La rhétorique ne prend pour sujets que des questions qui sont déjà matière habituelle de délibération » (1356b 36)²⁶. Or cette

auditoire est juge quel que soit le genre oratoire, le sens fondamental de cette fonction est politique : c'est dans la mesure où l'auditeur est toujours un citoyen qu'il est un juge face à l'orateur.

24. *Politiques*, III, I, 6 ; 11 ; trad. de Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 1990, p. 207. Voir G. Burdeau, « La constitution d'Athènes et la conception aristotélicienne de la démocratie », p. 351 : « Le pouvoir du peuple s'exprime par la participation à l'exercice de la fonction judiciaire. Fonction qui doit être entendue au sens large, car c'est par l'entremise des tribunaux que le peuple contrôle l'exercice du pouvoir ». Et Jean Aubonnet montre de quelle façon la fonction de juge [*krisi*] excède de très loin la fonction technique de magistrat [*arche*], jusqu'à constituer l'identité même du citoyen (Aristote, *Politique*, t. II, C.U.F., 1971, p. 52). Cet élargissement est un des effets principaux recherchés par Aristote dès les premiers chapitres de la *Rhétorique*. En parlant de juge, il ne restreint pas la dimension politique de la rhétorique, bien plutôt, il politise le judiciaire.

25. Voir Gérard Mairet, *Les grandes œuvres politiques*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 42-43 : « Est politique tout ce qui concerne le gouvernement des hommes libres », citant *Politique*, I, 7, 1255b ; III, 9, 1280 a.

26. Cicéron en fait écho dans *Brutus* : « Aussi, suivant Aristote, ce fut seulement après l'abolition de la tyrannie en Sicile, quand les procès, longtemps [réglés par les tyrans],

caractérisation socio-politique de l'auditoire rhétorique a des conséquences sur la *technique* elle-même, car les arguments doivent être adaptés à l'auditoire politique, donc populaire. C'est la raison pour laquelle la *doxa*, concept-clé de l'argumentation vraisemblable, est définie par Aristote en termes — politiques — de principe majoritaire²⁷. C'est également la raison pour laquelle les preuves rhétoriques reçoivent des formes spécifiques, dont la plus remarquable définit l'enthymème comme un syllogisme abrégé implicite ses prémisses, comme il convient de faire en présence d'un auditoire caractérisé par sa simplicité²⁸ : « La fonction de la rhétorique est de traiter des sujets dont nous devons délibérer et sur lesquels nous ne possédons point de techniques, devant des auditeurs qui n'ont pas la faculté d'inférer par de nombreux degrés et de suivre un raisonnement depuis un point éloigné » (I, 1357a 1-3).

Les schèmes logiques de grande dimension (chaînes de raisonnement ou syllogismes complexes), de même que les formes paradoxales de raisonnement (fondées sur des prémisses non-doxales) doivent être écartées²⁹ ; il faut au contraire recourir à un nombre réduit de prémisses doxales, de façon à pouvoir les sous-entendre : « Celui qui doit décider est par hypothèse un homme simple [...] il suit donc nécessairement que l'enthymème et l'exemple portent sur des propositions [...] peu nombreuses, souvent moins nombreuses que celles d'où se tire le syllogisme de première figure ; en effet, si l'une des prémisses est connue, il n'est même pas besoin de l'énoncer ; l'auditeur la supplée » (I, 1357a 12-18).

furent de nouveaux soumis à des tribunaux réguliers que, chez ce peuple sicilien d'une intelligence aiguisée et [lacune]... Corax et Tisias composèrent une théorie de la rhétorique, avec des préceptes. Avant eux, personne n'avait pour parler, une méthode raisonnée, ce qui n'empêchait pas d'ailleurs la plupart des gens de parler avec soin et d'une façon claire » (p. 46-48, trad. de Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1923).

27. « Sont probables les opinions qui sont reçues par tous les hommes, ou par la plupart d'entre eux, ou par les sages, et parmi ces derniers, soit par tous, soit par la plupart, soit enfin par les plus notables et les plus illustres » (*Topiques*, trad. de Tricot, Paris, Vrin, 1979, p. 2). Voir encore Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, p. 36-38 ; A. Lintott, « Aristotle and Democracy », *Classical Quarterly*, vol. XLII, n° 1, 1992, p. 115, à propos de la décision majoritaire dans la *Politique* (1281a 40ss).

28. Rappelons que l'abrègement n'est pas le trait spécifique de l'enthymème, dont le fondement est la nature probable de ses prémisses ; l'abrègement répond en revanche aux attentes de l'auditoire populaire de la rhétorique.

29. « L'on peut conclure et inférer tantôt de propositions préalablement démontrées par syllogisme, tantôt de propositions qui ne sont pas conclues d'un syllogisme, mais en requerraient un, parce qu'elles ne sont pas d'opinion courante. Dans le premier cas, la déduction est forcément difficile à suivre à cause de sa longueur (or celui qui doit décider est un homme simple) ; dans le second cas, les raisonnements ne sont pas persuasifs, parce que les prémisses n'en sont pas admises par tous ni probables » (1357a 7-14).

On ne peut que souligner l'étonnante modernité et la pertinence de semblables recommandations pour rendre compte des principes fonctionnels de la communication de masse, et plus spécifiquement de la communication politique. En mettant en évidence le rôle de l'implicite dans la communication, la rhétorique aristotélicienne anticipe sur les travaux à venir de la linguistique pragmatique³⁰. Ayant ainsi établi que l'auditoire qu'Aristote a en tête lorsqu'il définit sa *techne rhétorique* est une assemblée politique, nous pouvons à présent évaluer l'incidence sur la formulation de la preuve paradigmatique.

III. Le discours paradigmatique dans la *Rhétorique*

Faire l'hypothèse qu'Aristote a des intentions politiques en élaborant sa *Rhétorique* invite à rechercher un dessein argumentatif au sein du *Traité* ; et si l'on admet que les deux premiers livres forment une œuvre au sens plein³¹, deux faits de structure au moins sont révélateurs des choix axiologiques d'Aristote. Un fait majeur est constitué par le chapitre inaugural (I, 1) et le chapitre final (II, 24), qui rejettent respectivement les techniques des technologues et celles des sophistes : cet exorde et cette péroration forment un cadre hautement polémique, qui place la *techne* argumentative au sein d'une question éthico-politique de plus grande ampleur. Le second élément est la promotion, déjà soulignée, du genre délibératif : « la pratique de la harangue est moralement plus belle et plus politique que celles des discours relatifs aux contrats » (I, 1, 1354b 23-24). Il nous faut examiner les raisons avancées pour justifier cette supériorité et, chemin faisant, expliciter la liaison privilégiée du paradigme au genre délibératif.

1. *L'objectivité*

Il s'agit de la première raison. « Dans le genre délibératif, l'auditeur juge d'affaires qui lui sont propres » (I, 1, 1354b 28), car les débats publics concernent toujours l'auditoire ; en conséquence, l'orateur en situation délibérative peut se concentrer sur l'objet du débat et est ainsi conduit à privilégier les preuves logiques ; tandis que dans le cadre du discours judiciaire, qui concerne des causes étrangères aux intérêts du juge, l'orateur est contraint de susciter l'intérêt du juge en recourant

30. Sur les rapports de la linguistique pragmatique à la rhétorique, voir Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, p. 141-53.

aux preuves pathétiques³². Aussi le discours délibératif est-il doublement supérieur : il est objectif, au sens où il recourt prioritairement aux preuves logiques ; et il s'adresse au citoyen, auditeur directement concerné par les questions débattues.

2. Le primat de la preuve paradigmatique

« Certains orateurs préfèrent l'enthymème, d'autres l'exemple » (I, 2, 1356b 21) ; le primat accordé à l'une des deux formes de preuve, enthymème ou exemple, peut certes résulter du choix personnel de l'orateur, mais le genre oratoire oriente également l'usage de l'une ou l'autre preuve³³. Tandis que le discours épидictique recourt à l'amplification³⁴, le genre judiciaire privilégie l'enthymème, et le délibératif, l'exemple ou le paradigme : « Les exemples [*paradeigmata*] conviennent au genre délibératif ; car c'est d'après le passé que nous augurons et préjugeons l'avenir. Les enthymèmes s'approprient au genre judiciaire ; c'est l'acte sur lequel la lumière n'est pas faite, qui admet surtout la recherche de la cause et de la démonstration » (I, 9, 1368a 29-32).

Le discours judiciaire *démontre* à propos d'événements passés problématiques, en se fondant sur les lois et les indices qui constituent les prémisses d'un raisonnement déductif : le raisonnement judiciaire est donc essentiellement enthymématique. En revanche, le discours délibératif *spécule* sur des événements hypothétiques (puisque'ils concernent le futur), en se fondant sur les événements passés pris comme modèles possibles des événements à venir ; le raisonnement propre au genre délibératif, analogique par principe, recourt donc prioritairement au paradigme :

Les exemples sont particulièrement à leur place dans les discours adressés au peuple, les enthymèmes plutôt dans les discours judiciaires. La harangue, en effet, porte sur l'avenir ; elle doit donc nécessairement tirer ses exemples du passé ; tandis que le discours judiciaire porte sur la réalité ou l'irréalité

31. Voir ci-dessus, note 12.

32. « Dans les discours judiciaires [...] il y a profit à capter l'auditeur ; car les questions à trancher sont étrangères aux juges, et comme ils ne considèrent jamais que leur intérêt propre et n'écoutent que pour le plaisir, ils se donnent aux parties, ce qui n'est point juger » (I, 1, 1354b 28).

33. Voir encore III, 17 ; et Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, p. 114-116 pour l'examen des usages préférentiels des preuves.

34. « En général, entre les formes communes à tous les genres oratoires, l'amplification est la mieux appropriée au genre épидictique ; car il a pour matière des actions sur lesquelles tout le monde est d'accord ; il ne reste donc plus qu'à leur attribuer importance et beauté » (I, 9, 1368a 26-29).

des faits : la démonstration y tient donc une plus large place, ainsi que la nécessité, car le passé a un caractère de nécessité (III, 17, 1418a 1-5)³⁵.

Pour cette même raison, Aristote considère que les discours délibératifs sont « plus difficiles » que les discours judiciaires, car ces derniers disposent toujours avec la loi d'un « point de départ » (1418a 21 ; 26). Le discours délibératif, lui, devra trouver son point de départ dans l'histoire, et si l'histoire ne lui fournit pas de paradigme adéquat à sa cause, il devra le créer en l'*inventant*, au sens moderne de ce terme. L'orateur délibératif recourt ainsi à une « forgerie ». Cette poétique du paradigme, point d'articulation de l'argumentation et de la fiction défini au chapitre II, 20 de la *Rhétorique*, va constituer la dernière étape de notre analyse³⁶.

3. L'usage stratégique de l'exemple

Dans un ouvrage méthodologique, les exemples ou les illustrations visent à étayer les définitions et à renforcer la démonstration ; mais leur sélection est également révélatrice de l'univers culturel et des préoccupations de l'auteur. Appliqué à la *Rhétorique*, cet examen des exemples est particulièrement instructif, car il révèle une singulière concentration thématique : en effet, les exemples choisis par Aristote ont majoritairement trait soit à la vie politique, soit aux problèmes d'éducation. Une telle topique fait à l'évidence écho à l'impératif éthique et à l'enjeu politique de la *Rhétorique*. C'est ainsi qu'une sélection stratégique d'exemples illustrant la pratique du sophisme dans les discours judiciaire ou épideictique fait indirectement l'éloge du discours délibératif ; elle confirme l'attention permanente qu'Aristote accorde à la double menace, tyrannique et démagogique, qui pèse sur la cité —

35. Le recours à l'analogie est souligné par E. M. Cope qui paraphrase ainsi le texte d'Aristote : « Les exemples doivent être tirés d'événements passés, qui par analogie peuvent nous rendre capables de concevoir ce qui pourrait se produire dans des circonstances semblables ; en effet, aucun événement à venir n'admet de preuves directes » (*op. cit.*, p. 397, nous traduisons).

36. L'étude de l'enthymème et de son abrègement en sentence (objet d'étude des chapitres suivants, II, 21-22) fournirait une autre piste pour analyser la présence d'un discours moral et politique sous-jacent dans l'ensemble du traité, car il est notoire qu'Aristote a été l'héritier de la tradition gnomique dans la Grèce antique. Sur cette tradition, voir J. P. Levet, « *Rhetor & gnome*. Présentation sémantique et recherches isocratiques », *La Licorne*, vol III, 1979, p. 9-40. Sur l'usage respectif du paradigme et de l'enthymème, voir *Rhétorique*, III, 17, et Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, p. 115 (note 7) et 157 (note 4).

et le fallacieux pouvoir verbal du démagogue préludant au pouvoir absolu du tyran³⁷.

Cette stratégie devient un véritable système en II, 20, où le choix des exemples illustrant les différents types de paradigmes constitue un discours politique sous-jacent et une procédure argumentative remarquablement cohérente, par un effet de mise en abyme politique au sein d'un chapitre dont la fonction est *a priori* simplement technique et typologique.

Aristote distingue en effet les exemples historiques et les exemples fictionnels, lesquels relèvent soit de la *parabole* fondée sur le principe de similitude, soit de l'*apologue* fondé sur une structure d'analogie. Mais l'illustration de chacun de ces paradigmes, autrement dit les « exemples d'exemples » met systématiquement en évidence les périls menaçant les libertés civiques :

- la menace démagogique transparaît dans l'apologue de Socrate qui dénonce l'aberration consistant à choisir les juges par tirage au sort, au lieu d'appliquer la règle de compétence (I393b 3-7³⁸) ; et la fable d'Esopé qui met en scène un renard parasité par des tiques renchérit sur ce thème, en indiquant la façon de réduire la démagogie à un moindre mal (I393b 22 ; 94a 2) ;
- la menace tyrannique apparaît dans l'exemple historique de l'impérialisme de Xerxès attaquant la Grèce après avoir envahi l'Égypte (I392a 31-I392b 7³⁹) ; sens convergent dans l'apologue de Stéchisore qui met en garde contre le pouvoir absolu par l'exemple d'un dictateur demandant une garde personnelle (I393b 8-22) ; et ce paradigme fictionnel fait lui-même écho à l'exemple histo-

37. Une telle stratégie est à l'œuvre en II, 24, chapitre qui illustre les réfutations sophistiques par le cas d'un homme fort accusé d'avoir agressé un homme faible par un recours biaisé au principe de probabilité (I402a 13-27) ; ou encore par l'exemple d'un usage pernecieux de l'éloge qui fait d'un tyran un libérateur providentiel (I401a 8-12).

38. « Ce sont des paraboles que les discours de Socrate, si l'on dit par exemple qu'il ne faut pas que les magistrats soient tirés au sort : c'est, en effet, comme si l'on choisissait les athlètes par le sort, non pas ceux qui ont les aptitudes physiques pour concourir, mais ceux qu'aurait favorisés la chance ; ou encore si l'on choisissait par le sort le marin qui doit tenir le gouvernail, comme s'il fallait prendre non celui qui sait le pilotage, mais celui qu'aurait désigné le sort ».

39. « Citer des faits passés consisterait par exemple à dire qu'il faut faire des préparatifs militaires contre le Grand Roi et ne pas le laisser asservir l'Égypte ; en effet Darius ne passa point en Europe avant d'avoir pris l'Égypte, et, quand il l'eut prise, il y passa ; et, plus tard, Xerxès n'entreprit rien avant de l'avoir conquise, et, quand il s'en fut emparé, il passa en Europe, de sorte que, si le prince dont il s'agit la prend, il passera en Europe ; aussi ne faut-il pas le laisser faire. »

rique des tyrans siciliens évoqué dès le premier livre (I, 2, 1357b 30-36⁴⁰).

Cette mise en série d'exemples convergents voire redondants révèle l'extraordinaire cohérence du thème politique. Mais l'analyse topique n'est pas suffisante, car elle ne met pas en lumière la force interne à cette série d'avertissements : c'est-à-dire l'efficacité argumentative de ces paradigmes lus comme un discours global et parallèle au traité technique. Il faut en effet prendre en compte la structure spécifique des paradigmes, qui transforme une typologie technique en vigoureuse plaidoirie pour une rhétorique conçue comme un outil vital pour la cité. On passe ainsi d'un traité technique à un discours politique, le descriptif cédant la place au prescriptif. Et ce passage s'effectue de manière privilégiée par un recours à l'argumentation fictionnelle.

4. *Argumentation et fiction : la poéticité de l'apologue.*

C'est en effet dans l'apologue — paradigme le plus élaboré tant logiquement que discursivement — que le discours politique sous-jacent au traité technique trouve son intensité maximale⁴¹ :

Les citoyens d'Himère avaient choisi un stratège avec pleins pouvoirs, Phalaris, et allaient lui donner une garde du corps. Stéchisore, entre autres propos, leur conta cet apologue : un cheval occupait seul un pré ; survint un cerf qui lui endommageait son pâturage ; le cheval, voulant se venger du cerf, demanda à un homme s'il ne pourrait pas l'aider à punir le cerf ; l'homme lui dit qu'il le pouvait à condition que le cheval acceptât un frein et le laissât monter sur son dos avec des javelots. L'accord conclu et l'homme monté, le cheval, pour prix de sa vengeance, devint l'esclave de l'homme. « Vous de même, dit-il, prenez garde qu'en voulant vous venger de vos ennemis vous ne subissiez le sort du cheval ; vous avez déjà le frein ; car vous avez choisi un stratège avec pleins pouvoirs ; si vous lui donnez une garde et si vous lui permettez de monter sur votre dos, vous serez dès ce moment les esclaves de Phalaris. » (II, 20, 1393b 10-22)

40. « Nous avons dit que l'exemple est une induction et à quelles sortes d'objets cette induction est relative. L'exemple ne présente les relations ni de la partie au tout, ni du tout à la partie, ni du tout au tout, mais seulement de la partie à la partie, du semblable au semblable, lorsque les deux termes rentrent dans le même genre, mais que l'un est plus connu que l'autre ; par exemple : Denys aspire à la tyrannie, puisqu'il demande une garde ; autrefois, en effet, Pisistrate, ayant ce dessein en demandait une, et, quand il l'eut obtenue, il devint tyran ; de même Théagène à Mégare ; et tous les autres que l'on connaît deviennent des exemples pour Denys, dont pourtant on ne sait pas encore si c'est pour cette raison qu'il demande une garde. Tous ces cas particuliers rentrent sous la même notion générale que tout aspirant à la tyrannie demande une garde. »

41. « Les fables conviennent à la harangue et elles ont cet avantage que s'il est difficile de trouver des faits réellement arrivés qui soient tous pareils, il est plus facile d'imaginer des fables » (II, 20, 1394a 2-3).

Soulignons tout d'abord l'effet d'insistance qui résulte de la récurrence du thème de la garde personnelle, précédemment illustré par la demande de Denys et Pisistrate : un même thème (qui est aussi un *topos*, au sens de scénario, de schème dramatique) va de I, 2 à II, 20 : la cohérence du propos politique à travers la récurrence topique caractérise le schème argumentatif de la *Rhétorique*. En second lieu, l'apologue mobilise avec force l'ensemble des ressources fictionnelles de la fable, combinaison de procédures logiques et narratives⁴² :

- la condition du fonctionnement *logique* de la fable est le caractère homogène du réel, prémisses requises pour établir tout rapport de similitude ou d'analogie : le monde animal est ici analogique (c'est-à-dire homogène) du monde des hommes. Une condition corrélatrice est d'ordre culturel ou idéologique, car cet univers analogique doit être *doxal* : le monde rural et animal convoqué par l'apologue doit être familier à l'auditoire ; à cette seule condition, le transfert d'un débat politique vers une querelle animale (et vice-versa) est admissible. C'est donc la *doxa* qui va déterminer la sélection de l'univers fictionnel. Il s'agit là d'une règle de croyance : il faut faire admettre la similitude d'univers. Le bon fonctionnement de l'apologue repose, tout comme pour les paraboles, sur sa nature *doxale*, c'est-à-dire sur la *vraisemblance* au sens rhétorique de ce terme.

Mais dans les apologues, la structure analogique prend la forme spécifique d'un récit, ce qui implique une seconde série de conditions *logico-narratives* :

- l'analogie doit être *systématique*, c'est-à-dire qu'elle doit procéder à une sériation, mise en correspondance terme à terme, des composantes de chacun des deux univers ; on obtient alors un ensemble de rapports qui donne à l'apologue sa structure :

querelle animale	cavalier	cheval	bride	droit de monte
-----	=	-----	=	-----
débat politique	dictateur	citoyen	pleins pouvoirs	garde du corps

- mais la fable possède de surcroît une dynamique liée à son statut narratif : le dénouement du récit animalier (c'est-à-dire le *conte* à l'intérieur de cette structure globale qui constitue la *fable*) produit la conséquence logico-narrative des séries mises en parallèle, à savoir :

42. Pour une analyse de la structure argumentative de l'exemple, voir Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, p. 108 et ss.

Bride + droit de monte => le cheval *devient* l'esclave du cavalier
 Pleins pouvoirs + garde du corps => les citoyens *deviennent* esclaves du dictateur

Dans le cas de l'exemple historique de Denys (I, 2), la procédure inductive est plénière, puisque la règle générale est énoncée (*tout dictateur qui demande une garde personnelle aspire à la tyrannie*); mais dans le cas de l'apologue, la règle demeurant implicite, il s'agit d'un *exemple* allant d'un particulier animal à un particulier humain⁴³. Car la logique de l'apologue est une logique narrative fondée sur les capacités interprétatives de l'auditoire : le dénouement du conte animalier est projeté sur une situation humaine réelle dont le caractère problématique trouve sa solution, le scénario animalier permettant de prendre, par calcul analogique, la bonne décision politique.

Cette logique narrative, qui supporte le processus dynamique de l'apologue, repose sur la crédibilité de la narration en soi : il s'agit donc d'une *seconde vraisemblance*, vraisemblance mimétique relevant de l'esthétique littéraire. La persuasivité de la fable (schème argumentatif) repose donc sur la vraisemblance littéraire du conte (schème narratif soumis aux règles de la *mimesis*).

En résumé, une triple condition régit le succès de l'argumentation fabulaire :

- la rigueur logique de l'analogie : systématisme du parallèle ;
- la doxalité de l'univers fictionnel : vraisemblance idéologique du conte ;
- la rigueur narrative du conte : vraisemblance narrative (clarté des éléments d'exposition, bonne gestion de la tension dramatique, dénouement cohérent et fortement signifiant)⁴⁴.

Comme tel, l'apologue aristotélicien rend manifeste l'entrelacement de l'argumentation et de la fiction, articulation du *topos* (l'argument acceptable) et de l'*eikos* (la narration vraisemblable)⁴⁵.

43. Il faut en effet distinguer l'induction qui explicite la règle générale, de l'exemple ou paradigme qui l'implicite, tout comme l'enthymème rend implicite certaines de ses prémisses.

44. Cette potentialité argumentative de la narration distingue l'apologue de la métaphore. Ce pouvoir spécifique de la structure narrative analogique est négligé par Labarrière (« Aristote : vers une poétique de la politique », p. 45) qui tend plutôt à réduire l'apologue à la capacité que requiert la métaphore, « l'aptitude à voir la similitude » (II, 20 : 1394a 5).

45. Sur *eikos* and *topos*, voir Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 162-163 ; Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1965, p. 14-15 ; Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, p. 108-110.

Cette interaction (et coopération) de la littérature et de la rhétorique est encore illustrée par le second exemple d'apologue, fable emblématiquement ésopique, où le conte s'enrichit d'un effet de mise en abîme dû au dialogue qui s'y déploie :

Ésope, parlant devant le peuple de Samos pour un démagogue accusé d'un crime capital, leur conta qu'un renard traversant un fleuve avait été emporté dans un trou, d'où il ne pouvait sortir et où il souffrit longtemps de nombreuses tiques attachées à sa peau ; un hérisson passant par là fut pris de pitié en le voyant et lui demanda s'il devait lui ôter ses tiques, mais le renard ne le permit point ; l'autre lui demandant pourquoi, « celles-ci, répondit-il, sont maintenant gavées et ne me tirent plus qu'un peu de sang ; mais, si tu me les ôtes, il m'en viendra d'autres, affamées, qui me boiront le reste de mon sang ». Eh bien ! vous de même, Samiens ; celui-là ne vous fera plus de mal ; car il s'est enrichi ; mais, si vous le condamnez à mort, il en viendra d'autres, des pauvres, qui vous voleront et dépenseront les deniers publics. (II, 20, 1393b 22–94a 2)

Recours patent aux ressources de la littérature, la mise en abîme de la structure oratoire Esope/peuple samien dans le dialogue du renard et du hérisson intensifie l'argumentation du fabuliste. L'avertissement politique est ainsi rendu limpide, cependant que l'identification de l'orateur et de l'auditoire est rendue plus complexe ; car la mise en abîme invite à dédoubler une nouvelle fois, mais en amont, la structure oratoire. Qui, en effet, parle à qui ? Il y a tout d'abord un glissement explicite de l'orateur animal au fabuliste. Mais on ne peut exclure une seconde transmission du pouvoir oratoire, implicite celle-ci, qui va du fabuliste haranguant les citoyens de Samos vers Aristote s'adressant à ses lecteurs, assemblée virtuelle de citoyens initiés par le truchement de la fable à la rhétorique civique⁴⁶. Glissement autorisé par le statut singulier d'un fabuliste qui se fait harangueur politique ; la fable intensifie ainsi de son enchantement narratif l'avertissement civique.

La question se pose d'ailleurs de savoir où commence cet enchantement ; à considérer en effet l'introduction du premier apologue, celui du cheval et du cerf, il n'est pas évident de déterminer où commence l'apologue. Si l'incipit « Stéchisore leur conta cette fable "Un cheval occupait seul un pré"... » permet bien de localiser le début du *conte* (la structure narrative fictionnelle), il n'est pas interdit en revanche de

46. La fable repose alors sur une triple structure oratoire : celle interne au conte (dialogue du renard et du hérisson) ; celle productrice de la fable (discours d'Ésope au peuple de Samos ; celle enfin générée par la visée rhétorico-politique d'Aristote (adresse du philosophe à ses auditeurs/lecteurs-citoyens).

considérer que l'amorce de l'*apologue* (la structure argumentative) est plus en amont, à cet instant où Aristote commence à dire *qu'il était une fois à Himère un orateur nommé Stéchisore, qui raconta au peuple assemblé qu'il était une fois un cheval dont le pré était ravagé par un cerf...*

Si l'on admet que la conclusion de l'*apologue* est une mise en garde politique, il faut distinguer entre un orateur intra-narratif (qui prend en charge le conte animalier) et un orateur extra-narratif et argumentatif (qui prend en charge la fable civique); le premier orateur est Stéchisore et lui seul, mais le second est une imbrication de Stéchisore et d'Aristote. Il faut convenir que, pour un lecteur d'aujourd'hui, il est difficile de distinguer, au plan énonciatif, le fondement historique (Stéchisore et Phalaris en tant que personnes historiques) du scénario fictionnel. En supposant qu'Aristote ait inventé ces deux personnages, autrement dit qu'il ait fabulé cette anecdote, sa mise en garde contre la tyrannie conserverait toute sa puissance, car l'efficacité argumentative procède de la poétique fabulaire, qui fournit à l'orateur le moyen indirect mais amplificateur de s'adresser à son auditoire avec l'autorité *charmeuse* d'une *persona* fictive mais crédible. C'est ainsi que le rhétoricien, théoricien de la méthode, devient un rhéteur très convaincant : la *Rhétorique* met en œuvre le pouvoir oratoire par le truchement du pouvoir poétique de la fable⁴⁷.

Aussi l'assertion enthymématique qui inaugure le premier livre — apprendre la rhétorique est un devoir civique — est-elle illuminée et renforcée par les apologues de Stéchisore et d'Ésope situés à la fin du second livre (conformément à la fonction de confirmation de la preuve qu'Aristote attribue aux exemples lorsqu'ils sont précédés par un enthymème)⁴⁸. Si l'on conjoint de la sorte le chapitre quasi conclusif consacré

47. Marc Fumaroli (*La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994, p. 5) a souligné cette intensification de la leçon philosophique par l'intimité de la parole fabulaire qui met simultanément en confiance et en éveil le citoyen-auditeur : « Formulée sous le voile de la narration familière, la thèse qui doit triompher aura ainsi plus de chance qu'avec les moyens argumentatifs et pathétiques propres à l'art oratoire. Ce recours à l'apologue, à la parabole, à la fable, permet en effet à l'orateur de *faire oublier* un instant la situation réelle de son discours, imbriqué dans la vie active (tribunal, assemblée du peuple, conseil), pour recréer fictivement avec son auditoire un cercle "privé", "familier", celui où Socrate parle par paraboles, Ésope par apologues, le poète par fables; et dans cette autre situation, de loisir privé et confiant, l'attention et la bienveillance de l'auditoire, émoussées par les circonstances officielles et leur "langue de bois", se réveillent et s'intéressent. »

48. « Si l'on a des enthymèmes, il faut se servir des exemples comme témoignages, [...] comme épilogue aux enthymèmes » (1394a, 9 et ss). Sur la distinction entre exemples démonstratif et illustratif, voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles/Paris, Université de Bruxelles/PUF, 1970, p. 481; Gilles Declercq, *L'art d'argumenter*, p. 112-114.

au paradigme (II, 20) au chapitre inaugural (I, 1), on met en évidence l'arche argumentative du traité, le fil directeur du discours sous-jacent qui, dans la *Rhétorique*, ne cesse de mettre en garde contre les périls menaçant les libertés civiques. L'existence souterraine mais insistante de ce discours atteste le succès de la « greffe éthique » évoquée par Barbara Cassin : en tant que méthode susceptible d'un bon et d'un mauvais usage, mais encore en tant que texte signifiant par sa structure rhétorique même, la *Rhétorique* est un réquisitoire contre la sophistique et ses corrélatifs politiques, démagogie et tyrannie. Et en raison même de la poéticité interne des paradigmes de la *Rhétorique*, ce réquisitoire s'adresse à un auditoire trans-historique. Par la mise en œuvre d'une technique que le traité ne fait pas que décrire, l'avertissement adressé de la sorte aux hommes libres est pleinement *performatif* et traverse l'histoire. La *Rhétorique* d'Aristote est simultanément un *discours* contre démagogie et tyrannie, et une *méthode* permettant au citoyen de s'armer contre ces menaces, elles-mêmes trans-historiques. Véritable stratégie politique du pouvoir persuasif de la parole, la *Rhétorique* du Stagirite concerne autant le citoyen que le rhétoricien et le poéticien⁴⁹.

* * *

À considérer les relations de la rhétorique et de la philosophie, cette mobilisation de la fiction par l'argumentation peut sembler insolite, et alimenter le procès intenté par la philosophie à la rhétorique en raison du discrédit traditionnellement jeté sur l'imagination, et corrolairement sur le discours fictionnel (*a fortiori* sur la littérature) :

Il est en effet singulier pour le type de logique dont la tradition classique nous laisse l'héritage de voir un fait fictif, sinon même impossible, venir servir à prouver une thèse sur le monde empirique. Il y a là un recours à l'imagination, une spéculation sur les mondes parallèles dont la philosophie classique, attentive à tenir en lisière l'imagination, à la distinguer fortement de la raison, se méfie en général. Le raisonnement par fiction, si embarrassant qu'il soit, doit pourtant être examiné avec d'autant plus de soin qu'il est fréquent⁵⁰.

49. Le recours à la fable pour protester contre la tyrannie est encore un usage actuel, illustré notamment par Salman Rushdie dans *Haroun and the Sea of Stories* (Londres, Granta Book, 1990), qualifié par Anthony Burgess « d'œuvre swiftienne stigmatisant la furie des hommes sous le masque d'un conte pour enfant ». Pour une autre critique, « il s'agit là du geste le plus éloquent et le plus admirable de la part de Rushdie, tant comme écrivain que comme père et citoyen » (Edward Said). Pareil compliment sied à la *Rhétorique* du Stagirite.

50. Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, p. 192-193.

Si Marc Angenot invite ainsi à une revalorisation de l'argumentation fictionnelle, c'est d'une part en raison d'un impératif de méthode, le pamphlet, objet de son étude, mêlant fréquemment argumentations enthymématique et paradigmatique, mais c'est aussi parce que la lecture d'Aristote, qu'il n'a pas manqué de faire, invite clairement à une revalorisation du paradigme et de l'argumentation fictionnelle⁵¹.

Cette réhabilitation, dont nous avons recensé les composantes, explique notamment la liaison établie par Aristote entre le genre délibératif et le paradigme en tant que preuve logique privilégiée. Pour Jean-Louis Labarrière, ce privilège est paradoxal, car si Aristote définit bien le discours délibératif comme « le plus noble » des genres, le philosophe semble par ailleurs attribuer à l'enthymème le plus haut degré de démonstrativité⁵². En réalité, ces deux jugements se superposent sans se contredire, car la valorisation de l'enthymème, « corps de la preuve » (I, 1354a 15), intervient dans le contexte du chapitre inaugural qui critique le recours abusif des technologues au *pathos*. Or ces derniers traitent du genre judiciaire ; il est donc normal de voir Aristote promouvoir la preuve qu'il considère comme la mieux adaptée à ce genre. L'opposition en l'occurrence se situe entre *logos* et *pathos*, non entre enthymème et paradigme qui ne sont l'objet que d'une répartition fonctionnelle selon les genres oratoires.

Il n'y a donc pas de raison pour considérer le paradigme comme un argument de moindre persuasivité, ou de statut philosophiquement inférieur. Paul Ricoeur a souligné au contraire ce fait décisif, à savoir qu'Aristote accorde explicitement dans la *Rhétorique* un statut philosophique à cette « faculté de voir les analogies » qui préside à l'organisation de l'apologue⁵³ : « Il faut [...] cesser de voir dans l'imagination une fonction de l'image, au sens quasi sensoriel du mot ; elle consiste plutôt à « voir comme... » pour reprendre une expression de Wittgenstein ; et ce pouvoir est un aspect de l'opération proprement sémantique qui consiste à apercevoir le semblable dans le dissemblable⁵⁴ ». Autrement

51. Voir l'intégralité de la section intitulée « Raisonnements par induction, analogie et fiction » de *La parole pamphlétaire* de Marc Angenot.

52. Jean-Louis Labarrière (« Aristote : vers une poétique de la politique », p. 42) souligne que si le genre délibératif est jugé plus « noble » en raison de son objectivité, en revanche, et de manière paradoxale, il ne recourt pas à l'outil spécifiquement démonstratif qu'est l'enthymème : « cette noblesse reposera donc moins sur la démonstration proprement dite, que ce sur ce qui est manifesté, à savoir la pensée (*dianoia*). »

53. « Il ne faut les inventer [les apologues], tout comme les paraboles, que si l'on a la faculté de voir les analogies, tâche que facilite la philosophie » (II, 20, 1394b 3-4).

54. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 10 ; voir encore la sixième étude du livre, « Le travail de la ressemblance ».

dit, lorsqu'Aristote déclare que l'induction est moins contraignante que le syllogisme, mais qu'elle est plus persuasive et plus claire (*Topiques*, I, 12, 105), il spécifie le pouvoir de chacune des preuves, mais sans accorder de primat à l'une ou l'autre : il place au même rang d'efficacité la démonstration enthymématique et la monstration paradigmatique. Marc Angenot parle, à propos de cette dernière, d'une rhétorique de l'illumination qui, plus que la déduction, sollicite davantage l'auditoire dans sa perception mentale (« voir la ressemblance »), exigeant de ce dernier une plus grande vigilance envers le réel.

Cette attention portant sur une réalité construite par la fiction doit s'entendre comme aptitude à déchiffrer la structure logique qui soutend la fonction argumentative de la fable⁵⁵. Pour Van den Heuvel l'écriture et la lecture du conte voltairien procèdent d'une double opération d'engendrement fictionnel, puis de réduction par la raison de cette même fiction⁵⁶. Marc Angenot souligne semblablement la préstructuration logique et idéologique des exemples narratifs dans la littérature polémique⁵⁷. Il est donc inexact de voir dans le paradigme une source de pathétisation du discours délibératif; la fable constitue au contraire, au sein des univers de fiction, un modèle à haute structuration logique, régi par un principe de rationalité des plus rigoureux⁵⁸.

55. Sur la structuration logique du réel, ou sa « géométrisation », voir l'analyse des « raisonnements quasi logiques » dans Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*.

56. « Le rôle de la raison, et c'est la leçon qui court tout au long de *Zadig*, consiste à déceler la vérité, à dissiper les ténèbres. Or, tout comme son enseignement profond, l'ordonnance du conte est éminemment dialectique : l'imaginaire, traité d'abord avec une certaine complaisance, n'est posé en définitive que comme un terme à nier par l'exercice des forces rationnelles. La victoire du romanesque dans *Zadig* est momentanée ; c'est celle de l'opacité de la vie, telle qu'elle doit être élucidée, et comme "résolue" par les lumières de l'esprit. Étudier la structure de *Zadig*, c'est donc voir en quelle manière ce qui a été concédé à l'imagination a été repris, ce que le conte se permet pour se le mieux refuser ensuite » (J. Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 191-192, nous soulignons).

57. « Il faut qu'il soit acquis que l'auditoire ne risque pas d'en avoir spontanément une autre interprétation. Il est donc renforcé par certains "mythes" qui occultent la complexité des faits, mais renforcent l'étendue de l'adhésion. Autrement dit, l'exemple n'a de valeur que parce qu'il a déjà subi une opération de mise en forme mythologique qui lui confère une résistance à la critique. Le "réel" devient ici un répertoire de préconstruits à haute lisibilité idéologique » (Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, p. 194).

58. Ceci explique pourquoi la littérature fabulaire est aussi aisément au voisinage de la philosophie, philosophie dont l'auditoire, pour constituer un « cercle privé » n'en est pas moins apte à entendre les plus hautes leçons de sagesse. Un auteur comme La Fontaine doit être relu à cette lumière de l'appareillage de la fable et de la philosophie : « La Fontaine, qui a manifestement bien médité ce chapitre de la *Rhétorique*, ne s'est pas contenté de reprendre dans ses *Fables*, un des exemples d'apologue ésopique cité par Aristote (II, 20, 5) dans la fable "Le cheval s'étant voulu venger du cerf" (IV, 13). Il a repris dans "Le

C'est donc au sens plénier que l'on peut parler de « poétique du *logos* » pour caractériser une telle argumentation fictionnelle⁵⁹.

Si la lecture d'Aristote conduit ainsi à une réhabilitation de la fiction au sein de la rhétorique, et corollairement pour la remise en lumière des schèmes logiques qui animent la littérature fabulaire, nous ne souhaitons pas pour autant donner une image par trop plate de l'entrelacement de l'argumentation et de la fiction. Si celle-ci, par sa force narrative, peut obtenir une adhésion de l'auditoire que ne susciterait pas la seule argumentation démonstrative, il ne faut pas nier la capacité de la narration à prendre son autonomie et à s'écarter corollairement du schème argumentatif censé la déterminer et la subsumer. Marc Angenot cite ainsi une anecdote d'Emmanuel Berl où la typisation fabulaire (l'univers des « sergents-majors ») conduit l'argumentation au seuil de la littérature fantastique⁶⁰. L'apologue, nous l'avons vu, est régi par une double vraisemblance, doxale et mimétique. Quand la seconde prend l'ascendant sur la première, l'effet de réel lié au pouvoir d'évocation de la fiction l'emporte sur la trame argumentative. Dans un passage

pouvoir des fables" (VII, 4) toute la question du passage de l'art oratoire (argumentation et pathétique) à l'efficacité supérieure et paradoxale du récit familial, conté pour le seul plaisir. [...] Il suggère surtout que lui, conteur, fablier, poète, contempteur autant que Montaigne de l'éloquence, n'use pas de ce "charme" comme d'une ruse d'occasion : c'est l'air même qu'il respire et fait respirer à ses lecteurs. [...] Shéhérazade crée un cercle analogue autour de ses contes : elle le substitue à la cour du sultan Shariar et, métamorphosant celui-ci en auditeur enchanté, elle fait tomber son masque tyrannique » (Marc Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit*, p. 6-7).

59. Nous ne pouvons pas suivre Labarrière lorsque, parlant précisément de « poétique du *logos* », il conclue ainsi son analyse du paradigme : « Il semble bien que dans le discours délibératif, l'émouvoir ne cesse d'empiéter sur le convaincre » (« Aristote : vers une poétique de la politique », p. 3). Si la fiction fabulaire fait effectivement un grand usage de l'*ethos*, c'est que cet effet de séduction oratoire est cohérent avec la visée du discours délibératif : car « le jour sous lequel se montre l'orateur est plus utile pour les délibérations » (II, 1, 1377b 30-31) ; mais cette preuve doit être nettement distinguée du *pathos* ; et, dans le cas de la fable, le recours à la fiction ne peut être réduit à un appel à l'émotion, tant la raison analytique de l'auditoire, en quête de leçon, y est sollicitée.

60. « Je me souviens que pendant la guerre, j'ai connu un sergent-major. Il ne montait pas aux tranchées, il ne participait pas aux assauts ; mes camarades l'accusaient de voler sur l'ordinaire et certains petits faits m'inclinent à croire qu'ils avaient raison. Il possédait en outre une vieille vérole qu'il communiquait aux filles de Pont-à-Mousson et aux jeunes caporaux. C'était un rengagé. Il se soûlait tous les samedis soirs, jamais il ne le fit sans crier "Vive la France !" . / Plus il avait bu, plus il criait fort. Il rendait ainsi à la patrie l'alcool qu'il venait de lui prendre. Dès que j'entends certaines vociférations nationalistes, je cherche d'instinct, dans le cortège, mon sergent-major. / Et je le trouve. » (Emmanuel Berl, *Discours*, p. 10-11 ; cité par Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, p. 194). Le glissement des temps opéré dans « je le trouve », ainsi que le passage d'un « mon sergent major », à valeur déictique, à un article défini à valeur générique (« je le trouve ») confère au sergent-major un statut trans-historique de « revenant » caractéristique des récits fantastiques.

célèbre d'*Alice au pays des merveilles*, la jeune héroïne tombe dans « la mer des larmes » ; les paragraphes qui suivent cette chute déploient avec un luxe de détails le raisonnement d'Alice, qui par erreurs et rectifications successives aboutit à la conclusion *logique* qu'elle ne peut être tombée dans la mer⁶¹. L'argumentation raisonnée semble donc l'emporter, quand une phrase, soudain, l'anéantit en imposant au lecteur l'évidence d'une nage dans la mer des larmes : « Si seulement je n'avais pas tant pleuré ! se dit Alice qui, en nageant, s'efforçait de se sortir de là. » L'enchantement du *Wonderland* est précisément engendré par cette coexistence, polémique et ironique, de l'argumentation et de la fiction.

Lieu éminemment symptomatique de la dualité logico-littéraire du *topos*, le paradigme est un carrefour majeur du rhétorique et du poétique : argumentation et fiction s'y combinent, mais *en tension* ; tension permettant de définir l'argumentation fictionnelle comme le point d'articulation (problématique) de l'efficacité logique et de l'effet de réel, de la *mimesis* et de la doxalité. Invitation simultanée au raisonnement et à l'émerveillement, le paradigme, et plus encore l'apologue, met en abyme l'équivocité de la fiction⁶².

61. « ... Plouf ! elle se trouvait plongée jusqu'au menton dans l'eau salée. Sa première idée fut qu'elle était, par suite de circonstances inexplicables, tombée dans la mer. "Dans ce cas, se dit-elle, je pourrai prendre le train pour faire le voyage de retour" (Alice était allée au bord de la mer une fois dans sa vie, et, par une généralisation hâtive, elle en avait conclu que partout où l'on va sur les côtes anglaises on trouve un grand nombre de cabines de bain trempant dans l'eau, des enfants en train de creuser des trous dans le sable à l'aide de pelles en bois, puis une rangée de pensions de famille et, derrière ces pensions de famille, une gare de chemin de fer). / Cependant elle comprit bientôt qu'elle se trouvait dans la mare créée par les larmes qu'elle avait versées alors qu'elle mesurait neuf pieds de haut » (Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, trad. de Jacques Papy, Paris, R. Deforges, 1977, p. 106-107).

62. Cette équivocité a déterminé des inflexions décisives de l'histoire de la rhétorique : l'émancipation de la fable, à l'origine exercice préparatoire pour l'orateur, et la promotion du genre épictique sont au fondement de l'art des déclamateurs romains et des rhéteurs de la seconde sophistique. Sur cette question, voir Laurent Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Françoise Desbordes, *La rhétorique latine*, Paris, Hachette, 1996, et Gilles Declercq, « Paradoxes fictionnels. Rhétorique de la fable dans l'œuvre de Pascal Quignard », dans *Mélanges offerts à Alain Michel*, revue *Helmantica*, Salamanque (à paraître).

Modélisations de la Topique chez Francis Ponge

PHILIPPE MET

Des grands poètes français de ce siècle, Francis Ponge est sans doute l'un des plus réceptifs et des plus réticents à la fois à l'endroit de la rhétorique. Nulle surprise à cela, venant d'un écrivain qui se sera placé, dès l'origine et durablement (en dépit de multiples orages), sous la férule d'un Jean Paulhan. Si par exemple « Prologue aux questions rhétoriques » (1949-1951) continue au tournant des années 50 de proclamer la caducité de la rhétorique officielle, Ponge aspire par ailleurs dès l'époque des premiers *Proèmes*¹ à l'invention de modèles inédits, à la constitution de nouvelles formes : « fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public » (PRO, 157). Son attitude vis-à-vis de la *gnômé* et de la topique, on le concevra aisément, n'est guère différente : le vif intérêt qu'il leur a toujours porté, et qui n'est plus aujourd'hui à démontrer, s'accompagne de fréquentes réticences ou d'un certain malaise. Quant à la tendance de son travail d'écriture à émuler ces pratiques oraculaires et formulaires (proverbe, définition, lieu commun, etc.), elle ne

1. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, [1942, 1948] 1975, dorénavant désignés dans le texte respectivement par PPC et PRO. Les autres ouvrages cités de Ponge et les abréviations employées sont : *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion, [1977] 1997 (CFP); *Correspondance avec Jean Paulhan*, t. II : 1946-1968, Paris, Gallimard, 1986 (COR-II); *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Seuil/Gallimard, 1970 (ENT); *La fabrique du pré*, Genève, Albert Skira, 1971 (FPR); *Lyres*, Paris, Gallimard, [1961] 1980 (LYR); *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1961] 1971 (MÉT); *Nouveau nouveau recueil*, t. II : 1940-1975, Paris, Gallimard, 1992 (NNR-II); *Pièces*, Paris, Gallimard, [1961] 1962 (PIÈ); *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, [1952] 1976 (RAE); *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965 (MAL); *Le savon*, Paris, Gallimard, 1967 (SAV); *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965 (TPR).

va pas sans un constant questionnement. Le but visé en revanche ne varie pas : d'une part, rénover et dépoussiérer des paradigmes dont on se déchargerait par ailleurs à trop bon compte, d'autre part, les intégrer à son propre système, les faire rentrer et fonctionner dans son particulier. C'est à ce prix seulement qu'on aura une chance de dégager de nouvelles lois, de jeter des bases et des ponts.

La Seine, dont la rédaction date des années 1947-1948, reste à ce jour un texte largement inexploré par la critique, bien qu'il clôture stratégiquement le recueil *Tome premier* de 1965 et signale un important infléchissement de la poétique pongienne vers des modèles d'écriture désormais « liquides », plutôt que « solides ». Or, la mise en scène (en « Seine » ?) de la topique, comprise dans un sens tant spatial que rhétorique, s'y révèle particulièrement présente et prégnante, tant il est vrai que le fleuve — distinguant un amont et un aval, confrontant son lit commun à des affluents, orientant son cours entre une source et une embouchure — est fait pour métaphoriser l'articulation de l'*imitatio* et de l'*inventio*, est propre à figurer le carrefour fécond des disciplines et des traditions (scientifiques, poétiques, esthétiques...). Encore faut-il d'abord, et topiquement, remonter aux (meilleures) sources...

I. Les (res)sources de la Seine : lieu(x) et discours

Il n'est pas rare que la mise en branle, fictive ou réelle, d'un chantier pongien s'effectue à partir d'une trace écrite déjà là, en attente : soudainement resurgie des tiroirs ou prélevée d'un ancien dossier inabouti, elle *devient source* en quelque sorte par effet de retardement, par reconnaissance ultérieure. Quitte à être en partie censurée (ce serait le cas de la « Note première » du *Verre d'eau* ou encore de la formule de Rimbaud à l'orée de *La fabrique du pré*) ou prise à rebours (ainsi de la « phrase donnée automatiquement » en tête du dossier de la figue — CFP, 59). Abstraction faite des états manuscrits² et de sa nature de commande, le texte publié de *La Seine* pose et problématise dès l'incipit la question de son origine, désigne tautologiquement, tout en s'orientant vers un futur (l'en-avant d'un projet), le *locus* de sa source : « Connaissons bien de quelle difficulté à se promettre notre onde en premier lieu sourcille » (TPR, 525). Il faut voir là non seulement une topographie originaire — premier lieu et lieu premier —, mais un fragment topi-

2. Il existe par exemple dans le dossier des archives une dactylographie, avec corrections manuscrites, sobrement mais pertinemment intitulée « Source de la Seine ». Voir les notes sur le texte dans Francis Ponge, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

que, s'agissant de la parole et de son origine locative. D'où un vocable (« connaître que », « onde », « sourcille ») et une syntaxe délibérément archaïsants qui contribuent à donner à cette ouverture des allures de formule ou de citation, si ce n'est de vers blancs (le compte y est, à défaut d'une coupe sémantiquement cohérente, pour un distique d'alexandrins). D'où encore cette réflexivité d'un *caveat* adressé à soi-même, et, dans le même temps, d'une promesse de l'objet qui est aussi, par la forme pronominale, don de « soi ». D'où enfin cette génération spontanée, prise à la source, de la *copia verborum*, illustrée dès le deuxième paragraphe, longue phrase aux périodes particulièrement sinueuses et convolutées dont on retiendra ici ce syntagme : « le premier flot de notre Seine par ces mots déjà abondant et nourri prend son cours » (TPR, 525).

« Notre Seine » — les italiques renvoient au texte *en cours* ; déplaçons-les (sur une autre scène, en somme) : « notre Seine » — l'objet-Seine est à la fois lieu commun et lieu spécifique. Lieu commun en ce qu'il est une partie intégrante de l'imaginaire collectif : autant qu'à l'hypothétique mais non moins illustre « Marquise » valéryenne (figure, à l'époque déjà topique, d'une discursivité et d'une narrativité auxquelles le texte de Ponge, et pour cause, ne répugne pas), la Seine « appartient au géographe, à son concierge, à l'historien, au marinier, au pêcheur, au poète, à tout Français, au touriste, au philosophe — à l'écolier, qu'il soit blanc ou noir, aussi » (TPR, 528). Les abonnés suisses de la Guilde du Livre, à qui le texte est au départ destiné, forment un lectorat non moins disparate : « des instituteurs, des facteurs, aussi bien que des bourgeois » (ENT, 128). Et sans doute n'est-ce pas tout à fait une coïncidence si, dans la foulée de ce *topos* partagé, une note en bas de page dévoile discrètement mais sans fard une activité de plagiat affichant les sources auxquelles elle a puisé non sans une certaine dextérité : « Il y est jonglé, en plusieurs endroits, avec des expressions, parfois des paragraphes entiers, pris d'ouvrages savants, notamment de Darmois ou d'Emmanuel de Martonne » (TPR, 528). Lieu spécifique, pourtant, la Seine l'est aussi dans la mesure où elle est propre à l'auteur qui use d'un pluriel dit de majesté (« notre ») visant précisément à rapprocher le général du particulier.

C'est dans « Texte sur l'Électricité », autre œuvre de commande importante datant de 1954, qu'on trouverait, selon une acception beaucoup plus conforme à la vulgate aristotélicienne³, une telle conjonction

3. Les « lieux spécifiques » sont notamment censés désigner « les axiomes des diverses sciences, techniques et disciplines » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », 1984, p. 72).

des deux notions. Ponge y réinscrit ostensiblement l'ambiguïté de la première personne du pluriel :

à tout prendre *notre* langage est le seul auquel reste, dans la Tour de Babel des techniques, quelque chance d'être par tous et par toutes entendu. Ses matériaux, en effet, empruntés au bien commun de tous : la Parole, sont pour le moins autant que sensibles *intelligibles* : à condition d'être bien agencés. (LYR, 77-78⁴)

Il convient de noter que ce passage est immédiatement encadré par deux principes essentiels régissant la poétique pongienne : d'une part, la congruence de la rhétorique et de la chose signifiée qui définit la catégorie d'écrivains parmi lesquels Ponge souhaiterait être rangé (LYR, 77) ; de l'autre, le plan directeur de la *dispositio* que masquent parfois les dérives, détours et autres digressions du fil du texte ou de l'eau (« Il faut que je dévie brusquement et m'endigue. Il faut que je revienne à mon plan. » — LYR, 78).

À la faveur du basculement paradigmatique du solide vers le liquide, un semblable désir d'analogie entre texte et référent se manifeste dans *La Seine* : « Il me semble maintenant plus raisonnable (ou moins utopique) de prétendre réaliser l'adéquation des écrits aux liquides plutôt qu'aux solides » (TPR, 533). S'y combinent le souci réitéré « d'organiser [s]es écrits » (TPR, 533⁵), et la recherche d'un lieu de l'écriture et de la langue, suffisamment propre et suffisamment commun, qui semblait naguère inaccessible ou faire défaut⁶.

Cela posé, cette reconfiguration de l'esthétique pongienne en un « simple discours liquide fluent » (TPR, 542), qui paraît à présent couler littéralement de source, s'avère pour le moins instable sur un plan générique. Un louvoiement constant s'opère entre divers modes d'écriture connexes, en quête d'« une forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours » (TPR, 539) qui ne soit donc, sur un plan tant géo-

4. Voir à ce sujet les déclarations de Ponge au colloque de Cerisy : « la langue, quand elle est traitée d'une certaine façon, est une langue qui n'est pas l'une des langues des techniciens, mais bonne pour tout le monde et donc pour eux » (collectif, *Ponge inventeur et classique*, Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », 1977, p. 422).

5. Déclaration de principes qui n'est pas vaine : le dossier de *La Seine* contient notamment trois folios manuscrits d'un « Plan du discours » très détaillé (voir la Notice du texte dans les *Œuvres complètes*). Dans le « Texte sur l'Électricité », c'est l'étape ultime de la péroration qui apparaît particulièrement soignée, assurant le bouclage du dossier (LYR, 107-108).

6. De manière significative, le terme *utopique*, qui renvoie originellement à un lieu à la fois absent et idéal, est repris quelques pages plus loin dans un contexte identique : « L'adéquation d'un écrit aux objets extérieurs *liquides* est non seulement non utopique, mais pour ainsi dire fatale, et comme sûre d'avance d'être réalisée » (TPR, 538).

métrique que rhétorique, ni tout à fait la poésie (qui tourne — *versus*, *vertere*), ni tout à fait la prose (qui va en droite ligne — *prosa oratio*, *prorsum*), ni même le discours (qui sinue et serpente, ou multiplie les marques d'adresse au lecteur), mais un peu de tout cela. Flux qui se dirige vers une embouchure sans pour autant oublier ou oblitérer son point d'origine, avec ruptures de pente et figures de disjonction.

Si de cours à discours, il n'y a en somme qu'un saut qui est pourtant celui de la séparation et de la distance (*dis-*), de cours à source, il n'y a guère plus qu'un quasi-anagramme, qui n'en implique pas moins un long retour en amont, puisqu'aussi bien discours il y a : « Adoptant un genre proche du discours, j'en fais assez loin remonter la source » (TPR, 529). Outre l'exposé du processus ayant conduit au choix du sujet et, en deçà, à celui des choses par opposition à l'homme, des solides plutôt que des liquides⁷, cette remontée concernera jusqu'au « milieu salin originel » (TPR, 609), qui n'est autre que celui de l'espèce humaine⁸, tout en étant (à l'autre bout en quelque sorte, bien qu'il s'agisse du même *locus*) le point d'aboutissement inéluctable du texte-fleuve, là où s'ébauchent un autre espace, une autre *histoire*. Sans parler de cette recreation cosmogonique, de cette « Genèse » nouveau genre auxquelles nous convie de surcroît le texte (TPR, 596) — *clinamen* lucrétien, « livres sacrés » et données de la science du vingtième siècle étant évoqués et reliés.

Si, on le voit, le retour à la source ou aux sources peut paradoxalement permettre de rejoindre l'embouchure, il doit encore se comprendre comme *ressource*, qui plus est définie, à l'amorce du texte (source) comme en fin de parcours (embouchure), par son potentiel à la fois inachevé et inépuisable : « notre ressource est infinie » (TPR, 525) ; « ma ressource est infinie » (TPR, 610). L'accouplement du substantif et du prédicat en question revêt volontiers chez Ponge une portée métatechnique, et tend plus spécifiquement encore à établir un fonctionnement homologique : « Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, *rendues* par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des

7. C'est somme toute un panorama diachronique des modèles d'écriture pongiens qui nous est ainsi offert. Dans le sillage de *La Seine*, certaines pages du *Verre d'eau* (écrit en 1948) reprendront la chronologie et les termes de cet historique.

8. « Et quand donc des hommes apparurent-ils sur ses bords ? Peut-être nos ancêtres furent-ils d'abord des animaux marins ? » (TPR, 543). Voir aussi dans la « pièce » intitulée « L'eau des larmes » (1944) : « Ainsi parfois peut-on cueillir de la tête de l'homme ce qui lui vient des réalités les plus profondes, — du milieu marin... / [...] « "Entre l'eau des larmes et l'eau de mer il ne doit y avoir que peu de différence, si, — dans cette différence, tout l'homme, peut-être..." » (PIÈ, 77-78). L'anagrammatisation (larme-la mer) a sans doute là aussi son rôle à jouer...

mots ! » (« Introduction au galet », *PRO*, 176)⁹. « Tout m'apporte de l'eau » (*TPR*, 611) : dans le cas de la Seine, le jeu sur le littéral et le figuré — sur un idiome à fond dialectique : apporter de l'eau au moulin de quelqu'un — suggère une évidente parenté avec la topique. L'*infini* de la ressource — que reliaient d'une manière déplacée les considérations sur le ciron pascalien et l'espace intersidéral (*TPR*, 546 ss), et que l'on pourrait grossièrement rapprocher du puits sans fond des *loci communes*, sources vives de la création et de l'invention — s'inscrit dans un mouvement perpétuel et hybride : « c'est le courant du non-plastique, de la non-pensée qui traverse constamment l'esprit, — écoulant ses détritiques, ses débris, ses ressources, les jetant à la mer » (*TPR*, 580-581)¹⁰. Le fleuve est non seulement « lieu de passage » comme le pré pongien, mais passage lui-même ; moins « lieu de pacage », lieu commun susceptible d'être converti par tout ruminant en sa propre substance (*FPR*, 200), que flot charriant « le résidu de tout ce qui a été agi, [...] de ce qui n'a pu être assimilé, et qui doit être rejeté, évacué » (*TPR*, 584), en attendant que « la formule "tout à l'égout, rien à la Seine" devienne une vérité » (*TPR*, 586).

« Fente, sillon, pli, creux, rigole, aine, vallée » (*TPR*, 581) : c'est, dès lors, fort naturellement que la Seine se voit associée à un stade anal de la sexualité. L'érotisme sous-jacent à certaines amphibologies (lit, bassin, humide) ne tarde pas en effet à se faire explicite (« lits de prostituées » — *TPR*, 589) et donne lieu à une vision uniment scatologique, faisant la part belle aux « sécrétions » (*TPR*, 584) et à l'excrémentiel, de cette « nature fauve » telle l'urine (*TPR*, 584). Il n'est pas jusqu'à la formulation d'avant-fin — « pourquoi coulerais-je encore, sinon pour m'étendre et me relâcher enfin ? / Comme en la mer... » (*TPR*, 611) — qui ne soit justiciable d'une telle lecture, surtout si l'on place en regard cette définition fournie par un texte du *Parti pris des choses* intitulé « Bords de mer » et par ailleurs métaphore transparente de la *copia* et du *koinos topos* : « C'est en effet, après l'anarchie des fleuves, à leur relâchement dans le profond et copieusement habité lieu commun de la

9. Autres exemples (l'attribut en moins) : « L'expression est pour moi la seule ressource. » (« Pages bis », *PRO*, 205) ; « Baignés dans le monde muet, nous en pratiquons la ressource ; à chacun selon ses moyens. Pour nous, ce seront ceux de notre langue maternelle » (« La société du génie », *MÉT*, 212). Dans le même esprit, voir aussi « Les ressources naïves », titre d'un « proème » de 1927.

10. Voir aussi : « Oui, chaque fois j'ai trouvé mon issue, puisque je n'eus jamais d'autre intention que de continuer à écouler ma ressource » (*TPR*, 610). L'emploi transitif du verbe « écouler » suggère l'idée d'un épuisement (finitude, achèvement) que la notion même de continuité (ce serait du reste la forme pronominal du même verbe) contredit (non-finitude, in-fini) : « ressources infinies », mais aussi « issue » (fin et évacuation)...

matière liquide, que l'on a donné le nom de mer.» (PPC, 59). L'idée de «relâchement» est, dans un cas comme dans l'autre, évocatrice d'excrétion et est confirmée dans le second exemple par le syntagme «elle garde au fond de sa *cuvette* à demeure son infinie possession de courants» (PPC, 59, je souligne), où s'esquisse déjà l'idée de ressource illimitée, intarissable.

Il va de soi que ce brassage incessant des ressources et des déchets, comme si le fleuve incarnait la réserve *conjointe* des valeurs positives et négatives du lieu commun, n'a pas force de loi unique dans l'esthétique pongienne. On trouverait notamment dans le poème «La cruche» moins un contre-exemple qu'un modèle décalé où les phases de plénitude et de vacance, plutôt que d'être indiscernables comme dans le flux ininterrompu de *La Seine*, sont soumises à un phénomène d'alternance: «Pleine elle peut déborder, vide elle peut casser.» (PIÈ, 96). Ainsi le mot-notion «cruche» est-il d'emblée pris dans une gaine gnomique: «C'est la goutte d'eau qui a fait déborder le vase» (locution proverbiale ici ébauchée); «tant va la cruche qu'à la fin elle casse» (autre adage également suggéré, et plus loin cité)¹¹. Rien de surprenant à cela, somme toute, puisqu'il s'agit d'un objet *commun* par excellence, «fait[e] de la matière la plus commune» (PIÈ, 95): «un simple intermédiaire [...] de valeur médiocre» (PIÈ, 94), mais qui acquiert du coup une fonction «en quelque sorte précieuse» de médiation. C'est du reste ce que *laisse entendre* au niveau du signifiant le «U» médian de cruche, «plus creux que creux», de telle sorte que le texte de Ponge serait à même d'illustrer un célèbre axiome sartrien de *L'être et le néant*: «Ce qui compte dans un vase, c'est le vide du milieu.» Les périodes successives de manque et d'excès (de remplissage et de désemplissage sur le plan référentiel, de modulation et de reformulation sur le plan textuel) rappelleraient, elles, le statut ambivalent ou labile de la topique au cours des âges — réserve tantôt de formes vides, tantôt de morceaux pleins¹². Il faudrait encore mentionner ces «morceaux absolument sans intérêt,

11. Voir aussi la formule «rugueuse et fêlable à merci» (PIÈ, 94) qui réécrit secrètement le tour idiomatique «taillable et corvéable à merci».

12. «Les lieux sont en principe des formes vides; mais ces formes ont eu très vite tendance à se remplir toujours de la même manière [...]. La Topique est devenue une réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de "morceaux" pleins que l'on place presque obligatoirement dans le traitement de tout sujet. D'où l'ambiguïté historique de l'expression *lieux communs* (*topoi koinoi*, *loci communi*): 1) ce sont des formes vides, communes à tous les arguments (plus elles sont vides, plus elles sont communes [...]); 2) ce sont des stéréotypes, des propositions rabâchées. La Topique, réserve pleine: ce sens n'est pas du tout celui d'Aristote, mais c'est déjà celui des Sophistes» (Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Communications*, n° 16, 1970, p. 207).

navrants et dérisoires» (*PIÈ*, 96) de la cruche brisée, version négative du lieu commun, ou, au-delà et selon l'allégorie finale, aléas des paroles.

II. La dialectique du singulier et du collectif : prosopopée, calligramme, lit commun

Résurgence des (res)sources : « *notre* ressource », « *ma* ressource » ; « écou-lant [...] *ses* ressources », « écouler *ma* ressource » ; « tout *m'*apporte de l'eau ». Qui parle (dans) *La Seine* ? Le lecteur est là encore confronté à l'ambivalence du jeu pronominal, à la con-fusion visée de la rhétorique (et) du lieu, en particulier à l'approche de l'estuaire-excipit, moment-charnière du glissement quasi imperceptible à la *prosopopée* :

Je vois bien maintenant que depuis que j'ai choisi ce livre et que malgré son auteur j'y ai pris ma course, je vois bien que je ne puis tarir. [...] Et je sais bien que je ne suis ni l'Amazone, ni le Nil, ni l'Amour. Mais je sais bien aussi que je parle au nom de tout le liquide, et donc qui m'a conçu peut tous les concevoir. (*TPR*, 611)

À l'instar du calligramme (équivalent visuel, si l'on veut, de la *prosopopée*), ce procédé constitue une tentation constante à laquelle Ponge entend cependant ne jamais céder tout à fait. Dans *La Seine*, il correspond à l'accomplissement d'un vœu tôt formulé et réitéré consistant à faire « de la Seine ce livre » (*TPR*, 541) : « Il s'agit de la Seine et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir [...]. Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir ! » (*TPR*, 557). De manière générale, cependant, le mot d'ordre visant à donner la parole au monde muet des choses tend aussi à refouler ce que peut avoir de grossier, de facile ou de systématique, ce genre d'artifice. Chez Ponge, il est rare que l'exercice de la *prosopopée* soit pleinement actualisé et assumé, ou qu'il s'autonomise en morceau de bravoure explicite et dénué de tout signe de distanciation. Pour user d'un vocable pongien relatif aux dispositifs typographiques, on aurait plutôt affaire à un effet « rentré¹³ ».

À cet égard, le cas de *La Seine* pourrait sembler tenir de l'exception, dans la mesure où la question de la convergence exacerbée de la topographie et de la typographie y est longuement envisagée et développée

13. « J'ai dit quelque part qu'on avait beaucoup usé de ces artifices, la mise en page, des calligrammes, etc., et depuis la nuit des temps [...] maintenant, tout ça, je suis partisan qu'on le refasse [...], dans mes textes, tout cela y est, mais y est rentré ; c'est rentré, c'est plus discret » (*Ponge inventeur et classique*, p. 424).

(TPR, 558-562), sous toutes ses faces et avec un luxe de détails — confondant « souci d'exactitude » (TPR, 561) :

Comment, par exemple, faire se refléter à l'envers dans le miroir du texte liquide central les expressions (ou devrait-ce être seulement des *idées*) tantôt de nature végétale, tantôt de nature minérale, et ces beaux et grands monuments d'éternelle structure dont la description ferait la matière des textes marginaux ? (TPR, 561)

Or, ce qui pourrait être reçu, par l'exigence exprimée d'une mimologie exhaustive, comme modèle du calligramme absolu, intégral — celui dont la perfection même rendrait sa nomination superflue (Ponge s'abstient de faire figurer le terme de « calligramme ») — est précisément perçu et présenté comme tel : un fantasme qui serait peut-être plus de l'ordre du *Livre* mallarméen que des expérimentations apollinariennes¹⁴, conformation tout aussi *virtuelle* ou *utopique*, sans lieu assignable. Pas plus que le discours ou la *dispositio* classiques, une Seine calligrammatique, circonscrite à l'intérieur de strictes *limites*, ne saurait en effet illustrer ni contenir l'irrépressible dynamique du fleuve, sa ressource *infinie*. Comme s'il s'agissait d'un morceau ekphrastique contenu dans son cadre, les problèmes de liminalité informent l'essentiel de cette « rêverie » (TPR, 559) — quasi-anagramme de rivière ! —, sur le plan tant de l'imprimé que du paysage : bords et centre, marges et milieu ; justification et échancrure, confluence et parallélisme ; surface et profondeur, intérieur et extérieur, fond et cieux. En ce sens, des textes tels que « Berges de la Loire » (1941) et « Bords de mer » (1933-1934), ne serait-ce que par les sédiments textuels qu'ils y ont déposés et par leurs titres « limitrophes », sont remarquablement proches de *La Seine*¹⁵.

14. C'est d'ailleurs, fort logiquement, de l'Apollinaire d'*Alcools* (recueil dont est issue l'intégralité des vers cités), et non de celui des *Calligrammes*, qu'il sera question un peu plus tard dans le texte (TPR, 573-574). Pour ce qui est de Mallarmé, on pourrait également évoquer le *Coup de dés* dont Ponge saura se souvenir dans son *Savon* (SAV, 79). Autre idéal fantasmatique de dispositif formel, enfin, qui nourrit l'imaginaire pongien et n'est pas sans affinité avec le présent agencement : celui qui s'inspirerait de la Bible protestante divisée en « deux colonnes de texte, à droite et à gauche de chaque page, et, au centre de chaque page, des notes de référence » (ENT, 105-106).

15. Outre un rapport liminal de l'écriture et de son objet, le texte qui ouvre le recueil *La rage de l'expression* partage avec *La Seine* une référence au *topos* de l'eau vivifiante ou du bain de jouvence en des termes similaires : « Ainsi, écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression [...] » (RAE, 9-10) ; « [...] y replonger notre esprit chaque fois que sur une expression, par exemple, il aurait un peu trop "séché" » (TPR, 541). Pour ce qui est de « Bords de mer », citons cette définition de la mer — « milieu interdit aux orifices débouchés des autres sens » (PPC, 60) —, reprise pour ainsi dire *verbatim* dans *La crevette dans tous ses états* (PIÈ, 15) et reformulée dans notre texte : « si elle entraînait par trop dans ta tête, les orifices de tes sens s'en trouveraient bouchés » (TPR, 563).

On comprend donc mieux le sentiment d'impuissance et d'ina-déquation qui conduit tout compte fait à l'abandon volontaire — au sabotage ? — de ce colossal projet de mise en page :

Allons ! malgré le charme et l'intérêt que présenterait un monument typographique répondant seulement à une petite partie de ces exigences — puisqu'elles ne pourraient y être toutes adéquatement et comme indénia-blement comblées, je vois bien qu'il faut que j'y renonce, heureux si, d'en avoir énoncé seulement quelques-unes, certaines caractéristiques de mon objet se sont trouvées évoquées, qui, sans doute, n'auraient pu l'être autrement ! (TPR, 562)

On voit, de même, que l'adoption d'une matrice liquide n'exclut pas la persistance de la prétention à une certaine monumentalité qui, des édifices historiques aux divers « objets et monuments » (TPR, 565) matérialisant le risque de noyade, occupe, il est vrai, les rives et les entours du fleuve. À l'instar de ses précédents écrits que Ponge se plaît à concevoir comme « seuls incorruptibles témoins [du] passage [de l'homme] sur la terre » (TPR, 545), le texte intitulé *La Seine* doit être tel que « la Seine ne lui survive pas » (TPR, 545). Outre une évidente fonction testimoniale et une aspiration tout aussi manifeste à la pérennité¹⁶, ces artefacts sont autant de repères, de bornes. Aussi, en dépit de son potentiel à tous égards subversif (réhabilitation de la boue, soit de la « bassesse » ou du refoulé — TPR, 568-569), la perspective offerte à partir des fonds fluviaux ne peut-elle être qu'insatisfaisante parce que « privé[e] des éléments de comparaison constitués par ces objets fixes entre lesquels s'écoule le courant des eaux, et qui nous permettent d'en saisir plus distinctement les caractères » (TPR, 572). Ici encore, « Bords de mer » ferait figure de précédent fondateur, où la profération de la parole se fait sur la limite (lorsque le flot parvient au rivage, « offres labiales à chacun de ses bords » — PPC, 59), l'« immensité » (PPC, 58) marine étant par contraste apparentée à « une platitude sans bornes » (PPC, 59). En fin de parcours de *La Seine*, à défaut du « monument typographique » un temps rêvé, aura tout au moins pu être érigé un « monument liquide » (TPR, 609), assemblage oxymorique qui en un sens préfigure le *moviment* de *L'écrit Beaubourg* et emblématise ici tout à la fois l'impasse d'une vaine recherche et l'incontestable succès d'une substitution topique.

16. Voir aussi la fameuse déclaration dans les premières pages du texte : « Il est naturel peut-être de concevoir un proverbe, voir n'importe quelle formule verbale et enfin n'importe quel livre comme une stèle, un monument, un roc » (TPR, 531).

Mise en voix, mise en page, mise en scène : prosopopée et calligramme reposent bien sur une mise en parallèle, texte et objet se fondant l'un dans l'autre sans pour autant que leurs spécificités respectives se dissipent. Ainsi en est-il de ces affluents qui,

longtemps après le confluent théorique, ne mêlent pourtant pas leurs eaux sans couler d'abord quasi parallèlement à la Seine elle-même, du côté de la rive qu'ils échancrèrent pour entrer dans le lit commun, ce qui se voit à la différence de couleur ou de transparence de leurs eaux [...] et ne se décident à mêler leurs jambes avec celles de l'autre rivière et à se confondre vraiment en elle qu'après un assez long cheminement dans la rêverie côte à côte. (TPR, 559)

C'est notamment le cas de l'Aube qui « garde même après son confluent dans le lit commun son flot clair à côté des eaux vertes du fleuve » (TPR, 575). Le réseau fluvial ainsi délinéé trahit un mouvement de compénétration entre un axe principal et divers cours d'eau qui, venant le grossir, tendent paradoxalement — mais idéalement ? — à préserver un temps leur singularité. N'est-ce pas là en un sens désigner l'espace global — l'articulation du lit commun de la Seine et du lieu commun de la topique s'avérant désormais pour ainsi dire incontournable — au sein duquel l'auteur et son texte se profilent ? Ponge en effet ne s'efforce-t-il pas de donner son propre, tout en embrassant le commun, y compris jusqu'au plagiat et à la compilation, particulièrement dans les pages concernant, si l'on ose dire, l'état des lieux ? Il n'est pas ici dans notre propos d'entrer dans le détail de ce jeu d'emprunts, de démarquages et d'échos où la copie le dispute à la paraphrase, de même que dans « Texte sur l'Électricité », qui renvoie sans vergogne le lecteur à la collection « Que sais-je ? » (LYR, 84 et 95), mention sera faite des « articles de dictionnaires », des « manuels » et autres « histoires des sciences » (LYR, 80) ayant façonné depuis des générations la perception la plus courante de l'« objet » considéré. Relevons en revanche que Ponge convoquera ultérieurement sur ce point le comte de Lautréamont, s'autorisant d'un des préceptes édictés par celui qui appelait de ses vœux une poésie impersonnelle et antilyrique, et s'attacha à culbuter les règles de la topique et de la *translatio studii* : « la poésie ne doit pas être faite par un, mais par tous » (ENT, 129)¹⁷. En dépit d'indéniables

17. La citation s'insère dans les réflexions suivantes : « Je rejoins ce qui a été proclamé de la façon la plus violente par Lautréamont : nécessité du *plagiat* [...] on prend son bien où on le trouve. Il s'agit simplement que cela soit utilisé de telle façon que le tout fasse quelque chose d'homogène. Il s'agit d'un raisonnement pour lequel on a besoin de prémisses prises où on peut, le plus économiquement, les prendre » (ENT, 129). Le terme de plagiat n'intervient à aucun moment dans le texte de *La Seine*.

points de contact, le parrainage ainsi allégué peut ne pas convaincre tout à fait. Si les premières références pongiennes à l'exemple de Ducasse sont bien antérieures et plurielles, force est de noter que l'époque des *Entretiens* (1967) coïncide avec une tentative concertée — de la part des telqueliens, notamment Sollers et Pleynet (tout comme le fut, en son temps, celle des surréalistes) — de réactualisation de l'auteur des *Poésies*. Le « geste » pongien se situe peut-être plus dans cette mouvance et du côté de ce discours ambiant que dans quelque fidèle allégeance à l'esprit (sinon à la lettre) de Lautréamont...

Ponge a par ailleurs soin de dégager sa singularité vis-à-vis de l'abondante production poétique que la Seine a inspirée au fil du temps, dans le goût d'Apollinaire, par exemple, dont il est complaisamment offert une manière de florilège ou de centon (TPR, 573-574). Chaque extrait est ponctué d'un acquiescement (« Oui ») qui toutefois demande à être nuancé (même si, de ce point de vue, on est loin de la charge du renversement ducassien) : « Certes, nous ne sommes pas près de renier de telles voix, de souhaiter qu'elles se taisent [...]. Mais certes aussi, de telles chansons ne sont nullement notre propre. Nous ne sommes pas trop désigné pour les dire. » (TPR, 574). Il convient en l'espèce de ne pas méconnaître ce que peut avoir de mineur, d'éphémère et de futile — de proprement insignifiant — le vocable de « chansons » auquel viennent directement s'opposer, modestement mais non moins fermement, les « quelques solides définitions » que l'auteur entend « assener au passage » à la Seine (TPR, 576). Cela étant, c'est précisément par le montage ou le mixage de voix discordantes (calques et citations, référencés ou anonymes) — à l'instar du fleuve écoulant tant ses réserves que ses déjections, ses richesses que ses pertes (autrement dit, et de manière aussi bien intransitive, *produisant*) — que le flux textuel parvient à trouver sa voie/x propre, son « passage ». Le fleuve-poète pourra *in fine* s'enorgueillir d'avoir ainsi « su creuser un lit qui ne comporte désormais guère plus d'hésitations ni variantes » (TPR, 610, je souligne). Comme si une version *ne varietur* et inaltérable — donc parfaitement propre et commune — avait été atteinte, au moment même où, subissant à son tour le sort de ses propres affluents dont les eaux se sont à présent définitivement mêlées et perdues dans un lit unique, la rivière va se jeter dans la mer pour y disparaître, puisqu'aussi bien c'est le seuil d'« un autre livre » dont le lecteur de Ponge sait depuis « Bords de mer » qu'« au fond [il] n'a [jamais] été lu » (PPC, 60).

N'est-ce pas aussi que ce lit commun, métaphore du flux de la création continuée et du bouillonnement de la vie multiple, est aussi devenu

(conformément, on s'en souvient, aux souhaits de Ponge) *livre-Seine* dès lors que l'auteur et l'ouvrage, à l'image du fleuve, vont expirer ? Glissement sémantique et mort-métamorphose que « Le volet », dont la rédaction (1946-1947) est à peu près contemporaine de celle de *La Seine*, explicite dans un oracle — « [...] VOLET PLEIN NAÎT ÉCRIT ET STRIÉ / SUR LE LIT DE SON AUTEUR MORT [...] » —, suivi d'une « scholie » où « LIT » se transmue en « LIVRE » (PIÈ, 105). Au reste, une ultime occurrence dans le texte de *La Seine* du syntagme *lit commun* associe ce dernier à « un flux central, une majestueuse avenue centrale [...] où t[ou]t se réuni[t] et pren[d] sa direction juste et son plus court chemin vers sa fin, son magnifique repos » (TPR, 594). La clausule, comprise comme version laïque et fluvio-maritime de l'éternel repos¹⁸, serait à mettre en regard avec un autre distique, maintes fois réinscrit et glosé par l'auteur lui-même, issu celui-là du « Tronc d'arbre » (1926) qui articulait déjà une dialectique serrée du propre et du commun, du vif et du défunt, l'un se rendant à l'autre et, ce faisant, le (ré)général : « [Détache-toi de moi ma trop sincère écorce] / [...] Bien que de mes vertus je te croie la plus proche / Décède aux lieux communs tu es faite pour eux » (PRO, 221)¹⁹.

III. L'ancien et le moderne : pétrissage, refonte et étincelle

En définitive, ce vers quoi Ponge ne cesse de tendre (« à la limite », comme il aime à le dire), c'est bien un renouvellement, une redécouverte du concept et du principe mêmes de topique : une formulation de sa *propre* topique, conçue comme à la fois ressource et méthode, héritage et création. *La Seine* ne fait pas exception à la règle où l'auteur cherche à produire une énième mouture, un nouveau fragment d'un *ars poetica* qui serait, à la manière du fleuve, quelque chose comme un « monument liquide », susceptible de se reconfigurer à vue, n'hésitant pas même à se contredire. Ainsi du modèle de la *tabula rasa* que Ponge, de « L'introduction au galet » (1933) à *La table* (1967-1973), est enclin à

18. Voir aussi, en ce sens, les noyés par suicide ayant élu la Seine « pour lieu de repos » (TPR, 565). Citons enfin la formulation oxymorique « le chaotique repos de l'océan » (TPR, 580), ainsi que la double appellation « les grands reposoirs, les grands réservoirs de l'Océan » (TPR, 593) où le dernier qualificatif pourrait lui aussi suggérer une parenté avec le lieu commun en tant que « réservoir de formules » (Régine Pietra, « Lieux communs », *Littérature*, n° 65, février 1987, p. 99).

19. Je me permets de renvoyer aux analyses menées à partir de ce « proème » dans mon article « Francis Ponge, ou la fabrique du (lieu) commun » (*Poétique*, n° 103, septembre 1995, en particulier p. 311-316).

embrasser et qui s'inverse ici en un mouvement de collecte et d'intégration :

Ce sont bien des définitions que je prétends formuler, mais telles que, n'impliquant nullement que j'aie fait d'abord table rase mais plutôt rassembler au contraire, en un premier temps, les connaissances déjà élaborées (aussi bien en moi-même) sur chaque sujet, elles contiennent également des éléments nouveaux et si l'on veut une part du futur de nos connaissances sur le même sujet. (TPR, 556)

C'est là en un sens préciser la revendication du plagiat (en tant que devoir, et non simplement droit) ; c'est là aussi se repositionner par rapport à une scientificité souvent convoitée par la poétique pongienne, la science devant la première « s'appuyer pour commencer sur de solides définitions » (TPR, 555). Le but poursuivi sera obtenu, comme Ponge s'empresse de le préciser, par un véritable travail de *(re)pétrissage*²⁰ de données fréquemment « contradictoires » et *communes* (« puériles, gratuites et sans intérêt » — TPR, 556), qu'il convient d'opposer à l'artifice de la « métaphore séduisante » (TPR, 588), ailleurs nommée « trouvaille » (« Berges de la Loire » — RAE, 9 ; *Nioque de l'avant-printemps* — NNR-II, 86)²¹. Plus sans doute que le particulier et l'universel, ou même que les « notions de fleuve et de livre » (TPR, 557), il s'agit essentiellement de malaxer, de modeler ensemble l'ancien et le moderne : la temporalité scandant les premières réflexions (de « connaissances déjà élaborées » à « futur de nos connaissances » en passant par « éléments nouveaux ») est à cet égard révélatrice. On obtient alors un « conglomérat *neutre* », autrement dit « dépourvu de toute tendance ou résonance morale propre à offusquer les vérités nouvelles et inouïes dont je désire passionnément qu'elles s'y incorporent » (TPR, 556)²².

20. Voir dès l'époque des *Proèmes* : « Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensation eux-mêmes » (PRO, 167).

21. Voir, dans une perspective nettement topique, le Malherbe pongien qui « demande au monde littéraire de lui livrer non ses richesses, mais ses méthodes ; à l'univers verbal, les secrets de la formulation ; non des expressions toutes faites, de "beaux mots", latins ou grecs, mais le secret de leur révélation (formation, formulation) » (MAL, 169).

22. L'adjectif *neutre* apparaît à la même époque, selon une acception à la fois voisine et divergente, dans *Le verre d'eau* où Ponge voudrait concevoir pour l'objet qui l'occupe « un quatrième genre », « une sorte de neutre qui ne le serait pas au sens où nous entendons quasi péjorativement ce qualificatif, une sorte de neutre actif [...], doué d'une sorte de vie, de faculté radiante » (MÉT, 162). Ponge ne se fait pas faute de souligner la portée métapoétique de telles considérations : « Cela définit bien en quelque façon le sens de mon œuvre. Qui est d'ôter à la matière son caractère inerte ; de lui reconnaître sa qualité de vie particulière, son activité, son côté affirmatif, sa volonté d'être, son étrangeté foncière » (MÉT, 162).

De ce point de vue, la confluence de la rhétorique et de la géométrie apparaît comme un cas particulièrement exemplaire et pertinent. Si une mise en corrélation est proposée entre états de la matière et états de la pensée dans *La Seine* (537-539), c'est dans le « Texte sur l'Électricité », déjà croisé, que s'exprime le refus de séparer les grands cosmogonistes des savants actuels, de tenir pour acquis un quelconque saut qualitatif entre la mythologie antique et la science moderne. Ayant préalablement rappelé que « nos formes de penser, nos figures de rhétorique, en effet datent d'Euclide : ellipses, hyperboles, paraboles sont *aussi* des figures de cette géométrie », Ponge met en place un paradigme analogue à celui du pétrissage, par le biais d'une redéfinition des conditions et méthodes assurant aux artistes comme aux poètes un travail efficace :

C'est quand nous nous enfonçons, nous aussi, dans notre matière : les sons significatifs. Sans souci des formes anciennes et les refondant dans la masse, comme on fait des vieilles statues, pour en faire des canons, des balles... puis, quand il le faut, à nouveau des Colonnes, selon les exigences du Temps.

Ainsi formerons-nous un jour peut-être les nouvelles Figures, qui nous permettront de nous confier à la Parole pour parcourir l'Espace courbe, l'Espace non-euclidien. (LYR, 89-90)

Or, cette idée de *refonte* ne fait que *recycler* (« comme on fait des vieilles statues... ») un précédent passage où Ponge, brossant à grands traits une manière de proto-histoire de l'électricité amplement inspirée de travaux érudits, relate une anecdote trouvée dans Lucain concernant un aruspice qui « savait rassembler les feux épars de la foudre pour les engouffrer dans la terre avec un bruit sinistre » : « *Datque locis numen* : il consacre ainsi les lieux » (LYR, 85). Mention est aussitôt faite d'un rituel annexe qui consistait à Rome à exposer « les nouvelles statues de bronze des Dieux », de sorte qu'« elles aient la chance que la foudre un beau jour les consacre, au risque d'en fondre quelque partie : ainsi, en quelque façon les signant » (LYR, 85). Et Ponge, malicieusement, d'avouer ignorer « si [s]es lecteurs auront goûté comme vraiment poétique » (LYR, 85) cette double référence à la latinité. C'est qu'il s'agit bien, allégoriquement ou métapoétiquement, non seulement de la création (*poiesis*) de l'œuvre (d'art), mais aussi de sa pérennisation par ce que la nature a paradoxalement de plus violemment fulgurant et de plus intensément éphémère (la foudre). La statue antique, tout comme le texte pongien, est ainsi dans le même temps identifiée (authenticifiée

et singularisée) par la signature²³ et métamorphosée par altération partielle (quelque partie fondue). Signer revient à consacrer le *lieu* de l'écriture, à le rendre à la fois propre et commun (on glisserait aisément, ainsi, de lieu consacré à lieu commun); (re)fondre, c'est aussi fonder (un nouveau modèle, un nouvel espace).

Plus profondément, ce que Ponge met ici en évidence n'est autre qu'un tournant ou une crise épistémologique, dont l'appel à l'invention de « nouvelles figures » propres à rendre compte de « l'Espace non euclidien » aurait suffi à suggérer la décisive réverbération. De manière tout à fait saisissante, c'est dans le cadre de l'hymne à l'électricité que l'auteur s'est un moment proposé de composer (comme du reste il en entonna un dans *La Seine* à la gloire du fleuve, du liquide et, plus largement, de la nature — *TPR*, 592-595), que réapparaît, à la faveur d'un prolongement de la métaphore de la foudre, cette question d'un bouleversement *conjoint* des paradigmes scientifique et poético-rhétorique dominants, en termes pongiens d'« une modification irréversible du goût » (*LYR*, 99). Nourrissant quelques appréhensions quant à l'« excessif lyrisme » supposé d'un hymne dont on découvre *après coup* qu'il partage avec le calligramme ou la prosopopée un mode *virtuel* ou irréel (« si je l'avais écrit, je l'aurais alors déchiré » — 98), Ponge réfléchit à l'impact de l'apparition de l'électricité sur notre perception du réel :

Tout cela a joué, dans les arts, en faveur d'une certaine rhétorique : celle de l'étincelle jaillissant entre deux pôles opposés, séparés par un hiatus dans l'expression. [...]

Poésie et électricité s'accumulant dès lors et restant insoupçonnables jusqu'à l'éclair, voilà qui marche avec l'esthétique des *quanta*. Et bien sûr qu'aucun hymne ou discours dans le style soutenu n'est plus possible, quand triomphe, en physique, le discontinu. (*LYR*, 98-99)

Foudre, éclair, étincelle — ce n'est pas un hasard si ces termes, sans être exactement des hapax, sont largement étrangers au lexique pongien. Ils évoquent une esthétique du fragment et de l'aphorisme à laquelle Ponge ne saurait adhérer. Poétique du court-circuit, visant à déclencher l'équivalent d'une décharge électrique par le rapprochement de pôles opposés, que les Présocratiques (Héraclite et son alliance des contraires, en tête) avaient su en revanche pratiquer, bien avant Breton (se souvenant d'une définition de l'image avancée par Reverdy) et les épigones plus ou moins déclarés du surréalisme (notamment René

23. Jacques Derrida, dans son *Signéponge* (Paris, Seuil, 1988), ne fait curieusement aucune allusion à ces pages du « Texte sur l'Électricité ». Sur cette fonction chez Ponge de la signature, il faudrait citer entre autres le *Pour un Malherbe* (*MAL*, 41, 186).

Char et Henri Michaux). *A contrario*, c'est plaisamment mais non sans raison que Paulhan pourra qualifier ce « Texte sur l'Électricité » de « diablement incoupable, incoupurable » (COR-II, 150).

Il n'en demeure pas moins que Ponge saura tenir le cap dans le genre épictique, persister haut et fort dans un discours encomiastique. *Le Pré* (1960-1964) redira, en clôture du recueil *Lyres*, l'attachement de l'auteur à cette forme de poésie. *La fabrique du pré* se chargera de montrer comment naquit celui-ci, laborieusement et sans faire d'étincelles. Si l'on en croit le « Texte sur l'Électricité », tout, en somme, est affaire d'éclairage — d'« éclaircissement » ou d'« éclaircie » aussi, selon *La Seine* (TPR, 590), mais non point d'éclair —, donc de mise en scène. Entre lieu(x) commun(s) ou formes éculées, d'une part, paradigme(s) en apparence inouï(s) ou subversif(s) de l'autre, il n'y a pas nécessairement hiatus : en un sens, les *quanta* de Planck rejoignent, redécouvrent ou réactualisent le *clinamen* de Démocrite et d'Épicure (LYR, 87). Il y a place précisément — et peut-être tout simplement — pour une réinvention permanente de la topique, dont on peut penser que Ponge fut en ce siècle l'un des plus éminents, l'un des plus acharnés, praticiens.

[Post-scriptum — *Fluctuat nec mergitur* : il n'est pas assuré que le signataire de ces lignes ait su lui-même incarner cette belle devise, sur laquelle Ponge a d'ailleurs fait silence dans sa *Seine*. Si l'auteur peut s'empêtrer dans un galet (PPC, 101), son critique risque tout aussi bien de se noyer dans la Seine, voire dans un verre d'eau... Quoi qu'il en soit, vogue la galère !]

Topoi et interprétation

FRANÇOIS RASTIER

I. La situation présente

La méthodologie de la linguistique historique et comparée a été la source de révolutions épistémologiques dans les sciences humaines : en folkloristique avec Bédier et Propp, en sciences religieuses avec Dumézil, en mythologie avec Lévi-Strauss. Hors certains cantons de la romanistique et de la littérature comparée, ce mouvement général a cependant peu intéressé les études littéraires ; en France, du moins, elles se sont contentées de mettre au goût du jour le discours des Belles-Lettres.

Qui veut détailler les unités textuelles rencontre bien des obstacles. Le culte des œuvres monumentales conçues romantiquement comme des totalités singulières dévalue tout traitement sériel des corpus littéraires¹. La recherche de causes externes fait des œuvres le reflet d'une société ou l'expression d'un auteur : ainsi, les théories postmarxistes du réalisme, toujours bien vivaces, effacent les œuvres derrière l'histoire sociale qu'elles représenteraient ; quant aux psychologies des profondeurs, elles réduisent au mieux la psychanalyse à des codes symboliques, et au pire enchaînent au divan ces pauvres Gustave et Marcel.

Les difficultés théoriques ne sont pas moindres, car la linguistique demeure cantonnée pour l'essentiel dans l'espace douillet de la phrase, et les théories d'analyse de discours, marquées par le positivisme gram-

1. Voir Étienne Brunet, « THIEF », dans E. Martin (dir.), *Traitements informatisés de corpus textuels*, Paris, Didier, 1994, p. 239-261 ; L. Lebart et A. Salem, *L'analyse statistique des données textuelles*, Paris, Dunod, 1988 ; J.-G. Meunier, « Le traitement et l'analyse informatique des textes », Québec, *Actes de l'ICO*, 1990, p. 9-18.

matal, restent en deçà d'une sémantique qui saurait concilier les exigences philologiques et les préoccupations herméneutiques également nécessaires à l'étude des corpus littéraires.

Corrélativement à la dualité des conceptions du langage, logico-grammaticale et rhétorique/herméneutique, deux conceptions du *topos* et des autres unités textuelles s'opposent en droit et se complètent en fait. La conception dictionnaire tend à faire du *topos* un élément de vocabulaire textuel, et comme une phrase un enchaînement de mots, un texte serait un enchaînement de *topoi*. Cela n'est pas sans précédents : la linguistique textuelle a ainsi conçu le texte comme une suite hiérarchisée de propositions, la sémiotique narrative de fonctions, etc. Sans nier l'utilité de ménager, par la topique, des termes de comparaison entre textes, la conception critique ne considère ces invariants que comme le moyen de discriminer des transformations. Bref, hors de ses contextes, un *topos* n'est qu'une forme normativement restituée ; mais considéré dans ses variations contextuelles, il permet une meilleure compréhension de la textualité et de l'intertextualité.

1. *Topique et recherche littéraire*

Avant de reposer la lancinante question *qu'est-ce qu'un topos* ? il faut préciser ce que l'on peut en attendre et se demander quelle conception des unités sémantiques peut être utile.

La sémantique des textes littéraires se fixe notamment l'objectif de spécifier les genres, et d'individualiser les œuvres au sein de ces genres. La première tâche conduit à s'écarter de la folkloristique, même si l'analyse structurale des récits en est issue, car si elles sont adéquates, les catégories descriptives d'un genre ne valent pas pour un autre, et l'on ne peut par exemple conclure du conte populaire au roman. Par ailleurs, le récit est une forme de macrostructure, mais n'a jamais suffi à définir un genre. La seconde tâche conduit à se rapprocher de la critique, ou du moins de ses objectifs de caractérisation.

2. *Limites de la tradition*

La sémantique des *topoi* se trouve dans l'heureuse nécessité d'innover, car les théories dont elle pourrait s'inspirer ne se fixaient pas les mêmes objectifs et traitaient de corpus différents. Elles n'en restent pas moins une importante source de réflexion.

A. Limites de la folkloristique

La folkloristique répondait au besoin de donner une intelligibilité à la foule des variantes orales recueillies. C'est d'ailleurs cette entreprise qui a donné naissance à la définition lévi-straussienne du mythe comme série de transformations. S'il a passé dans les romans quelque chose de la matière des contes, elle s'y trouve bien entendu reconfigurée, et si l'on reconnaît chez Aarne et Thompson, par exemple, certains motifs romanesques, rien ne permet d'affirmer qu'ils assurent les mêmes fonctions dans les contes et dans les romans. Or les fonctions, et notamment en littérature les fonctions esthétiques, paraissent définitoires des unités textuelles. Enfin, la problématique de la folkloristique s'est formée voici plus d'un siècle, ce qui au demeurant ne lui enlève rien ; mais, depuis Bédier, la sémantique — on vient de fêter le centenaire de l'*Essai* de Bréal — a tout de même apporté du nouveau.

B. Limites de la narratologie classique

Si la *Morphologie du conte* de Propp est indéniablement un des aboutissements de la folkloristique, elle prétend à bon droit ne valoir que pour le conte merveilleux. On sait que l'analyse structurale des récits, dans sa tradition greimassienne, prend sa source chez Propp. Or, ce dernier a choisi le conte du tueur de dragons (n° 300 dans la classification de Aarne et Thompson) comme modèle et parangon des autres contes de son corpus, sans doute parce qu'il lui paraissait exemplaire et complet². Mais cette exemplarité, comme l'inventaire des fonctions et actants narratifs qu'il relève, se limitent à ce corpus et restent déterminés par son contexte historique et culturel (comme l'a plus tard souligné Propp dans *Les racines historiques du conte merveilleux*). Ériger donc, quitte à la simplifier, cette structure narrative en parangon de toute narrativité, puis de toute textualité³, c'est se risquer passablement. Il est vraisemblable en effet que les contes populaires russes reflètent à leur manière l'idéologie trifonctionnelle commune aux populations d'origine indo-européenne. La triplification des épreuves en est un exemple, comme

2. Aarne et Thompson eux-mêmes l'ont placé en tête de leur corpus de contes merveilleux, sans doute pour les mêmes raisons.

3. On sait que selon Greimas et Courtés (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 1979, p. 153) « les structures sémio-narratives [issues de l'analyse de Propp] constituent l'instance *ab quo* [sic], le niveau le plus abstrait du parcours génératif », dont procéderait tout texte, et même toute manifestation sémiotique.

son homologation à la hiérarchie des castes (le héros appartient à la caste productrice lors de l'épreuve qualifiante, entre dans la caste guerrière lors de l'épreuve principale, puis s'intègre à la caste sacerdotale par l'épreuve glorifiante). Il est douteux que ce modèle convienne à des corpus issus d'autres traditions, sémitiques ou amérindiennes par exemple. L'universalisme en la matière ne serait qu'une forme suprême de l'ethnocentrisme.

Bref, et malgré l'apport important de la narratologie greimassienne, quelques réserves nous paraissent utiles :

- (i) Délibérément universaliste et anhistorique, elle utilise toujours les mêmes catégories, les retrouve partout et présuppose ainsi une anthropologie.
- (ii) Elle n'a reconnu aucune différence fondamentale entre l'écrit et l'oral, ni entre une langue et une autre, puisque les structures de surface sont réputées superficielles⁴. Cela s'étend d'ailleurs aux systèmes de signes non-linguistiques.
- (iii) Comme sa méthodologie est non-critique, la narratologie greimassienne ne s'est pas souciée de déontologie philologique dans l'établissement des corpus. De plus, ses procédures de codage n'étant pas explicites, elle n'a pas pratiqué ce qu'elle avait théorisé, et l'expérience d'ailleurs a montré que l'on pouvait faire plusieurs analyses également greimassiennes d'un même texte, sans que la théorie permette de choisir entre elles.
- (iv) Enfin, elle n'a pas cherché à caractériser la textualité, ou du moins a négligé trois grands problèmes.
 - Les *genres* : ils sont considérés par Greimas et Courtès comme des formations idéologiques et comme telles non pertinentes⁵.
 - Les *types de mimésis* : selon les régimes mimétiques (cf. notamment l'opposition entre réalisme empirique et réalisme transcendant) les types de formes sémantiques varient, comme leurs modes d'évolution.
 - Les *types d'esthesis* : on pourrait les rapporter aux styles (au sens de l'ancienne rhétorique), tons, et registres — dont la stylistique rend imparfaitement compte.

4. Leur « parcours génératif » les conduit à considérer les phénomènes linguistiques comme des variables de surface. Je serais pour ma part tenté de dire — de même que ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est la peau — que ce qu'il y a de plus profond dans le texte, c'est sa surface.

5. Voir Greimas et Courtès, *Sémiotique*, article *Genre*.

C. Limites de la topique et de la rhétorique

La topique contemporaine s'inspire de la narratologie plus que de la tradition rhétorique : elle traite de thématique plutôt que d'argumentation. Or, chez Curtius comme chez Grassi, c'est l'appartenance à la tradition qui est en jeu dans l'usage de la notion de *topos*. La conception de Curtius peut aboutir cependant à désindividualiser l'auteur et corrélativement à négliger la textualité : le texte reste un centon, ce qui n'est pas faux, mais tout de même limité⁶.

II. Pourquoi (re)définir le *topos* ?

Bien qu'elle fut la démarche majeure du positivisme logique, la définition n'est pas un moyen de connaissance. Du moins, ne croyons pas qu'elle dépende d'une « nature des choses », simple objectivation de nos présupposés : elle doit s'adapter à nos objectifs.

1. Propositions

Un *topos* est une prédication normative apodictique : *les X sont Y*, par exemple (ou *l'amour est aveugle*). Il peut être représenté par un graphe sémantique du type $[X^*] \rightarrow (ATT) \rightarrow [Y^*]$ (en adoptant la notation de Sowa⁷). Elle fait partie des savoirs partagés, c'est pourquoi nous avons affirmé que la topique est un secteur sociolectal de la thématique.

Dans la théorie classique de l'argumentation, un *topos* est ce sous quoi tombe une multiplicité d'enthymème ; pour l'intelligence artificielle et la psychologie cognitive, en termes plus modernes, on dira qu'il permet une complétion de script (il peut alors rester implicite).

Par extension, dans l'usage littéraire, fort accueillant, on admet des *topoi* plus complexes, qui correspondent par exemple à des fonctions

6. Les arrière-pensées politiques n'étaient pas absentes du propos de Ernst Robert Curtius (*Littérature européenne et Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1964 [1948]). Il entendait insister sur la continuité européenne, mais, plutôt que dans une tradition judéo-chrétienne, dans une tradition gréco-romaine que le troisième Reich devait couronner imaginairement. Il voulait aussi s'appuyer sur l'universalisme aryen de Jung pour « une plus claire intelligence de l'histoire de l'âme européenne ».

Sur le thème, voir Raymond Trousson, *Thèmes et mythes littéraires*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981 ; Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 79-92 ; ainsi que mes articles « Thématique et génétique », *Poétique*, n° 90, 1992, p. 205-228 et « La sémantique des thèmes — ou le voyage sentimental », dans *L'analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier, 1995, p. 223-249.

7. John F. Sowa, *Conceptual Structures*, New York, Addison-Wesley, 1984.

narratives ou des motifs : on obtient alors des formules comme *Amour-inhibe-expression*⁸.

Les arguments de ces prédications, qui correspondent aux nœuds des graphes, sont des molécules sémiques ou configurations structurées de traits sémantiques. Elle correspondent à ce qu'on appelle des thèmes. Par exemple, ce qu'on note par [Amour] pourra être lexicalisé de mille manières : *l'archer, l'ange aveugle, Cupidon, le sentiment*, etc., chacune manifestant un ou plusieurs des sèmes constituant la molécule.

Depuis la formation de la folkloristique, la sémantique a progressé, et l'analyse sémique permet d'analyser les motifs ou les thèmes en configurations de traits dont chacun est susceptible de diverses lexicalisations, en nombre indéfini *a priori*, et dont les relations structurales sont casuelles (et non morphosyntaxiques). Ces configurations ne sont pas liées à une langue, mais à un genre, et donc à une norme sociolectale.

Si l'on réduit le *topos* à une molécule sémique, on ne peut l'indexer exclusivement dans une composante — ou du moins ce n'est pas suffisant, dès lors qu'il contient des relations qui sont du ressort d'autres composantes.

Convenons cependant qu'un *topos*, au sens général du terme, est un enchaînement récurrent d'au moins deux molécules sémiques ou thèmes. Cet enchaînement est un lien temporel typé pour les *topoi* dialectiques (narratifs) et un lien modal pour les *topoi* dialogiques (énonciatifs).

Chacun des thèmes comporte au moins un trait invariant⁹. Mais ce trait identificatoire peut relever de « niveaux de généralité » différents. En outre, des traits qui peuvent sembler contingents ont une fonction d'identification (que l'on pourrait dire morellienne¹⁰ : par exemple le rouge pour le petit chaperon rouge, les cendres pour Cendrillon).

Les divers nœuds du graphe sémantique représentant le *topos* sont diversement instanciés : certains peuvent correspondre à des classes lexicales, d'autres à une lexicalisation obligatoire (comme le nom *Arlequin*), d'autres enfin peuvent être vides. En somme, et ce point me semble important, leur « degré d'abstraction » n'est pas uniforme.

Quant aux traits sémantiques qui sont représentés par les lexicalisa-

8. Je relève ce *topos* dans l'inventaire constitué par la Société d'étude de la topique romanesque (SATOR).

9. Cela permet de distinguer le *topos* d'une fonction narrative abstraite, que représente un graphe dont tous les nœuds sont des variables, et dont seuls les liens sont typés.

10. Du nom de Morelli, cet anatomiste qui renouvela à la fin du siècle dernier les attributions de tableaux en scrutant les détails, comme les lobes d'oreille, caractéristiques de tel ou tel peintre. Voir aussi sur le rapport à l'iconologie : E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.

tions, on peut distinguer : (i) les traits génériques implicites (animé, humain, etc.) ; (ii) les traits particularisants, qui distinguent les unes des autres les occurrences singulières ; (iii) les traits identifiants (tous les traits d'un *topos* ne sont pas au même degré de généralité. Si certains traits identifiants sont facultatifs, d'autres sont obligatoires, comme en témoignent en iconographie les attributs, surtout dans les genres didactiques ou édifiants. Nous manquons encore de moyens pour décrire la combinatoire restreinte de ces traits. Il reste que l'analyse en traits sémantiques est cruciale, car deux occurrences d'un *topos* qui n'ont aucune lexicalisation en commun doivent pouvoir être reconnues. C'est d'ailleurs le seul moyen de sortir de la logique documentaire du mot clé.

2. *Le topos est-il un type ?*

Dans la problématique logico-grammaticale, le type est atemporel, et la proximité ou la conformité de l'occurrence au type est valorisée (on parle de *meilleur exemplaire*)¹¹. Aussi, elle ne peut concevoir l'histoire des types, ni priser la variabilité des occurrences.

Nous opposerions volontiers ceci : (i) Les types sont des reconstructions transitoires, selon les objectifs de la pratique en cours, et ne jouissent d'aucune prééminence ontologique sur les occurrences ; (ii) l'opposition logico-grammaticale entre type et occurrence doit dans la problématique rhétorique/herméneutique (propre à la sémantique interprétative) le céder à l'opposition entre occurrence-source et occurrence-reprise. Les occurrences-sources peuvent devenir canoniques, et se trouver promues au rang de parangons. Par ailleurs, les reprises, puisque de fait le changement des contextes rend toute répétition impossible, modifient et transforment les sources. Dans cette problématique, le rapport entre type et occurrences est donc médiatisé par une série de réécritures, et d'interprétations qu'elles expriment. Si bien que le problème de l'interprétation ne trouve plus à se poser à propos du rapport atemporel entre type et occurrence, mais dans un rapport traditionnel, qui s'exprime dans une temporalité narrative, évaluée. La textualité elle-même est faite de ces expositions, développements, reprises et variations.

Pour ce qui concerne le *topos*, deux thèses contradictoires méritent alors discussion : (i) soit c'est un type à instanciations partielles ; (ii) soit

11. La relation entre type et occurrence procède de la théorie de l'abstraction, reste du platonisme dans l'aristotélisme. Les Idées divines sont aujourd'hui devenues des concepts scientifiques, mais le caractère normatif de la pensée ontologique demeure.

il n'est pas un type, car il n'est pas uniformément abstrait. Il n'est pas non plus un prototype (au sens de Rosch), car il a une histoire. C'est donc un parangon qui ouvre une traditionalité — c'est pourquoi il conserve de la première occurrence devenue canonique des traits qui peuvent ensuite paraître contingents.

La série des occurrences peut être décrite comme une famille de transformations dont la « formule topique » énonce les invariants. Cette « famille » est ordonnée dans le temps, que ce soit dans la temporalité et dans la succession du texte, ou dans le temps non métrique de la tradition. Si l'ordre temporel est pertinent, c'est que les rapports entre source et reprise sont d'apprentissage, de rivalité, d'émulation, de réappropriation, d'adaptation. Ils dépendent d'une pratique historique où l'individu et l'œuvre singulière gardent un rôle initiateur : *Le songe de Poliphile* de Francesco Colonna, *L'Arcadie* de Sannazar, etc.

III. Trois problèmes méthodologiques corrélés

1. *Le problème du codage*

Traditionnellement, la linguistique textuelle a étendu au texte les procédures de segmentation issues de la morphosyntaxe. Les unités ainsi isolées, par exemple en analyse de récit, étaient codées, puis enchaînées en syntagmes dont on recherchait les règles distributionnelles¹². Mais, de la même façon qu'une phrase ne se réduit pas à une suite de parties du discours, même hiérarchisées par un arbre de dépendances, un texte n'est pas un enchaînement de propositions. En outre, dans tous les cas, il ne s'agit pas d'interpréter des unités qui se donneraient comme discrètes ou déjà discrétisées, mais de discrétiser les unités elles-mêmes comme des moments de parcours interprétatifs. La codification est souvent utile, parfois indispensable, mais il convient d'en garder à l'esprit les limites :

- a) Tout codage relève de la problématique logico-grammaticale — comme d'ailleurs le concept même de code.

12. En général cependant, ces procédures n'ont été appliquées qu'après un codage propositionnel, dont l'idée remonte à Propp. Il a été systématisé par Greimas, à qui van Dijk et Kintsch l'ont ensuite silencieusement emprunté, pour devenir la norme des grammaires textuelles du cognitivisme orthodoxe. Le codage propositionnel a eu un énorme succès, car il permettait d'éviter la question herméneutique — tout codage d'ailleurs est une interprétation normative et non questionnée comme telle. D'une part, il réduisait le texte à une suite de propositions, et complémentirement il le conformait aux exigences du positivisme logique, chaque proposition représentant un état de choses dans un monde de référence ou dans un monde possible.

- b) Le codage propositionnel privilégie les petites ou moyennes unités par rapport aux grandes (qui ne se laissent pas représenter de manière analytique). Le format propositionnel est un aboutissement de la problématique logico-grammaticale.
- c) La conception du langage implicite dans le codage est irénique : on suppose que dans un texte, tout est dit ; du moins, on ne code pas ce qui n'est pas dit (mises à part l'opération de *catalyse* chez Hjelmslev et Greimas, et celle de complétion de script, chez Schank, qui en reprend le principe).
- d) Tout codage est normatif, car il ne retient qu'un petit nombre d'entités et de relations, ce qui est la rançon de son abstraction. En outre, un codage instaure une homogénéité qualitative entre les éléments de ses formules, et une isonomie entre ses formules.

Comment, par exemple, coder cette phrase de Sade : « Je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais¹³ » ? D'une part, il faudrait restituer les objets effacés, ce qui est un problème moins trivial qu'il ne paraît. D'autre part, la violence faite aux acteurs — et à la langue... — est effacée par le codage¹⁴. Il faut donc ménager la possibilité d'en tenir compte à un moment ultérieur de l'analyse.

2. Problèmes d'histoire et d'identification du topos

L'identification des *topoi* pose naturellement des problèmes complexes, qui s'apparentent à la perception de formes bruitées, mais que l'on peut formuler dans les termes classiques de l'herméneutique. Je me limiterai à quelques exemples de complexité croissante.

(1) *La transformation par négation.* — Comment reconnaître la négation d'un *topos* ? Ainsi au début de la *Jérusalem délivrée* (I, II), le Tasse écrit : « O Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona », déniait par ces *lauriers indignes* le *topos* d'invocation bien connu. En effet, sa Muse est la Vierge plutôt qu'Uranie, car elle porte la couronne de gloire parmi les chœurs bienheureux : « Ma su nel cielo infra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona ». La double négation (par antonymie — *caduchi*, et par particule — *non circondi*) prépare ainsi la transposition du *topos* païen sur une isotopie religieuse.

13. D. A. F. de Sade, *Histoire de Juliette*, t. I, Paris, J. J. Pauvert, 1954, p. 292.

14. En allant plus loin, on pourrait suggérer que le codage des récits est bien tentant, car tout récit est normatif et secrètement moralisant (je serais pour ma part tenté de lire le *happy end* des *Liaisons dangereuses* comme une dénonciation du romanesque).

(II) *La concaténation*. — Comment ne pas voir dans le vers célèbre d'Apollinaire « Mon beau navire ô ma mémoire » (*La chanson du Mal-Aimé*, str. II), la reprise du *topos* de l'invocation à Mnémosyne, la Mémoire mère des Muses (voir Homère, Virgile, Valerius Flaccus, Stace, Boiardo, l'Arioste, le Tasse¹⁵), mais enchaîné au *topos* de l'écriture comme navigation ?

Si ces deux *topoi* pris isolément n'ont qu'une faible valeur caractérisante, leur enchaînement en a une grande, et permet de rapprocher le poème d'Apollinaire et la *Divine Comédie*. Ce beau navire ressemble fort, en effet, à la *navicella* de Dante, dont l'invocation aux Muses, proférée d'une barque, se trouve au chant premier du *Purgatoire* et au deuxième du *Paradis*.

On pourrait montrer comment la *Chanson du Mal-Aimé* transforme précisément ce deuxième chant. Par exemple, « Revienne le soleil de Pâques » renvoie au dimanche de Pâques, jour de la vision dantesque. C'était l'aube du 10 avril (celui de l'an de grâce 1300), qui devient « C'était l'aube d'un jour d'avril ». Le dimanche se transpose et se pluralise en « Les dimanches s'y éternisent », en même temps que l'éternité devient monotonie. Toujours au début du chant II, « [il] *mio legno che cantando varca* » devient « La barque aux barcarols chantants [...] / Voguait ». Enfin, la Béatrice que le poète appelle *Madonna* semble devenir non plus la Vierge en gloire que lui montre Saint Bernard, mais la Vierge aux sept douleurs (les sept épées), etc. Et il n'est pas jusqu'aux *baisers florentins* qui, pour les connaisseurs, ne puissent signer ironiquement la réécriture antinomique de Dante¹⁶.

(III) *La transformation par transposition de ton*. — Comment traiter les changements de ton ? Le « Quand vous serez bien vieille [...] dévidant et filant » de Ronsard est donné par les manuels en exemple de la « *délicatesse* du poète » (Lagarde et Michard) ; mais la vieille fileuse, dans la poésie italienne dont Ronsard s'inspire, est une guenippe tardivement retraitée (voir par exemple Politien, *Rime*, CXIV). La dame est donc

15. *Gerusalemme liberata*, I, XXXVI : « Mente, de gli anni e de l'oblio nemica [...] ».

16. Alors que la littérature s'est pour ainsi dire sécularisée et que la critique s'est divisée en tribus (après les dix-neuviémistes et les vingtiémistes, on attend les vingt-et-uniémistes) convaincues par principe que l'histoire littéraire peut se diviser en siècles, l'histoire de la littérature, je veux dire de la création littéraire, est scandée par une autre forme de temporalité — découplée pour l'essentiel de l'histoire politico-sociale —, celle des traditions et des ruptures qu'illustre par exemple la topique, et qui peut voir Apollinaire dialoguer avec Dante, Baudelaire avec Saint-Amant, l'Aragon du *Paysan de Paris* avec Boèce, Hopkins ou Char avec Héraclite, comme jadis Montaigne avec Plutarque ou Leibniz avec Plotin.

menacée non seulement de connaître le regret plutôt que le remords, mais en outre d'une allusion burlesque. Et le mot *vieille*, d'adjectif au vers 1, devient nom au vers 11 (« cette vieille accroupie »), après que la menace se fut précisée.

Si la transformation par transposition de ton déplace les seuils d'acceptabilité qui divisent les classes sémantiques, il reste trace dans l'interprétation de ce déplacement, qui crée un effet paradoxal : ce rapport intertextuel est un puissant ressort d'ambiguïté.

(iv) *La transformation par changement d'isotopie.* — Comment traiter de l'ironie ? Prenons un exemple : « Beauté / souvent j'emploie ton nom / et je travaille à ta publicité / je ne suis pas le patron / Beauté / je suis ton employé¹⁷. » Prévert reprend le poème patriotique d'Éluard, exploitant ironiquement sa forme litanique inspirée de la tradition courtoise de la *canço*, mais restitue *Beauté* en place de *Liberté*, comme il remanie le thème courtois de faire sonner le nom (*j'emploie ton nom* reprend évidemment *j'écris ton nom* ; et le *senhal* de la dame devient *publicité*). Mais surtout, Prévert transpose le thème courtois du *service d'amour* (transposé de la vassalité aristocratique) en salariat petit-bourgeois. Il démystifie ainsi non seulement Éluard, mais toute la tradition lyrique qu'il croyait dépasser.

(v) *La transformation par permutation des acteurs.* — Comment reconnaître un *topos* ainsi transformé ? Par exemple, le *topos* de la belle endormie, magistralement illustré par Henri Coulet, dans « la vieille fille s'était promis de protéger ce pauvre enfant, qu'elle avait admiré dormant »¹⁸ ? En fait, la vieille fille est virile, et le « pauvre enfant », le sculpteur Wenceslas Steinbock a des traits féminins. Elle a « des qualités d'homme » (p. 31), alors qu'il a une « bouche rosée et bien dessinée, un petit menton » (p. 78) ; il est comparé à « une brebis » (p. 97), bien que son nom signifie *bouquetin* ; et le couple qu'ils forment est présenté comme le « mariage de cette énergie femelle et de cette faiblesse masculine » (p. 59). Ainsi, la « déviance » de l'occurrence topique dévoile-t-elle la vérité sur le genre (*gender*) des personnages.

17. Jacques Prévert, *Fatras*, Paris, Gallimard, 1966, p. 129.

18. Honoré de Balzac, *La cousine Bette*, introduction, notes et variantes par Maurice Allem, Paris, Garnier, 1962. Les prochaines références à cet ouvrage se feront entre parenthèses dans le texte.

On voit bien à ces exemples que reconnaître le *topos* n'est pas chose facile, et que l'identification de sa signification typique ne permet aucunement de préjuger du sens d'une occurrence. Au-delà, il me semble que les contradictions entre occurrences doivent faire l'objet principal de la recherche, et que l'inventaire des *topoi* n'est qu'un moyen de discerner ces contradictions. En outre, le « dialogue » entre occurrences met en jeu des traits qui ne sont pas représentés dans le type : Apollinaire reprend Dante et non Virgile ou Stace (qui tous deux emploient les *topoi* de la navigation et de l'invocation, mais, si je ne me trompe, sans les combiner) ; si bien que les occurrences ne sont plus interprétées par la médiation de leur rapport au type, mais par les rapports directs ou indirects qu'elles entretiennent entre elles.

Bref, une théorie des transformations topiques est nécessaire à l'identification même des *topoi*. En outre, des décisions méthodologiques s'imposent pour préciser quand un *topos* perd son identité : il me semble que cette question requiert une conception philologique de l'intertextualité, beaucoup moins impressionniste que celle qui prévaut encore.

Au-delà, ces transformations s'expliquent par l'efficacité de contextes nouveaux, et plus généralement par l'incidence déterminante des contraintes intratextuelles sur les relations intertextuelles, ainsi que les évolutions de la *doxa*.

L'étude des récurrences de *topoi* prend selon nous toute sa portée quand une transformation entre source et reprise permet d'éclairer, voire de découvrir le rapport global de deux textes singuliers : par exemple le *topos* de l'écriture comme navigation aura permis de découvrir que *La chanson du Mal-aimé* est une réécriture désespérée du second chant du *Paradis*.

3. La recontextualisation

L'abstraction interprétative qui préside à la constitution ou à la reconnaissance d'un *topos* résulte d'une décontextualisation. Elle permet de rapprocher sur un point des textes du corpus, et en cela elle met en œuvre l'antique et puissante technique herméneutique des passages parallèles.

Cependant, elle doit être suivie d'une recontextualisation. On pourra ainsi rechercher les variations corrélatives qui permettent d'expliquer, ou du moins de décrire comment un *topos* varie avec ses contextes, selon les époques et les projets esthétiques. Par exemple, le *topos*

Amour-inhibe-expression garderait par définition la même signification dans *La Princesse de Clèves* et dans *Manon Lescaut*. Mais ses occurrences n'ont évidemment pas le même sens. S'il arrive à Des Grieux de se taire devant Manon, comme Nemours devant la Princesse, ce n'est point par respect mais par excès de désir, et ce silence annonce le passage à l'acte¹⁹.

Le rapport complexe entre type et occurrence, entre signification et sens reflète sans doute la contradiction entre deux problématiques : la problématique logico-grammaticale qui préside à l'institution du *topos* en type, et la problématique rhétorique/herméneutique qui préside à l'interprétation de ses occurrences. Ce problème est au demeurant crucial pour les sciences du langage, car il met en jeu le rapport langue/parole (ou compétence/performance) par la voie d'un cercle herméneutique.

Nous sommes ainsi conduits à distinguer entre deux conceptions du thème et du *topos* : la conception logico-grammaticale en fait une unité textuelle relevant d'un « vocabulaire » et d'une syntaxe ; la conception herméneutique en fait une forme singulière qui concrétise les permanences et les ruptures dans la tradition d'un genre, et doit donc être interprétée comme telle.

Ces deux conceptions doivent être distinguées mais articulées, comme doivent l'être le sens et la signification au sein d'une sémantique des textes.

IV. Cadre doxal et idéologie

En deçà des *topoï*, un ensemble de grandes catégories fondamentales, que nous avons appelées des *dimensions* (par exemple, les oppositions homme/femme (sexe), masculin/féminin (genre), maître/valet, domi-

19. Voici quelques pièces du dossier : « Il s'assit vis-à-vis d'elle, avec cette crainte et cette timidité que donnent les véritables passions. Il demeura quelque temps sans pouvoir parler. M^{me} de Clèves n'était pas moins interdite, de sorte qu'ils gardèrent assez longtemps le silence » (*Romans et Nouvelles*, éd. Niderst, Paris, Garnier-Bordas, 1990, p. 318). Et aussi : « L'on ne peut exprimer ce que sentirent M. de Nemours et M^{me} de Clèves de se trouver seuls et en état de se parler pour la première fois. Ils demeurèrent quelque temps sans rien dire [...] » (p. 403, l'inhibition, on le voit, atteint le narrateur : *l'on ne peut exprimer*).

Or, on retrouve ce *topos* dans la bouche de Des Grieux lui-même : « J'étais dans une espèce de transport, qui m'ôta pour quelque temps la liberté de la voix et qui ne s'exprimait que par les yeux. M^{le} Manon Lescaut (c'est ainsi qu'elle me dit qu'on la nommait) parut fort satisfaite de cet effet de ces charmes. » Il ajoute, quand il perd « la liberté de la voix » : « Je reconnus que j'étais moins enfant que je ne le croyais », car il s'agit alors d'une révélation de sa virilité. Les contemporains ne s'y sont pas trompés — ni Manon qui y voit avec satisfaction un effet de ses charmes.

nant/dominé, apparent/réel, naturel/magique), doit être stipulé dans toute définition de type. En fait, c'est la catégorie qui est présente dans le type, avec l'indication de la valeur typique. Une occurrence qui actualise les valeurs typiques est doxale, celle qui ne l'actualise pas sera dite paradoxale. Mais dans tous les cas, la catégorie est pertinente *a priori*, par défaut, dans un genre, dans un discours (littéraire, religieux, etc.), dans une épistémè (au sens de Foucault).

L'ensemble de ces catégories constitue le fonds d'évaluations collectives que l'on pourrait appeler *doxa fondamentale* ou *idéologie implicite*. Entendons bien que les transformations contradictoires entre occurrences d'un *topos* ont souvent pour effet, sinon pour but, de subvertir les formes canoniques de cette *doxa*. Le valet qui commande, la femme qui tient un rôle masculin, sont par exemple des figures fréquentes, qui confirment *a contrario* les corrélations canoniques entre catégories. Et de fait, les *topoi* narratifs les plus intéressants sont ceux qui infirment les *topoi* (cette fois-ci au sens aristotélicien, rhétorique du terme, d'énoncés normatifs : du type *les hommes l'emportent sur les femmes*, ou *les maîtres sur les serviteurs*)²⁰. On pourrait les dire paradoxaux, bien qu'ils soient fort ordinaires et que les esprits chagrins comme les joyeux drilles se soient toujours lamentés ou esclaffés en voyant les femmes et les serviteurs imposer leur « pouvoir ».

Les transformations narratives internes à un texte sont articulées bien évidemment par les mêmes couplages doxaux ou paradoxaux qui instituent des figures converses. Ainsi, des esprits forts ont souligné que Jésus-Barrabas devait, pour des raisons structurales, accéder à

20. J'étends ici certaines conclusions d'une étude sur Chamfort (« Chamfort : le sens du paradoxe », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 119-143) : « Tout paradoxe suppose naturellement une *doxa* sociale, voire l'institue. Par contraste, il définit une *doxa* individuelle qui s'y oppose. À ces deux *doxa* s'en ajoute une troisième, celle sur laquelle s'appuie le moraliste pour mettre en scène les deux premières : elle est faite de jugements ordinaires, qui ne sont pas infirmés ni approuvés comme tels, et échappent ainsi à l'affrontement des valorisations antithétiques. En d'autres termes, elle constitue le fond sémantique sur lequel se détache la forme du paradoxe. On peut appeler *topique* le secteur de la thématique dont elle relève. Par exemple : "M..., connu pour son usage du monde, me disait que ce qui l'avait le plus formé, c'était d'avoir su coucher, dans l'occasion, avec des femmes de 40 ans, et écouter des vieillards de 80". L'opposition "coucher" vs "écouter" paraît originale, mais n'en réarticule pas moins la distinction traditionnelle entre le corps et l'esprit. Quant à l'opposition entre 40 et 80, elle reprend l'antique *topos* qu'une femme n'est que la moitié d'un homme (d'où par exemple l'expression familière *ma moitié*). [...] Cela souligne une aporie du paradoxe : pour dévaluer une *doxa*, on est obligé de s'appuyer sur une autre, et la critique des idées reçues s'appuie, inévitablement peut-être, sur un sens commun si banalisé qu'il reste inaperçu ; d'autant plus que la langue elle-même est sans doute faite de *doxa* invétérées, dont naturellement aucun texte ne s'exempte ».

l'existence : là où Jésus de Nazareth représente le juste condamné, il faut le renfort complémentaire d'un criminel gracié.

Bref, dans un genre et une époque donnés, les mêmes catégories sans doute articulent la textualité et l'intertextualité²¹.

21. Cet article préfigure en partie une étude plus développée à paraître dans Michèle Weil et Max Vernet (dir.), *Homo Narrativus*, Montpellier, Presses Universitaires.

Topos, tropismes et toponymes

dans *Portrait d'un inconnu*
de Nathalie Sarraute

CHRISTINE CORMIER

Nathalie Sarraute a donné une définition très large du lieu commun dans la préface de *L'ère du soupçon* :

[...] ce jeu constant entre eux [les tropismes] et ces apparences, ces lieux communs sur lesquels ils débouchent au-dehors : nos conversations, le caractère que nous paraissions avoir, ces personnages que nous sommes les uns aux yeux des autres, les sentiments convenus que nous croyons éprouver et ceux que nous décelons chez autrui, et cette action dramatique superficielle, constituée de l'intrigue, qui n'est qu'une grille conventionnelle que nous appliquons sur la vie¹.

Le « lieu commun » est donc extériorisation, apparence, il est lecture à la fois de ce que « nous croyons éprouver » et de ce que « nous décelons chez autrui ». Des catégories disparates (personnage, intrigue, action), différents aspects de l'écriture du roman, et jusqu'à nos conversations et nos perceptions courantes, sont donc mis à l'actif du lieu commun. Pourtant, Nathalie Sarraute semble instaurer une hiérarchie constamment réitérée à travers l'opposition vie / mort : tout ce qui est fixé, figé, étant à mettre du côté de la mort, relèverait du lieu commun ; la vie étant synonyme de mouvement, de nouveau, de découverte, renverrait, dans l'œuvre de Sarraute, aux tropismes. Cette opposition est résumée par les derniers mots de la citation : « une grille conventionnelle que nous appliquons sur la vie. » Cependant, nous avons plus haut le mot « jeu » : en effet, tout se passe comme si cette opposition tranchée vie / mort, maintes fois répétée dans les entretiens, les essais², conférant un

1. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1956, p. 10.

2. Et qui sera aussi le thème central d'un roman, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968.

caractère négatif au lieu commun, n'opère plus aussi radicalement dans l'écriture. L'œuvre s'écrit bien plutôt dans une conception complexe du langage, porteur de cette tension vie/mort, d'une tension qui ne sera jamais résolue et qui rend possible cette œuvre.

Ainsi la position de Sarraute sur le lieu commun est plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. La critique n'a pas tardé à souligner la banalité des dialogues que l'on trouve dans les romans de Sarraute. Dès la préface de Sartre à *Portrait d'un inconnu*, le deuxième ouvrage qu'elle publie, l'importance du lieu commun est portée à l'attention du lecteur, tout en proposant une filiation flaubertienne : « Nathalie Sarraute nous fait voir le mur de l'inauthentique ; elle nous le fait voir partout³. » Les oppositions le social/le subjectif, le particulier/le général sont alors sollicitées et vont orienter pour longtemps la lecture de l'œuvre⁴. On ne peut cependant trouver dans les textes de Sarraute les traces d'une « croyance » en un moment de transparence de l'être, d'authenticité, de vérité du sujet ou du personnage. De plus, et c'est là une distinction importante dans le monde des lettres où le plus souvent, et dans la lignée de Flaubert, entre autres, le lieu commun, le cliché, le poncif sont synonymes de vide, Sarraute maintient qu'ils se remplissent constamment de sens. « Les mots, quoi qu'on veuille, signifient [...]. Ils sont perçus comme signification et dépendent d'elle forcément [...]. Nous ne cessons de les remplir⁵. » Et, si on croyait voir s'installer une certaine opposition extérieur/intérieur, celle-ci, en fait, se trouverait retranchée dans un lieu problématique puisque, du moins à un certain niveau, pour Sarraute, l'intérieur est fait aussi de « lieux communs » : « Nous construisons donc et en toute hâte [...] à l'aide de *nos* réminiscences [...] Ces objets préfabriqués que nous avons dans nos réserves... [...] plates et convenues⁶[...]. »

3. Jean-Paul Sartre, préface à Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 11.

4. La filiation flaubertienne oriente de façon plus étroite encore l'étude récente de Laurent Adert qui s'organise autour d'une analyse du personnage : « le lieu commun fonctionne en somme comme un *symptôme* qui révèle et cache à la fois la vérité du sujet » (*Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Presses du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1996, p. 186). Une variante, le thème du masque, aura aussi une certaine fortune dans quelques études, celles de Christine B. Wunderli-Müller, *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, (Zurich, Juris, 1970) et de Celia Britton, « The function of the commonplace in the novels of Nathalie Sarraute », (*Language and Style*, vol. 12, n° 2, printemps 1979, p. 79-90), entre autres.

5. Nathalie Sarraute, *Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69.

6. *Ibid.*, p. 71 ; p. 72.

Tout en montrant une grande intransigeance (dans *L'ère du soupçon* notamment) contre toute forme déjà utilisée, périmée pour elle, tout en maintenant la nécessité de trouver du nouveau, Sarraute pose le langage comme essentiellement figé. Lecture et écriture se construisent à l'aide de lieux communs. Dans l'écriture sarrautienne, le « lieu commun » devient le lieu désigné où se joue cette tension entre la vie et la mort : lieu de friction où un échange a lieu. Le risque de faire corps complètement avec l'aspect figé, et qu'ainsi aucune trace de vie ne soit présente, demeure ; mais c'est dans une certaine confrontation avec cet aspect figé qu'un élément « vivant » peut se révéler. Cette posture théorique donne une poétique, dont Nathalie Sarraute parle en ces termes dans « Ce que je cherche à faire » :

Entre ce non-nommé et le langage qui n'est qu'un système de conventions, extrêmement simplifié, un code grossièrement établi pour la commodité de la communication, il faudra qu'une fusion se fasse pour que, patinant l'un contre l'autre, se confondant et s'étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte⁷.

Sans que nous puissions parler strictement d'une méthode pour étudier le texte de Sarraute, deux « instances » se distinguent : d'une part, un dialogue rapporté, de courtes descriptions, une réflexion ou un monologue intérieur ayant une dimension claire, évidente, une écriture « efficace », vraisemblable et, d'autre part, des paroles rapportées ou des actions invraisemblables, un texte poétique fait de métaphores, de comparaisons, d'allitérations. Ce second moment du texte est généralement nommé « tropisme », nous appellerons « lieu commun » le premier, soit les éléments de la phrase désignés comme tels par les tropismes. Le texte de Sarraute est donc un tissu entrelaçant ces deux types d'écriture, et il s'y trouve forcément un très grand nombre de « lieux communs ».

Les passages que nous avons choisis sont tous tirés de *Portrait d'un inconnu*⁸, le premier roman de Nathalie Sarraute. Un narrateur, « le nerveux-de-la-famille » (PI, 40), est la focale de tous les tropismes. Le texte est une suite de « fondus enchaînés », de paroles rapportées et de tropismes. Un premier extrait sera déployé de manière extensive pour mettre en évidence les passages d'une écriture à l'autre, pour permettre une lecture microscopique des frottements entre « lieux communs » et « tropismes ».

7. Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, t. II, UGÉ, coll. « 10/18 », 1972, p. 32-33.

8. *Portrait d'un inconnu*, désormais indiqué directement dans le texte par les initiales PI, suivies de la page citée.

Le jeu sous la conversation

Dans un salon, des hommes « discutent comme il se doit de finances ou de politique, lui se tient un peu à l'écart » (PI, 136). Le vieil homme, pour qui le narrateur a une fascination, « suit des yeux avec une attention amusée les jeunes femmes, les jeunes filles » (PI, 136). Dès la phrase suivante, nous avons une comparaison qui permet par la suite d'utiliser une image à la place du verbe « dire » : nous sommes déjà dans l'écriture du tropisme. Le contraste est marquant entre la banalité de la scène et le thème du jeu, qui construit déjà une certaine tension : « Et tout à coup, quand elles passent à sa portée, — comme dans ces jeux de foire où l'on s'amuse à accrocher à l'aide d'une gaule terminée par un anneau des objets exposés sur une plaque tournante — il lance sa gaule brusquement : “Et alors ? Et alors ? Comment ça va-t-il ?” » (PI, 136). Les paroles rapportées sont tout à fait banales, même répétées, elles paraissent inoffensives, et l'âge du locuteur accentue cette lecture contre laquelle le texte de Sarraute nous a prévenus en introduisant des mots comme « à sa portée ». Deux substantifs, qui vont dans la suite de la scène s'organiser en une série, sont ponctués par des « hein ? » : « C'est du touron, hein ? hein ? [...] Et le fandango, hein ? » (PI, 136).

Les interlocutrices du vieil homme, un peu mal à l'aise, « rougissent [...] elles sourient gentiment » (PI, 136) : le pluriel inscrit une légère invraisemblance (procédé qu'utilisera régulièrement Sarraute pour signaler le lieu commun), mais les paroles rapportées, en réponse, ramènent un singulier plus vraisemblable : « c'est mon pays, je suis née là-bas » (PI, 136-137). Puis la description de la scène passe à nouveau à l'écriture métaphorique en ramenant le thème du jeu : « Il rit [...] de son rire pour lui tout seul, il serre plus fort, il tire [...] » (PI, 137). La série, qui avait commencé d'une façon un peu lâche avec le touron et le fandango, se resserre et fait défiler des villes, des chefs-lieux, une rivière dans une région déterminée de la France : « Biarritz, hein ? hein ? Ustarritz ? [...] La Bidassoa ? hein ? » (PI, 137).

Le narrateur intervient alors directement pour faire la remarque suivante : « [...] ou bien autre chose, suivant le cas : “Perros-Guirec ? hein ? hein ? Ploërmel ? Plougastel ? Les galettes ? Les flans ? Hein ? Pont-Aven ? La pointe du Raz ?” » (PI, 137). La première série, les paroles rapportées, est elle-même mise dans une série ouverte de scènes semblables, et le narrateur donne ainsi un exemple qui constitue une seconde série. Après quoi il poursuit avec un commentaire sur le choix des interlocutrices, ramenant la comparaison avec le jeu. Et, sans transi-

tion, dans la même phrase, il revient à la situation initiale avec une nouvelle série : « Kotori tchass, leur dit-il à brûle-pourpoint, tchernoziom... hein ? hein ? Novo-tcher-kassk ? » (PI, 137). Puis une remarque sur le personnage du vieil homme reprend le thème du jeu : « Il sait où les accrocher le plus commodément, il se souvient toujours [...] » (PI, 137). La série en russe se poursuit ainsi, en parallèle avec le thème du jeu, de la prise : « [...] elles se débattent timidement [...] elles frétilent légèrement... » (PI, 137). Jeu qui n'est pas sans éléments de séduction : « [...] vaguement flattées [...] attentives à lui plaire, [elles] répondent d'une petite voix tout juste un peu troublée [...] » (PI, 137). Et lui « se regorge, ravi, il prolonge encore le jeu... jusqu'au moment où, fatigué tout à coup, il les lâche » (PI, 138). La scène initiale reprend où elle avait été laissée : il retourne au groupe des hommes, à la conversation sur la politique, les finances. Ici, le tropisme ne s'attache pas à ce type de banalité donnée comme telle par le « comme il se doit » du tout début, mais il souligne, nous donne à entendre un aparté, un moment de tension, de jeu.

Cet échange encadré par deux « tout à coup », enchâssé dans une conversation donnée pour banale, se conclut sur une dernière parole rapportée, lorsque le vieil homme répète ce qu'« elles » ont dit : « La géographie ne vous intéresse pas... » (PI, 138). Le champ sémantique, poursuivi par les séries et qui se trouve à la fin de cette conversation, donné comme tel, n'est pas sans résonance avec la métaphore quelque peu étrange qui avait suivi la comparaison avec le jeu au début du tropisme, et où il était question d'une gaule, à laquelle il ne manque que la majuscule pour être une région géographique. Là où il y aurait pu avoir un banal « il dit brusquement : », nous avons « il lance sa gaule brusquement : » (PI, 136). Une métaphore qui centre doublement les paroles rapportées dans l'image de la perche lancée par un sujet personnalisé. L'écriture précise de Sarraute introduit le tropisme qui cerne, englobe son objet, s'impose par petites touches, établissant un climat en poursuivant la comparaison avec le jeu. L'atmosphère légèrement inquiétante, amenée par la première comparaison, plane jusqu'à la fin de la scène et contraste avec les paroles rapportées, mais la violence (climat que crée le plus fréquemment l'écriture des tropismes) reste relative, tout en portant à l'attention du lecteur une scène conversationnelle où agit un « lieu commun ».

Toponymes et tropismes

Dans *Portrait d'un inconnu*, les noms de lieux sont tous inscrits dans une série du type que nous venons de voir. Et ces séries sont, à chaque fois, désignées comme « lieux communs » par l'écriture distinctive du tropisme. Une même série est d'ailleurs reprise plusieurs fois, certains éléments étant répétés, d'autres omis, mais chaque scène renvoyant à cette même série qui reste d'ailleurs ouverte. Elle apparaît, pour la première fois, lors d'une rencontre entre le narrateur et le vieil homme. Celui-ci coince son interlocuteur : « Eh bien, toujours des projets cette année ? des voyages ? la Corse ? l'Italie ? hein ? hein ? » (PI, 38). Les paroles rapportées donnent ici une série de pays, de villes, de sites touristiques et de termes plus généraux : « Les musées ? [...] L'art ? » (PI, 38). Plus loin, cette série de noms de pays et de lieux est écourtée, commençant par la Corse, l'Italie, passe par la Chine, par un « Pourquoi pas le tour du monde, hein ? » (PI, 190) pour se terminer par « La Meije, le mont Blanc ? » (PI, 190).

Nous disions que ces séries étaient désignées comme « lieu commun » par le tropisme, celui-ci est fait, le plus souvent, de métaphores, de comparaisons signifiant (et permettant d'éviter) « il dit ». Par exemple, pour la première apparition de cette série, une comparaison donne dans le même registre de la métaphore de la toute première scène citée : « Il cherche, comme on fouille avec le bout d'une tige de fer pour dénicher un crabe dans un creux de rocher, d'abord un peu au hasard : [...] » (PI, 38). Ce thème de la pêche introduit par la comparaison se poursuit, tout au long de la scène, créant une tension plus grande, un climat plus violent que dans l'extrait analysé plus haut. L'écriture du tropisme est plus outrée : « Sa grosse masse boursouflée avance sur moi, m'aplatit contre le mur : La Grèce ? Le Parthénon ? » (PI, 38). Il est à noter aussi que la série prend, d'ailleurs, après un certain temps, une tournure plus franche : « [...] il sent maintenant que c'est bien là, il enfonce la pointe de fer, il pique tout droit, il rit : "Et Sceaux ?" » (PI, 38). La direction que prend la série est donc plus claire dans sa portée ironique, et plus directement violente puisque partant des projets de voyage du narrateur, supposés par le vieil homme, elle arrive à Sceaux-Robinson puis enfin Suresnes sans oublier Bagneux. Alors, il « [le] lâche » et, comme dans la scène précédemment citée, « il se sent apaisé » (PI, 38). Pour clore l'entretien, il évoque ses souvenirs du Pont de Saint-Cloud.

Dans une autre occurrence, la même série de noms de pays précède un passage d'écriture du tropisme montrant la fille du vieil homme, son interlocutrice cette fois, qui « frétille un peu » sous « un filet gigan-

tesque ». (PI, 190) Une fois encore, le thème de la prise, de la pêche, est évoqué, mais aussitôt, une autre image est proposée (procédé récurrent dans l'écriture du tropisme) : « [...] ou plutôt, il serait plus juste de le comparer, ce crime qu'il agite sans cesse devant elle sans le nommer, au liquide noir que la pieuvre répand autour d'elle pour aveugler sa proie... "La Corse ?" » (PI, 190). Aux séries construites autour de noms de lieu correspondent des tropismes déployant deux thèmes récurrents et complémentaires : la « transformation » des personnages en animaux et la prise.

Expression d'un conflit

Dans un long passage (PI, 91-99) où une même scène est racontée deux fois, la même série revient autant de fois. Le tout est imaginé par le narrateur qui n'est pas présent. Une amie lui a simplement rapporté un incident dans lequel le vieil homme a dit : « Assez taisez-vous ! Assez ! » (PI, 91). Dans ces pages est exposé, projeté le conflit que mettent en jeu ces séries où s'inscrivent des noms de lieux. Dans la lutte entre le narrateur et le vieil homme, chacun défie, provoque l'autre, en se tenant, en quelque sorte, à une des extrémités de la série. Le narrateur imagine donc le vieil homme disant, pour « [l]e provoquer [...] : "Alors, les voyages, hein, [...] Les Offices ? Rembrandt, hein ? Tiepolo ? Les canaux ? Les pigeons ? Moi, je vais à Évian [...] Hôtel Royal. On n'y est pas mal du tout. Et on a de là une vue splendide..." » (PI, 93). Il l'imagine donc sur la terrasse de cet hôtel (l'écriture du tropisme a recours, souvent, à ce type de pénétration, de dramatisation soit d'une métaphore, d'une comparaison, soit d'un élément d'une conversation banale pris au pied de la lettre) : « À ses pieds, "la vue" étale agréablement ses croupes rebondies » (PI, 93). Les guillemets, dans le texte, soulignent le poncif, le cliché, citent le vieil homme. Puis l'exercice pour « remplir » les mots rapportés par l'amie va déployer plus avant le conflit exprimé dans les séries, en y revenant régulièrement, en leur donnant ainsi quelques éléments de sens : « Les Offices ? comme il dit. Lui, il n'a pas besoin de cela. [...] C'est cela, j'en suis sûr, qu'il essaie de me signifier [...] » (PI, 94).

La reprise, la deuxième scène imaginée par le narrateur, montre le vieil homme qui, à ses amis qui lui ont demandé ce que faisait sa fille durant les vacances, s'entend répondre qu'elle est partie en voyage. Et « rien qu'à ce mot de Corse, cela avait commencé à bouillonner en lui » (PI, 96). Et, comme la conversation entre amis se poursuit sur « les

enfants [...] gâtés aujourd'hui» (PI, 97), le texte passe au tropisme, à une image maintenue un certain temps, qui prend ainsi un certain coefficient de «réalité»: «[...] cela avait bondi, jailli au-dehors (les faisant penser à la princesse qui laissait, quand elle parlait, tomber de sa bouche des crapauds), cela avait jailli et se roulait devant eux, un crapaud qui se vautrait sur la nappe [...]» (PI, 98). Ce que le vieil homme n'a pu retenir lie clairement l'avarice aux séries de noms de lieux: «Elle voulait aller en Espagne, malgré le change aujourd'hui» (PI, 198). La série va donc être remise en service: «Pourquoi pas en Chine?» (PI, 98), «La lune...» (PI, 99). Cette fois, c'est le vieil homme qui semble seul être le jouet, la victime, de la série qu'il met en branle: le thème de la prise est absent et c'est à lui que s'applique la métaphore animale. En effet, tout ce qui l'entoure est happé par cette «envie de mordre» (PI, 98) qui l'envahit. Comme si le pouvoir qu'il avait de tout mélanger, ou de tout mettre en série, pour le jeu, pour son propre plaisir, dans les extraits précédents, ici, produit un brouillage dans sa perception de la réalité: «[...] tout ensemble dans le même sac, les servantes trop pimpantes, les gens assis aux petites tables [...] sa fille enfin et moi qui le défiions maintenant de loin [...] pâmés devant "les chefs-d'œuvre" [...]» (PI, 99). On voit comment le cliché dépend du point de vue, et comment il devient lui-même une perspective: les guillemets encadrant le mot «chefs-d'œuvre» soulignaient, plus haut, avec un effet ironique semblable, le mot «vue».

Provocation, défi des deux côtés. En effet, dans le roman, un autre type d'évocation de noms de lieu, en série, apparaît: il s'agit d'une technique que le narrateur explique, sorte d'exercice de «déterritorialisation» qui l'amène à regarder les rues familières «en étranger». Sa méthode consiste à «appliquer sur les choses et maintenir en avant des images puisées dans des réminiscences, littéraires ou autres, des souvenirs de tableaux ou même de cartes postales dans le genre de celles où l'on peut voir écrit au verso: Paris. Bords de la Seine. Un square» (PI, 28). Ce procédé donne vie à ce qui s'est figé dans la familiarité, grâce à cet exercice les endroits «paraissent s'animer» (PI, 28). Les rues peuvent ainsi prendre «l'air plein de charme, triste et tendre, des petites rues d'Utrillo [...] un mince filet de vie courait le long de leurs arêtes tremblantes» (PI, 29). Ou encore l'arbre d'un square près de chez lui devient «presque vivant, comme il aurait pu être dans un square de Haarlem ou de Bruges» (PI, 29). Comme dans la série émise par le vieil homme, peintres et villes sont équivalents. Et, surtout, ainsi s'explique le «besoin» d'aller se nourrir aux villes, aux œuvres que raille le vieil homme. Il

suffit au narrateur de prononcer le nom d'un peintre (qui faisait partie d'une des séries émises par le vieil homme) en détachant les syllabes (procédé utilisé par le vieil homme dans les séries) pour que, mêlant l'allitération, les sons aux couleurs, à la fluidité de l'eau, des pierres prennent vie. «Le clapotis de l'eau contre elles est léger, caressant comme le nom de Tiepolo, quand on le dit tout bas : Tie-po-lo, qui fait surgir des pans d'azur et des couleurs ailées» (PI, 89-90).

Autre procédé employé par le narrateur : de retour de Corse, il va dans la banlieue pour savourer le contraste avec tout ce qu'il vient de quitter, pour « accroître un peu [s]a joie, corser un peu le plaisir » (PI, 102) et, dans l'écriture même, le défi résonne. Il y a dans ces passages, dans ces procédés, un écho évident à la poétique développée par l'auteur. Même hiérarchie des valeurs, même articulation, une même valorisation du mot « vie », ou ses dérivés, qui apparaît lorsque l'exercice est un succès. (Le procédé ne fonctionne pas toujours⁹.) Et toutes ces techniques en effet constituent très clairement un « défi », où le narrateur trouve « la saveur des plaisirs défendus » (PI, 101).

Un crime problématisé

Dans la scène imaginée par le narrateur, entre le vieil homme et ses amis, la série s'inscrit clairement dans une « illustration » de l'avarice (le vieil homme est, en effet, le type de l'Avare), et l'argent devient d'ailleurs le thème central des paroles rapportées dans la suite de la scène. Le thème donc de l'avarice, celui que notre habitude de la vraisemblance construit, est cependant élargi par l'écriture du tropisme. Quand le narrateur décrit la relation entre le père et la fille, il commence par dire comment, « par un exercice, un entraînement constant, en tirant sur la laisse à chaque instant sans jamais relâcher sa vigilance » (PI, 189), le vieil homme a réussi à dresser sa fille. Après quoi, il tente une explication, essaie de remplir de sens en quelque sorte les scènes qu'il a observées entre le père et la fille. Car ce qui constitue un « crime » pour le vieil homme n'a « jamais [été] désigné ouvertement » (PI, 189). Ce « qu'ils [le père et la fille] n'ont jamais osé nommer », le narrateur « pense » que cela « doit s'appeler... la Désinvolture » (PI, 190). Le « crime » n'est donc pas la dépense mais « la Désinvolture ». C'est par ce mot, portant une majuscule, que le narrateur garde ouvertes les lectures possibles, et surtout met en mouvement le texte entier. Le mot

9. Par exemple, sur le boulevard de Port-Royal (PI, p. 55).

« désinvolture », revient deux fois dans le roman, en rapport avec des séries où apparaissent des noms de lieu, mais ces scènes ne permettent pas de figer ce mot dans un sens précis.

Dans le brouillage dont il était le jouet, dans la deuxième scène imaginée par le narrateur, le vieil homme voyait, dans sa fureur, « les gens assis aux petites tables autour de lui, comme des poupées immobiles dans leurs vêtements trop neufs » (PI, 99). Cette comparaison renvoie à une autre série de noms de lieu qui apparaît dans le roman, dans une scène courte où, sans qu'il soit clairement signifié de qui il s'agit, des « ils », dans un décor d'hôtel, « eux-mêmes pareils le plus possible à des objets de prix, à des poupées toutes neuves dans leurs vêtements bien repassés » (PI, 158), sont décrits dans leur rapport aux objets. Le monde, pour eux, se résume en une série de villes et d'objets qu'on se doit d'y acheter : « Venise... les objets en écaille... [...] Dresde ... les services à thé Moscou et les châles en cachemire... » (PI, 157). Mais, étrangement, ces « ils » livrent, semble-t-il, le même combat que le vieil homme, contre « tout ce qui [...] par une intolérable désinvolture s'écarte de la norme » (PI, 158). À souligner, par ailleurs, l'opposition entre ce type de « tour du monde », qui recèle un mécanisme de mort, de pétrification, avec les visites aux musées, qui sont de « secrètes offrandes » (PI, 89) pour le narrateur, et qui ont, on l'a vu, un potentiel renouvelable de vie.

Le thème de la désinvolture revient, en rapport avec des séries, dans une scène qui, par ailleurs, montre que les réactions du vieil homme ne sont pas tout à fait prévisibles. Ce passage présente aussi une dynamique différente de ce que nous avons dans les autres extraits entre le « lieu commun » et l'écriture du tropisme. La scène commence, comme souvent, par une conversation banale, qui, cependant cette fois, inclut des noms de lieux : « Dieppe... on parlait de Dieppe, de ses environs, de Pourville [...] » (PI, 145). Un jeune homme trouve à l'endroit des qualités et des défauts : « les plages de galet sont laides » mais la mer « nulle part [...] n'a des nuances si belles » (PI, 145), le terrain de golf aussi est bien, « le plus admirablement situé qu'il ait jamais connu » (PI, 145). Le tropisme alors s'insinue, sans transition, en qualifiant le jeune homme d'acrobate, juste avant qu'il dise : « [...] sinon celui de Gairloch en Écosse [...] » (PI, 145). La métaphore continue pendant toute la scène à suivre les paroles du jeune homme. Pour remplacer, encore une fois, le verbe « dire », nous avons, par exemple : « Il allait, d'un moment à l'autre, prendre son élan — “Est-ce que vous jouez au golf, demandait-il, avez-vous jamais joué ?” » (PI, 145).

L'écriture du tropisme va, en exagérant la métaphore, en la drama-

tisant, contraster de plus en plus avec la banalité des paroles rapportées auxquelles elle s'emmêle dans une même phrase, sans transition : « [...] il n'est jamais trop tard... les Anglais... le jeune fou, l'inconscient allait venir s'écraser à nos pieds [...] » (PI, 145). Cependant, le vieil homme répond « d'une voix où nous seuls pouvions percevoir cette nuance un peu forcée, [...] qui révélait la réalité du danger, de la menace qui avait pesé » (PI, 146). Le jeune homme pouvant donc poursuivre la description des bonheurs du golf, le tropisme s'emballé : « Les portes de la geôle étaient forcées ; la lumière entra à flots... il n'était pas un jeune acrobate faisant le saut périlleux, mais saint Georges, étincelant d'audace et de pureté, avançant vers elle, l'épée à la main, pour la délivrer... » (PI, 146). Et, encore une fois, le tropisme ne se fige pas, mais change, en cours de route, de métaphore. Cependant, avec la nouvelle image, « saint Georges », la série anglaise se met en place : le tropisme et le « lieu commun » se rencontrent ici. La métaphore de saint Georges, par contagion, transforme le vieil homme en un « dragon » qui « se tenait immobile, un faux sourire bonasse sur sa gueule entrouverte : “Mais bien sûr [...]” » (PI, 147). Comme si le fait qu'il y ait un moment de « paix » rendait poreuses les frontières, les tropismes et les paroles rapportées participent, de façon très large, il est vrai, à la même « série ». Mais étrangement, c'est dans cette ouverture, dans cette bonace que le mot « haine » apparaît, crûment.

Comme la jeune fille ne sait que faire, une fois sa « geôle » ouverte par le « golf », qu'elle ne sait pas aller « vers les gestes intrépides, les gestes désinvoltés » (PI, 147) et que le jeune homme persiste à l'inciter à jouer au golf, son père « la haïssait ». La désinvolture semble pourtant inscrite dans le sens que le narrateur lui donne plus loin dans le roman (un crime combattu par le père), mais la réaction du vieil homme ébranle cette lecture : « [...] il la haïssait [...] nous méprisait, honteux pour nous, dégoûté [...] » (PI, 147). Ce nous, désignant le narrateur et la jeune fille, alors que le premier n'est pas impliqué dans la conversation, donne un exemple de la focale toujours un peu problématique de l'écriture du tropisme, même quand il y a un narrateur. Et d'ailleurs cette haine, comme si tout ce qui venait du vieil homme, comme la série, ne demandait toujours qu'à s'étendre, pourrait aussi bien « piétiner » le « jeune fou » que ce « nous ». Ce passage d'écriture du tropisme pourrait être lu comme une projection du narrateur sur ce que ressent le vieil homme.

Mais il s'agit encore d'une fausse alerte, « le miracle se produisait » (PI, 147) : le vieil homme va vers le jeune « acrobate »—« saint Georges »,

se transformant, encore une fois mais toujours dans le registre anglais, en un de ces « vieux serviteurs dévoués, les vieux "butlers" des comédies anglaises souri[a]nt des facéties des fils de famille » (PI, 148). Et alors, dans ce rapprochement, les questions en série reviennent : « Comment dites-vous ? hein ? le Mashee ? le Mashee ? le Niblick ? » (PI, 148). Dans les autres extraits, les deux « moments » de l'écriture (le « lieu commun », le tropisme) avaient une coupure plus franche, ne se croisaient pas dans leurs champs sémantiques. Dans cette scène, la voix narratrice, à l'intérieur du tropisme, a opéré un rapprochement avec la série des paroles rapportées. Mais le tropisme, comme toujours, ferme la scène. Cette fois, en poursuivant la métaphore incendiaire du dragon qui se transforme en volcan : « [...] l'effrayant déferlement de scories, de cendres brûlantes, de lave bouillante, ne s'était pas produit » (PI, 148). Même en reconnaissant qu'il n'y a eu tout au long de la scène que de fausses alertes, l'écriture du tropisme domine la scène, la clôt, se maintient encore un moment : « [...] à peine quelques craquelures légères, un mince filet fugace de fumée décelant pour un œil averti l'activité du volcan » (PI, 148). Dans les autres scènes citées, le tropisme encerclait toujours le « lieu commun », le narrateur, faisant un retour sur la scène qu'il venait de décrire, par exemple, concluait : « C'est juste après, quand il est déjà parti, que je sens en moi, sans pouvoir le situer, un malaise vague, comme une démangeaison légère que je gratte ici et là, une brûlure comme celle que laisse le contact de l'ortie » (PI, 39). Ou encore, une description des rapports entre le père et la fille fermait la scène. Dans les échanges précédents où des séries apparaissent, la parole est au vieil homme, les paroles rapportées ne viennent que d'un lieu, et seul le tropisme lui répond ; dans l'extrait que nous venons de voir, le jeune homme intervient. Cette scène présente donc plusieurs différences par rapport aux éléments répétitifs des scènes précédemment citées.

Une série gagnante

Dans le tout premier extrait que nous avons choisi parce qu'il présentait un aspect plus neutre, moins violent que les autres, les séries présentent deux types de déploiement. Un premier s'en tient à une circonscription nationale, au pourtour d'un territoire, un second déploiement se projette dans un ailleurs, la Russie. Dans les scènes qui illustrent l'avarice du vieil homme, les mouvements de la série exagèrent d'abord l'expansion (la Chine, la Lune), généralisent fortement (l'Art, les musées) pour brusquement pratiquer un retour dans les « environs ».

Comme pour « le crime », le centre n'est pas nommé, l'effet de rayonnement demeure et offre, là aussi, souvent, une série de lieux (Évian, Suresnes, Bagneux).

Le jeu de tensions créé se résout, à la fin du roman, avec la dernière série de lieux. Un certain laps de temps s'étant écoulé, le narrateur rencontre le père et la fille qui sont accompagnés de Monsieur Dumontet (le diminutif est déjà tout un programme). Ils sont en train d'examiner des plans et la conversation s'engage autour d'une maison « aux environs de Paris » (PI, 224). Pour s'assurer que le narrateur voit bien où cela se trouve, des noms de lieux sont amenés : « [...] pas loin de l'Oise [...] entre Hédouville et Beaumont ? » [...] « Ce n'est pas Persan-Beaumont sur la ligne de Pontoise ? » — “Mais si. Exactement” » (PI, 224). Conversation vraisemblable, courante, entre Dumontet — qui d'une certaine manière a pris « la place » du narrateur auprès de la fille — et le narrateur. Longuement, en détail, minutieusement, l'endroit exact est donc localisé. Mais, encore une fois, nous avons un synonyme de « dire » quelque peu étonnant. « Tout content sous son regard approbateur, je rapporte : “Quelques maisons... Une tour carrée ?” — “C'est ça. Mais vous connaissez rudement bien la région...” » (PI, 225). Le mot « rapporte » fait intervenir l'image cliché du chien qui joue avec son maître en rapportant le bâton lancé. De là, assez banalement mais sur un thème souvent amené par les tropismes, la conversation passe à la pêche... au brochet, puis à la rénovation du pavillon. Conversation banale, qui se poursuit plus longuement que dans les autres scènes citées.

L'absence de tropismes cependant devient, peu à peu, un tropisme en soi. Le locuteur principal, Dumontet, se transforme en un être inquiétant ayant le pouvoir, par exemple, de donner au vieil homme « une image aux contours nets [...] comme pétrifiée » (PI, 227). Dumontet parle, et longuement, argent, chiffres. La fille, de son côté, renchérit sur la situation de son mari, « frétille, toute arrondie, gonflée — comme un oiseau apprivoisé » (PI, 228). La métaphore de la capture, présente tout au long du roman, demeure donc, mais moins violente. Quand le narrateur va capituler, abandonner (récapitulant la relation entre le père et la fille : « Elle a eu chaud... Mais non. Attention. Plus rien. Pas un souffle. Pas un frémissement. Il n'y a rien eu. Je n'ai rien dit », PI, 228), immédiatement, une image est appliquée à Dumontet. « Dumontet : son regard de Méduse. Tout se pétrifie » (PI, 228). Mécanisme que nous avons vu déjà s'opérer sur le visage du vieil homme, qui fait se profiler, cette fois, le thème de la mort.

La conversation entre le vieux et Dumontet se poursuit sur le profit,

sur le métayer, « coutume du Midi », que Dumontet va importer pas trop loin de Paris. Un moment, le vieux « a l'air de s'agiter faiblement, de gigoter doucement sur sa banquette » (PI, 230), sa fille aussi : ils s'inquiètent pour la maison. Dumontet la rassure : « [...] on dirait qu'il la flatte doucement, qu'il lui tapote gentiment l'échine... [...] Elle se laisse faire, elle se frotte à lui, [...] » (PI, 230). Ainsi, quelques éléments de tropismes (les thèmes de la pêche, la comparaison avec l'animal) semblent rester, insinuant une image de « maître » s'appliquant à Dumontet. Mais ce sont des effets affaiblis, comme s'il y avait mimétisme dans l'écriture même, dans le texte. L'effet médusant de Dumontet parvient, d'ailleurs, chez le narrateur aussi, à faire cesser tout mouvement : « Il me prend à témoin en riant : "Ah ! les femmes, hein, c'est bien ça..." » (PI, 230). Le « hein », qui était auparavant défi, provocation, agression, semble avoir perdu toute malice et ne faire appel qu'à la complicité du destinataire. Cette proximité que le narrateur semble avoir cherchée par moment¹⁰ lui est donc offerte. Et, un moment, il semble délivré de sa « nervosité¹¹ » : « Tous les trémoussements, tous les tapotements ont disparu comme par enchantement : en moi les petites bêtes effarouchées, les petites couleuvres rapides s'enfuient ; je hoche la tête, amusé, je ris » (PI, 230-231).

Mais dans ce calme, le narrateur, à son tour, « brusquement », se met à créer des séries résumant la conversation, lui donnant ainsi une rapidité mécanique qui est peut-être déjà inscrite dans le hochement de la tête. D'abord, les interlocuteurs puis les sujets de conversation défilent sans transition : « Dumontet : La Fille : Le Père : Moi : Dumontet : Le Père : La Fille : Les pommes à cidre. Les pommes d'hiver. La Saint-Laurent. Le Rouleau rouge. La Patte d'oie... » (PI, 231). Le narrateur précise à nouveau qu'il n'y a plus de tropismes : « Pas le plus léger courant. Dumontet nous a bien en main » (PI, 231). Mais, précisément, le rythme de la narration fait passer le « courant » même du tropisme, son mouvement, sa rapidité. La série des sujets de conversation se referme sur des noms de lieux : « Les promenades. Frémicourt. La forêt de l'Isle-Adam. Nesles-la-Vallée. Beaumont » (PI, 232).

Cette scène est fermée par une double clôture. D'abord un retour à la conversation, encore une fois banale, où, cependant, les thèmes des tropismes sont repris : « Je vous emmènerai à la *pêche*. Et vous verrez — il *agite son doigt* — vous serez de mon avis, l'essayer c'est l'adopter.

10. Mais il a échoué : « Il faut pour que cela sorte qu'ils soient entre eux, entre gens du même bord qui se comprennent tout de suite [...] » (PI, 17).

11. Le narrateur a consulté un « spécialiste » (par exemple, PI, 73).

Vous verrez : la cuiller, il n'y a que cela pour le brochet » (*PI*, 233, nous soulignons). Puis, en deuxième clôture : un commentaire sur la scène, cette fois, coupé de la scène même par un espace blanc, par un double paragraphe. Le narrateur revient sur le vieil homme, s'identifiant quelque peu à lui : « Ils ont été trop forts pour lui aussi. Il a eu affaire, lui aussi, à trop forte partie. Peut-être a-t-il poussé le jeu trop loin, trop tenté le sort » (*PI*, 233). Le vieil homme, cette fois, est exclu complètement du centre, ce n'est pas de lui qu'est venue la question ponctuée d'un « hein ? ». Le rythme de la narration, pour cette scène qui s'étend sur plusieurs pages, contraste avec les autres scènes beaucoup plus rapides qui englobaient la lune, l'étranger, et les environs. La conversation reste vraisemblable, s'éternise, quand elle n'est pas schématisée par le narrateur : elle n'en finit pas de tourner autour de ce pavillon. Le tropisme est donc dilué, affaibli.

Dans ce roman, où les tropismes, globalement, s'attachent surtout à maintenir « vivant » un texte tournant autour de ces types, de ces personnages archi-rabâchés que sont la vieille fille, l'Avare, l'Hypersensible — entreprise soulignée en creux par le titre — un autre type de « lieu commun » est également souligné par les tropismes.

Outre le fait qu'ils avaient pour champ sémantique des lieux géographiques, clin d'œil presque « obligé », poncif de la recherche sur les lieux communs, ces extraits nous apparaissaient intéressants parce qu'ils présentaient un type de « lieu commun » ayant des éléments variables. Pour Sarraute, le « lieu commun » a pour caractéristique d'être figé, et son travail consiste à maintenir vivante, dans ses textes, une certaine « substance psychique », entre autres par une fluidité dans l'écriture, (elle aura très souvent, par exemple, recours à des séries de métaphores pour écrire le tropisme sans le figer). Or, ce que l'écriture nous désigne comme « lieu commun » dans les extraits choisis n'est pas exempt d'une certaine souplesse : les séries peuvent, par exemple, se construire à partir de n'importe quoi, comme le dit explicitement le narrateur. La scène où le vieil homme s'entend prononcer le mot « Corse », puis, soudain, se met à faire une série de tout ce qui l'entoure pour terminer sur les « chefs-d'œuvre », montre bien le caractère peu figé, du moins dans sa part explicite, du « lieu commun » ; de plus, ce mouvement de mise en série qui envahit le vieil homme pourrait être lu comme un tropisme. En fait, le procédé de la mise en série, désigné comme lieu commun, au lieu précisément de figer les éléments dont celle-ci est constituée (soit le plus souvent des noms de villes, de peintres connus, de termes généraux, « les musées », et moins généraux),

leur donne un mouvement semblable au mouvement des tropismes en les enfilant d'une manière toujours renouvelable, inattendue. Les deux types d'écriture — si on donne aux paroles rapportées le statut d'écriture — sont semblables. Il y a contamination ici.

Cependant, un phénomène particulier est désigné par le tropisme comme « lieu commun », et nous est donné à lire dans son aspect figé, dur. On remarque immédiatement dans ces paroles rapportées que chaque élément en série est le plus souvent suivi d'un point d'interrogation. Il ne s'agit pourtant pas d'une quête de renseignements dans cet acte d'interroger. La permutabilité des éléments des séries déployées ne permet d'ailleurs pas que l'on s'arrête à la part explicite de ces questions et conduit donc à penser à l'implicite qui est en jeu. Un implicite que le narrateur, par exemple, essaie de remplir de sens ; on sait d'ailleurs que le sens à donner à l'implicite est toujours à la charge du destinataire, le locuteur restant dans l'impunité. Ceci offre une autre résonance au conflit entre le narrateur, qui par son obstination tente de donner sens au type, aux images, aux « lieux communs » des paroles rapportées, et le vieil homme qui, lui, émet des séries à tout venant. Mais dans le décalage qui s'installe entre l'évidence de l'avarice chez le personnage du vieil homme et l'interprétation du narrateur, la part implicite reste non résolue.

Le fait d'interroger peut impliquer un certain rapport hiérarchique, et il ne fait pas de doute qu'un certain pouvoir est exprimé par ces questions en série. « L'acte de parole doit apparaître pour que sa charge d'implicite puisse se manifester sans se trahir, comme prouvant *de facto* cette possibilité¹². » Le nombre de « hein ? », question vide, inciterait à penser qu'il pourrait s'agir purement et simplement du pouvoir de questionner, de persécuter presque. Les noms de lieux, qui apparaissent de façon aléatoire, pourraient souligner en creux ou circonscrire le lieu où cet acte d'interroger est possible, et ce lieu resterait toujours le même : celui d'une certaine autorité. Peu importe qui émet les questions, la série, le « jeu » reste le même : on a vu que « le bâton » passait des mains du vieil homme (jamais nommé) à celles de Monsieur Dumontet. Et la variante dans les réactions du vieil homme, que craignent le narrateur et la fille, souligne aussi l'arbitraire de ce pouvoir.

Cependant, la question « pour la forme », la fausse question, est aussi un procédé de rhétorique. La tension soulignée par les « gaule », « tige de fer », « épée » (de saint Georges) et autres bâtons virtuels que le

12. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 19.

narrateur « rapporte » se réduit, à la fin du roman, en ceci : « [...] il agite son doigt — vous serez de mon avis, l'essayer c'est l'adopter » (*PI*, 233). La réclame ici résume — en mineur — la tension qui parcourait le roman. À un certain niveau, convaincre l'autre semble d'ailleurs être le seul type de contact que tentent les personnages du roman. Comme si, précisément, ils essayaient de convaincre du lieu qu'ils occupent et que de là tous les autres lieux, géographiques ou autres, pouvaient être remis en question. Les protagonistes n'engagent pas de discussion, mais constamment répètent leur « lieu » : la stratégie de conviction reste donc plutôt statique, elle est martèlement. Si les éléments de la série sont variables, les directions que la série peut prendre se limitent à deux. La force de persuasion réside d'ailleurs dans la lacune, dans l'implicite : la « proposition principale » n'étant pas avouée, articulée, il devient impossible de la critiquer, et de cela dépend l'efficacité de l'intervention verbale. À ce type de « jeu », le plus stable est par définition le plus fort. Le narrateur, qui a besoin de bouger, de voyager — ce qui pourrait constituer un autre « lieu » —, ne peut pas, comme Dumontet, inverser les rôles dans le jeu que le vieil homme a instauré.

L'argumentation est donc signalée par le tropisme, dans ses techniques : la question rhétorique, la répétition, mais aussi le lieu du pouvoir esquissé par le centre d'où proviennent les questions. Cependant, comme nous l'avons vu, le tropisme cerne son objet constamment ; en maintenant une double métaphore récurrente, il poursuit aussi peut-être une argumentation : l'écriture, la voix du narrateur devient ainsi un lieu où cherche à se maintenir une possibilité de mouvement. Et d'ailleurs, la conclusion du roman, par sa double clôture, par son futur, par son ironie, « Je mêlerai pieusement ma voix aux leurs... » (*PI*, 238), est aussi une stratégie d'évitement de la part du narrateur.

Arcand et Bouchard :

deux anthropologues dans les lieux dits communs

LAURENT MAILHOT

Le langage est à lui tout seul une idéologie.

Roland BARTHES

On devrait faire de la philosophie dans la rue,
tresser ensemble la philosophie et la vie.

CIORAN

Bernard Arcand et Serge Bouchard se présentent comme « deux communs des mortels » dans la signature de l'avant-propos de *Quinze lieux communs*¹, leur premier recueil de « variations », d'abord radiophoniques, sur les mythes et mythologies de la vie contemporaine. « Le lieu commun, c'est nous », pourraient-ils dire après « un autre » qu'ils citent sans le nommer : un espace partagé, des figures reconnues, un (double) style. C'est notre réalité la plus familière, sinon la plus intime, que débusquent et analysent les deux anthropologues. Familière mais étrange, inquiétante à force de banalité, de répétitions machinales, d'automatismes sociaux, d'inconscience linguistique, scientifique, morale. Car le « sens commun », en additionnant et rassurant les individus, ne se transforme pas nécessairement en « volonté commune pour le bien commun » (Q, 9).

1. Bernard Arcand et Serge Bouchard, *Quinze lieux communs*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1993. Suivront, chez le même éditeur, *De nouveaux lieux communs* (1994), *Du pâté chinois, du baseball* (1995), *De la fin du mâle, de l'emballage* (1996), *Des pompiers, de l'accent français* (1998), titres toujours complétés par *et autres lieux communs*. Nous nous référons à ces cinq recueils par leur(s) initiale(s) : Q, N, PC, F, P.

Les questions que nous nous posons sont : ces anthropologues sont-ils des écrivains ? où les situer ? qu'est-ce qui fait la diversité et l'unité de leurs recueils ? Ils traquent « l'anodin et l'évident », nullement synonymes, l'absurde institutionnel et circonstanciel, la bêtise sous toutes ses formes, de préférence moderne, postmoderne et nord-américaine : l'emballage, le tourisme de masse, le sport organisé, l'opinion dirigée, la nouvelle criminalité, les armes sophistiquées, les vendeurs professionnels dont la pensée unique fonde l'industrie, l'économie, et structure l'être tout entier.

Le commercial, c'est la clé, le début et la fin. C'est donc la philosophie du vendeur qui domine le monde moderne. On fabriquera ce qu'on écoule [...]. Mettre en marche, mettre en marché, cela revient au même dans un monde qui ne cesse de bouger [...]. Le monde est à conclure, il est à venir, il est à vendre ou à acheter, c'est du pareil au même, du moment que l'on sait qu'il a un prix. (Q, 148-149)

Où iront l'homme et la femme lorsque tous les champs auront été bétonnés, les aliments cryolisés, les langages chiffrés, et que le baseball sera devenu du chinois électronique ? Ils reviendront peut-être aux noms de personnes, à l'« imaginaire quotidien », à des lieux-dits plus propres que communs. L'aventure dans la « jungle de nos insignifiances » (N, 177) aurait alors été significative.

Deux auteurs, une écriture

Bernard Arcand et Serge Bouchard ont publié chacun deux ou trois livres. Arcand sur l'image scolaire de l'Amérindien, les mœurs sexuelles², la saison morte³. Bouchard sur *Le moineau domestique : histoire de vivre*⁴, fausses « nouvelles » et vrais instantanés, textes très courts, inégaux, dont certains seront repris et développés dans la série des *Lieux communs* — mais pas les hommages à l'urinoir, à la « scie à chaîne », à l'épinette noire, qui ne font pas non plus partie des soixante-trois marches de *L'homme descend de l'ourse*, de Bouchard⁵, à côté de la corde à linge et de la route cybernétique. On pourrait peut-être opposer un Arcand tempéré, à sang froid, golfeur et automobiliste, à un Bouchard « nordique », à

2. Bernard Arcand, *Le jaguar et le tamanoir : vers le degré zéro de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1991.

3. Bernard Arcand, *Abolissons l'hiver ! Livre très pratique*, Montréal, Boréal, 1999.

4. Serge Bouchard, *Le moineau domestique : histoire de merle*, Montréal, Guérin, 1991. C'est la « manière » de ce livre qui inspire Arcand et le réalisateur François Ismert, de Radio-Canada (Q, 8).

5. Serge Bouchard, *L'homme descend de l'ourse*, Montréal, Boréal, 1998.

sang chaud, camionneur fonceur. Le premier, universitaire, semble plus sec, subtil, sarcastique ; le second, chercheur et consultant, paraît plus empirique, nostalgique et visionnaire. Le premier joue des concepts, noms et nombres comme d'une algèbre et d'une musique ; le second est un arpenteur-géomètre, un artiste (peintre et comédien), un orateur, un conteur.

Malgré leurs signatures soigneusement alternées, paragraphes après paragraphes, et figurant sur la couverture des cinq livres qu'ils ont conjointement édités, datés⁶, on ne tentera pas ici de départager les voix et l'apport respectif de Serge et de Bernard. Ce qui nous intéresse, c'est leur interaction, le fruit de leur collaboration pour chacun des sujets — de quinze à huit (P) — traités dans les *Lieux communs*. Leur travail à quatre mains, à quatre pattes (dans la boue, la neige, sur le tapis ou le tatami), par paires dûment identifiées est une démarche commune, une œuvre unique.

Les cinq livres ne comportent ni bibliographie ni notes⁷, mais des centaines de citations directes et indirectes, d'observations de première ou de seconde main. Les auteurs situent leurs histoires dans celles des mentalités, des mœurs, de la langue, de la littérature, des découvertes et inventions depuis Archimède. La Bible côtoie les postmarxistes, la *République* se trouve parfois en étrange compagnie : « De l'avis de Platon et selon la majorité des croyants [...] » (F, 142). Plaute est corrigé, son *homo homini lupus* remplacé par « l'homme est un singe hurleur pour l'homme » (N, 177). Dans cette jungle, les anthropologues reprennent leur bâton, remettent leurs bottes et leur casque.

Ces *Lieux communs* particuliers, localisés (cimetières, chalet, portes, ascenseur en panne) sont un produit original. Ni monologues ni dialogues, malgré les parallèles et la perpendiculaire des discours ; ni portraits ni caricatures, ni parodies ni pastiches, malgré l'humour, l'ironie à divers degrés. Ces textes sont des leçons de choses, de vie, de mort⁸, mais avant tout d'exactitude dans la lecture et l'écriture⁹. Ce sont des œuvres philologiques, critiques, morales. Ces anthropologues sont des philanthropes et des philosophes. Ils ne s'adressent pas l'un à l'autre, en apartés, en colloques, mais à nous ; ils ne dialoguent ensemble que par lecteurs interposés.

6. De Saint-Augustin [-de-Desmaures] et de Pointe-aux-Trembles.

7. À l'exception d'un remerciement appelé, au nom de Serge Bouchard, par un astérisque : « Idée originale de Jean-Jacques Simard » (F, 13), sociologue de l'Université Laval.

8. « Et faire de la philosophie, comme le disait Montaigne, c'est apprendre à mourir » (Q, 100). Dès la quarantaine.

9. Voir dans l'épellation, l'élocution : « chasseur sachant chasser » (Q, 207).

Leur méthode est un savant composé du traité aristotélicien (*topos*, topique¹⁰) et du fragment ionien, du dialogue platonicien et de la pédagogie socratique, des épopées homériques (guerres, ruses, vols, viols, périples, séductions) et de l'esprit d'Aristophane (*Les nuées*, *Les mouches*), des comédies et maximes classiques, de la grande *Encyclopédie* et du *Dictionnaire des idées reçues*, de Nietzsche et de Kafka, des « idées-tableaux » de Proust et du théâtre de l'absurde. Ils aiment prendre pour objet un sujet quelconque sur lequel il n'y aurait présument « rien à dire ». Mais ils trouvent toujours quelque chose et plus encore. Pour 1998, ils espéraient rédiger un « essai de trois cents pages sur les vis à tête carrée » (F, 8). C'est raté, ou remis à leur sixième recueil commun, très commun. En attendant les vis (vices ?) de ces deux têtes carrées (à Papineau), le lecteur bricoleur et néanmoins philosophe pourrait étudier les « Fragments autour d'un clou » d'André Goulet¹¹ : éclats de bois, clou tordu, rouillé, reliques de la Vraie Croix, Christ crucifié en « ancêtre de la pin-up... ».

Résolument prosateurs, réalistes, les deux anthropologues ne s'éloignent apparemment de leur profession, de leur métier, que pour y revenir chargés de butin, d'échantillons, de matériaux à la fois bruts et très usagés : fausses monnaies, restes non identifiés, trafics, le béton comme modèle du « communisme intégral » (N, 138), le traitement du pneu comme réinvention de la roue. À côté des débats attendus sur l'inné et l'acquis, la nature et la culture, la démocratie et le pouvoir, les auteurs se penchent sur l'« entassement urbain », la violence quotidienne, les « sociétés postobèses » (PC, 199). Ils savent articuler, enchaîner les questions vitales, alimentaires et sanitaires : « Que serait l'univers sans ketchup ? [...] Que serait le monde sans Kleenex pour essuyer le ketchup ? » (Q, 145). Un peu plus loin, faisant communiquer la salle de bain avec la sphère publique : « [...] le monde ne serait pas ce qu'il est sans anneaux pour rideaux de douche » (Q, 147), ou sans épinglettes (*pin's*), sans ventes pyramidales, sans parcmètres. La logique est impeccable, même si les syllogismes sont condensés, télescopés : « Une société qui invente le jardin zoologique est une société prête pour la télévision » (Q, 196), pour le câble, pour les réseaux les moins nets, les parasites planétaires, les branchements douteux, les débranchements mortels.

10. Théorie des « arguments, développements et preuves applicables à tous les sujets » (Q, 9).

11. André Goulet, « Fragments autour d'un clou », *Liberté*, n° 230, avril 1997, p. 158-165.

Un genre, tous les genres

Les textes (d'une dizaine de pages, parfois plus) d'Arcand et Bouchard touchent à plusieurs genres — trait, pointe, définition¹², description, tableau, scène, fable, chronique, essai, « petite prose », poésie didactique — sans s'enfermer dans aucun. Leurs récits, coupés court, sont des exemples et des *exempla*. Leurs *nouvelles* pourraient se trouver dans les bons journaux. Leurs histoires ne sont pas celles, naturelles, fantastiques ou postmodernes, d'un Pierre Morency, d'un Gilles Marcotte, d'un Jacques Poulin, ni leurs *historiettes* celles, épiques, de Jacques Ferron. Ces textes se situent-ils pour autant hors de la littérature, dont la condition première est d'« accomplir un langage indirect » ? Pas du tout, car ils savent « nommer en détail les choses afin de ne pas nommer leur sens dernier et tenir cependant sans cesse ce sens menaçant [...] »¹³. Leurs objets cherchent leurs sujets, leur forme, leur dimension, leur genre. Un *ton* est déjà là, auquel les deux auteurs doivent être fidèles et un peu infidèles. Ils jouent admirablement sur l'attente, l'écoute (pas seulement radiophonique), sur la déception légère, la trouvaille furtive, l'éclat atténué ou souligné, le non-cliché du cliché, le cercle de nouveau vicieux vertueusement, virtuellement. Tout prétexte des *Lieux communs* se transforme en texte dont l'indétermination générique est une surdétermination littéraire.

Les croisements sont multiples, féconds, les *nouveaux* lieux communs étant toujours anciens, classiques, même s'il s'agit d'objets récents comme le *Big Mac*, le téléphone cellulaire ou l'ordinateur portable. « Notre cerveau a une constitution stable depuis l'apparition de l'espèce, voilà à peu près deux cent mille ans. Nous sommes donc aussi bêtes que capables depuis le jour un de notre présence sur Terre », écrit Bouchard (F, 149), s'appuyant sur « un ouvrage remarquable » de son collègue Denis Blondin, anti-évolutionniste. Heureusement — c'est tout l'intérêt d'une science comme l'anthropologie, d'un art comme la littérature —, l'Homme ne cesse d'être bête ou intelligent *autrement*, sur de nouveaux gadgets, avec des techniques inédites. Le sens et les épithètes de la fidélité (conjugale, amoureuse) peuvent varier, les méchants, les raseurs, les vendeurs sont des catégories sociales et verbales de toute humanité. Ce qui change, c'est le contenant, le conteneur

12. Par exemple, le *Macquarium*, composé de l'« intérieur d'un ordinateur Macintosh » et d'un « bocal à poissons illuminé » (Q, 149).

13. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 232. Et « le meilleur moyen d'être indirect, pour un langage, c'est de se référer constamment aux objets et non à leurs concepts : car le sens de l'objet tremble toujours [...] ».

(*container*), l'emballage, enveloppe des enveloppes, la « meilleure assurance » pour l'avenir :

[...] autrefois, les puissants s'emballaient dans des pyramides ; hier, ils se congelaient dans des éprouvettes ; aujourd'hui, mûs [*sic*] par des préoccupations plus démocratiques et voulant accommoder le grand nombre, c'est la vie entière que nous espérons conserver en consacrant notre génie à la construction de biodômes. Il fallait y penser : pour sauver la forêt tropicale, il suffit de l'emballer. Le procédé paraît sans limites. (F, 50-51)

La météo change tous les jours mais se répète de siècle en siècle. La neige n'a jamais cessé de tomber, ni l'eau de couler. « On dit de la mort qu'elle est froide, et le climat d'outre-tombe est présumé glacial [...] L'hiver est justement là pour s'éterniser » (PC, 69-70). La poubelle¹⁴ est nouvelle, mais le crapaud est préhistorique. Le « mal du pays » était bien connu d'Ulysse, d'Énée, de Xénophon. La « plante verte » poussait dans les salons et jardins d'hiver victoriens. C'est dans les mots que les images persistent et durent en changeant de peau, de couleur, d'éclairage. Le gazon est plus vert (et anglo-saxon) que l'herbe. Le golf est une nouvelle rêverie du promeneur solitaire motorisé qui se mesure (se confesse) à lui-même en se donnant en spectacle.

Tantôt dessinateurs, peintres sur le vif, jardiniers, infirmiers, cuisiniers et gourmets, sportifs, Bouchard et Arcand sont des observateurs et en même temps des explorateurs, des expérimentateurs de l'univers humain. Biologistes occasionnels, écologistes systématiques, météorologues, psychologues sociaux, c'est par le fragment et la fresque, la déconstruction et le contre-discours, l'*understatement* et l'hyperbole qu'ils défendent les espèces menacées : gros arbres, cheveux, enfants, mâle, eau, ciel, libertés individuelles (fussent-elles *surveillées*). Ils se méfient des sectes et des écoles — opus-déistes, behavioristes, « tautologues » (N, 180) —, se fient aux apparences, aux *petits faits vrais* (ou faux), aux animaux qui parlent, aux contes, aux rêves : « Si Christophe Colomb avait disposé d'un cruiser [...] » (PC, 170). Ils passent des collèges classiques aux écoles secondaires, de la Bible au bottin, des testaments aux agendas, du roman d'espionnage à la révision et au révisionnisme des guerres puniques¹⁵.

Bien des genres, majeurs et mineurs, sont pratiqués ou dénoncés : le manifeste, la polémique, la légende urbaine, l'éloquence, le mélo-

14. L'arrêté sanitaire du préfet Eugène René Poubelle date du 7 mars 1884.

15. « Hannibal n'a rien trouvé aux plaisirs de la montagne et Scipion détestait le soleil africain » (Q, 179).

drame, le grotesque, la chansonnette, le manuel de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations¹⁶, les livres blancs, noirs, rouges. Depuis que le journal intime « semble avoir perdu de sa respectabilité et être devenu une pratique associée à l'adolescence » (F, 95), aux adolescentes, il a été remplacé par un objet-culte qui est son contraire, l'agenda administratif, outil des planificateurs, alibi des oisifs qui se prétendent (pré)occupés, déversoir des gens d'affaires pendantes, des politiciens sans programme autre que journalier. L'agenda, livre de prière (d'attendre, de rappeler, de repasser), se fait « l'instrument d'une foi aveugle ou borgne en notre capacité de contrôler le destin » (F, 96). Ce nouvel almanach gère le temps du calendrier comme les bureaux gèrent leur personnel : en divisant pour régner, en classant pour déclasser, en annonçant pour renoncer. Le problème est que le temps « nous dépasse au lieu de simplement passer » (F, 99), et que nous ne le rattrapons jamais. Mieux vaut donc un agenda vierge qu'un gros livre débordant pour homme débordé. Un monde sépare le carnet de poche de l'album d'art, de l'agenda thématique (oiseaux), anthologique (histoires cochonnes), programmatique (le français sans faute). Bouchard et Arcand ont chargé leur propre agenda de notes de lecture, de commandes, de projets, de rendez-vous manqués, de passages obligés. Autrement dit, de lieux communs privatisés, visés, raturés. « J'ai une peur bleue du petit livre noir », avoue Bouchard (F, 100). Arcand prétend substituer un jeune et allègre « Je m'en permets » au centenaire « Je me souviens ».

Devises, adages, dictons, graffiti, toutes les formes (plus ou moins) brèves et sentencieuses ont été utilisées, renversées depuis leur invention par « d'innombrables ancêtres anonymes » (F, 117). Dans une série de recueils comme dans une revue, l'« intratextualité » instaure un « effet de dialogue¹⁷ » entre des maximes et sentences isolées. Fort de ses origines démocratiques, sur l'agora, près du temple au dieu inconnu, l'aphorisme, même surréaliste, demeure collectif, car il « présuppose une continuité entre la langue et le monde, entre la parole et l'action¹⁸ ». Le gazon gazonnant, gazonnement ou gazonnage, s'insinue dans le dictionnaire « de la même manière qu'il pousse entre les pavés, dans les craquelures du trottoir ou dans les faiblesses de l'asphalte » (Q, 43-44). Admirons, craignons l'anthropomorphisme final.

16. « Qu'est-ce que le savoir-vivre aujourd'hui ? Serait-ce d'être en forme ? » (N, 168).

17. Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988, p. 38.

18. *Ibid.*, p. 20.

Phénoménologie du quotidien, de l'ordinaire

Les *Lieux communs* font une plus belle part aux gestes, pensées, paroles et attitudes de la classe moyenne ou de l'individu anonyme qu'aux extravagances des vedettes et aux génies de la création. Aux observateurs professionnels, aux décideurs officiels, ils préfèrent les témoins accidentels, les complices, les comparses. Aux chercheurs patentés, les simples brevetés, les patenteux officieux : un Joseph Monier, jardinier qui, voulant fabriquer des pots plus résistants, inventa en 1867 le béton armé (N, 135). Aux références classiques désorientées, transplantées d'un lieu à l'autre, les anthropologues ajoutent les mots d'inconnus¹⁹, les approximations de méconnus²⁰, les opinions de groupes divers, circonstanciels, largement ou étroitement identifiés : « nos ancêtres », les déportés d'Acadie, les grammairiens de Port-Royal, les « premiers sociographes », les démographes du XVIII^e siècle, les « archéologues de l'avenir » (Q, 149), « les meilleures âmes » (Q, 19), la majorité silencieuse et « bâtarde » des chiens, le commun des mortels dont se détachent curieusement, pour s'y inclure, les deux auteurs.

Les écrivains et les artistes sont présents moins par leurs œuvres, découpées, détournées, que par leur réputation, leur *réception*, leur rôle de signalisateurs sociaux. Régis Debray en aventurier, Jean-Jacques Rousseau en pédagogue libertaire d'*Émile*. Le « grand musicien » Charles Mingus se prétendait une autorité sur la bâtardise des chiens errants parce qu'il avait « des ancêtres de toutes les origines et de toutes les teintes connues » (Q, 209). Baudelaire aussi « aimait les chiens » (Q, 205), paraît-il. Vittorio Gassman est appelé à se prononcer sur la question féminine et la « fin du mâle » (F, 107). Chaque célébrité, on le voit, est tirée un peu hors d'elle-même, à côté, sur la place publique : Marco Polo en dépositaire GM, Hitler en motard.

Au contraire d'un Pascal, d'un Kierkegaard, d'un Kafka, ou des penseurs de l'Holocauste, Arcand et Bouchard ne se placent jamais *Face à l'extrême*²¹ de la métaphysique, des idéologies, du totalitarisme, mais face à l'ordinaire, au moyen, à un quotidien désespérant sans être désespéré.

19. « Un réputé criminologue dont je vais taire le nom [...] » (F, 147).

20. Georg Simmel, « dans son essai sur la mode » (N, 192), parle-t-il des moineaux ? L'ancien maire Carlos González a-t-il bien dit qu'« administrer México, c'était comme essayer de réparer un avion en plein vol » (N, 27) ?

21. Titre d'une réflexion morale de Tzvetan Todorov à partir des camps de concentration (Paris, Seuil, 1991).

L'Homme Ordinaire²², si isolé soit-il, si *privés* soient ses comportements au lit, à table, dans la salle de bain, constitue une majorité statistique, un type, à la longue un archétype, une figure mystérieuse (insondable?) mais reconnaissable entre toutes. Ainsi, la biographie collective, le portrait de groupe et l'analyse socioculturelle se rejoignent dans *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom* par François Ricard²³, qui s'y implique personnellement, alors que la prétendue *Chasse à l'éléphant. Sur la piste des baby-boomers*, de Richard Martineau²⁴, est un piège à souris, une caricature du *Petit prince*. Chez soi comme partout, car partout chez soi, pour un temps et dans un espace déterminés²⁵, le *baby-boomer* est une forme accomplie, extraordinaire, de l'Homme Ordinaire pressé.

Après le *Petit traité des grandes vertus*²⁶, pourquoi pas un *Grand traité des petits vices*? C'est un peu ce que font Bouchard et Arcand, si on donne à *vice* son sens technique : défaut de fabrication, difficulté de fonctionnement, publicité mensongère, but détourné et effets pervers. Sous des catégories assez neutres, sur des objets concrets (plantes, gadgets, cartes, balles) et des images précises, ils étudient les activités humaines dans leur contexte historique et contemporain. Entre usages et valeurs, hygiène et morale, droits et devoirs, intérêts et justice, ils ne choisissent pas. Ils ne s'intéressent pas aux péchés mais aux fautes, qu'il s'agisse de manques ou d'excès. Ils recherchent le milieu juste plutôt que le juste milieu ou juste le milieu, car la médiocrité n'est pas la *médiété*. Leur guide est le bon sens (à départager) à travers et contre les lieux communs. Leur méthode est la comparaison, le retour aux sources (étymologiques, historiques), l'« affirmation hyperbolique », le paradoxe. Leur école est celle du regard étonné. Ils n'enseignent que par l'ironie, ne prêchent que par des exemples²⁷.

22. Le seul personnage qui porte explicitement ce nom et cet adjectif (prénom?) dans la littérature québécoise est celui de Jacques Poulin, dans *Les grandes marées* (Montréal, Leméac, 1978).

23. François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.

24. Richard Martineau, *La chasse à l'éléphant. Sur la piste des baby-boomers*, Montréal, Boréal, 1990.

25. En Amérique du Nord et en Australie, de la fin de la Guerre (« matin du monde ») à la fin du siècle (consommation et « consumption »).

26. André Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1995.

27. Pris dans le « traité des taupes » (F, 180) ou « En Ukraine autrefois » (F, 185), car comprendre « un brin » (d'herbe), ou faire la « biographie complète d'une mouche » (PC, 124), ce serait tout saisir, tout savoir.

« Comme on dit... » : proverbes et clichés

Les proverbes courent les rues, les routes, les circuits aériens : le « pauvre monde » qui se déplace « a toujours le vent dans la face », dit métaphoriquement un pilote d'hélicoptère. La misère serait donc « une sorte de turbulence, un trou d'air, un passage à vide » (N, 145). Facilement repérable sur une carte, on devrait « pouvoir la contourner ». Mais la misère est partout, jusque sur le dos des millionnaires du sport professionnel. Des auteurs (Cocteau) ont traité de la simple *difficulté d'être*. Que dire alors du « plaisir relié à la difficulté d'être en difficulté » (N, 147) ? Cela n'a pas de prix.

Les textes d'Arcand et Bouchard sont construits à partir d'un mot (*chauve*), des images ou objets qui s'y rattachent — peau, crâne, nu, boule, bonnet, caillou —, des bêtes (la chauve-souris), des personnages (Samson, Yul Brynner), des chefs-d'œuvre (Moussorgsky, 1867) qui l'ont illustré. Plusieurs s'appuient et se développent sur des paradoxes²⁸ et autres balançoires : « opinions qui n'en sont pas » (Q, 62), vérités « en deçà des Pyrénées », prophéties « en son pays », contradictions dans les termes, formules croisées qui s'annulent, contrepèteries, paronomases, mises en garde discursives : « Méfiez-vous des gens qui commencent toutes leurs phrases en employant cette expression : "pour être franc et honnête..." » (F, 77). Eux sont des menteurs invétérés, consciencieux. Ils soignent particulièrement leur entrée en matière et leur sortie de scène, leurs incipits et leurs excipits.

Le sens de la *misère* dépend du dictionnaire et du contexte : être dans la, avoir (se donner) de la ; grande et petite misère, dorée ou noire ; Misère majuscule et misères « alternatives », marginales ; misérables et miséreux. Jean Narrache est ici un auteur clé, après les livres fétiches de Job et de Victor Hugo, sans compter le psaume *Miserere* et la sagesse des nations : « vallée de larmes », « diable par la queue », « cul sur la paille », etc. Trop répandue, la pauvreté « se dévalue forcément » ; elle n'est pourtant « pas à la portée du premier venu », surtout s'il est riche, instruit et en santé. Celui-ci doit faire des efforts (sports, école privée) pour maigrir et souffrir. En janvier, il quittera son bureau, son Club Med ou son condo en Floride pour aller gravir l'Annapurna « sur sa face cruelle, les mains nues et liées ». Pour s'y rendre, il aura peut-être contourné en voilier le cap de « Fausse-Espérance », traversé « l'océan Tragique Nord sur un madrier pourri avec, entre [s]es dents serrées un

28. « Grâce au téléphone, on a de moins en moins besoin de se parler » (Q, 116).

seul petit biscuit» (N, 154). Dans le sud de l'Angleterre, un certain Bob Acraman a reconstitué un camp hitlérien pour «vacances morbides»: brouillard garanti, baraquements glaciaux, pain rassis, soupe à l'eau, fouilles physiques et interrogatoires «psychologiques²⁹». Si la pauvreté ennue, la misère fascine, à l'écran comme sur la route (accidents, incendies, mendicité). Moab, en Utah, menacée, par la concurrence de Kodiak (Alaska), tire des millions de dollars du «plus beau dépôt d'ordures au monde» (N, 156).

«Le ciel» est un texte éminemment propice aux rêveries. Le ciel, lieu et non-lieu, fut le «premier étonnement de l'homme»; il le demeure grâce à l'exploration des planètes et à l'observation des galaxies. Le ciel «inspire», promet, appelle. Et il ne faut pas le provoquer: «aide-toi et le ciel t'aidera», «si le ciel le veut» (N, 48). L'Ascension fut une aspiration vers le haut — le Haut? — qui dépassa la Tour de Babel et l'Échelle de Jacob. «Le septième ciel est le dernier» (N, 51), vol plané, vertige suspendu, moment d'éternité. Diurne ou nocturne, le ciel, d'après Lord Rayleigh, ne serait qu'un «effet de l'éparpillement de la lumière solaire» (N, 43). Mais la lumière est infinie.

Ce n'est pas un hasard si «Le monde des affaires» est coincé entre «Le ciel» (*sky is the limit*) et «Les méchants» (en deux parties bien nourries). Les entrepreneurs sont des aventuriers, les industriels, des inventeurs, les financiers, des artistes. Les «gestionnaires» sont ceux qui font marcher la boutique. S'ils paraissent grisâtres, ennuyeux — tel le couturier Yves Saint-Laurent —, c'est pour mieux tromper, séduire. Ce sont des comédiens, des joueurs, au bureau comme à la Bourse; «d'autant plus efficaces qu'ils n'ont pas d'idées», du moins pas d'idées générales³⁰, mais des pulsions, un désir effréné d'action(s). Les «gens ordinaires» ne sont pas «d'affaires». Issu de la foire, de la fête, le commerce ne s'en abstrait (dans les grands nombres) qu'exceptionnellement: «plus un marché se développe, moins il porte à s'amuser» (N, 67). Sauf chez Disney.

Le monde des affaires est *merveilleux* parce qu'incompréhensible. Il fait croire au miracle économique, aux bonheurs de la conjoncture, aux combats héroïques. «Le roi Iaccoca défiant la fée Mitsubishi en ravissant le trésor du dragon fédéral. Le David IBM renversant le Goliath

29. D'après le *Daily Mirror* et une dépêche de l'AFP, 13 septembre 1980 (N, 155).

30. Ce qui permet de leur en prêter beaucoup dans tous les débats de société. «Plus la place publique est un forum d'idées, moins elle est un marché» (N, 59); mais, «avec la sanction ou l'appui du monde des affaires, on peut dire, prétendre avancer à peu près n'importe quoi» (N, 60), même que le *Big Bang* était à l'origine un *big deal* (N, 62).

Univac avant d'être lui-même attaqué par les jeunes fous de la secte Apple qui, eux, ne pouvaient pas soupçonner l'appétit des elfes japonais » (N, 65). Cette poésie relève de la télévision pour enfants plutôt que de l'épopée. En fait, ce sont les « petites affaires » qui font les grandes, les combines qui font les conglomerats. Affaires courantes, pressantes, (toutes) cessantes, pour espèces sonnantes dans la poche, dans le sac (avec la main), au tableau des valeurs. Seul remède contre l'abstraction triomphante de l'or et de l'argent : l'invasion périodique des *méchants*, des penseurs et organisateurs du Crime : un patron des *teamsters*, un baron de la drogue, un prospecteur minier à Hong-Kong. La nouvelle guerre de Troie, c'est la bataille de Russie, de Chine, des universités et des écoles, entre Pepsi et Coca-Cola. Dans le monde politique, après Hitler, les vrais *méchants* se font rares ou se déguisent : Staline en « Petit Père du peuple », des peuples, Mao en « Bouddha souriant » ou « père Noël imberbe », Pinochet et Saddam Hussein en « colonels d'opérette ». Aucun des récents présidents américains, de Johnson à Clinton, « ne peut prétendre au titre du roi Arthur » (N, 77). Même à Hollywood.

Noms propres et noms communs tendent les uns vers les autres, s'attirent, se repoussent. La famille Pons³¹ se réclame de Ponce Pilate, la ville et le duc de Lévis se rattachent à la tribu de Lévi. « Les deux familles se brouillèrent dès leur première rencontre depuis dix-neuf siècles » (F, 131). Les généalogies peuvent être des toiles d'araignée, des barbelés. « La grippe couve ou bien elle court », mais on l'attrape facilement. Espagnole ou asiatique, elle « agrippe ses victimes sans avertir, comme Agrippine » (P, 127). S'attaquant aux Hurons, elle est « un des éléments les plus importants dans le développement de l'Amérique » (P, 133), si on sait lire entre les lignes.

Mensonges mythiques

C'est dans un texte comme « Le mensonge » — Aragon l'aurait parié — que la littérature et la philosophie, sa servante, sont les plus sollicitées. Par delà les adages français et latins, les tics de la conversation et tout le « Clin-Clan » moderne, le mensonge est le matériau noble, ignoble ou snob de l'idéologie et de la rhétorique. Recyclable sans être « biodégradable », il s'adapte à tous les contextes. « On corrige un mensonge par un autre mensonge » (F, 82). Corriger n'a pas ici un sens disciplinaire, moral, mais grammatical, logique, artistique. L'échelle entre le vrai et

31. Dont Lily, écrit erronément Lili (F, 131).

le faux va de l'embellissement à la tricherie en passant par l'entourloupette. Saint Augustin dénombrerait « au moins six niveaux de mensonge ». « Dans un monde anglophone et raciste, on parle encore de “little white lies” [...] » (F, 80). On cite les récits de Cartier et de Colomb pour leurs faux diamants et leurs fausses Indes. Les conquistadors ont-ils menti « en laissant courir la rumeur d'un Eldorado », et Bernadette Soubiroux³² en décrivant ses visions virginales ? « Depuis l'ancien temps de Lucien et jusqu'aux disciples de Méliès³³, des milliers de voyageurs ont raconté leur prodigieuse visite de la Lune » (F, 82). D'autres ont mesuré de loin les Pygmées, mal vu les Peaux-rouges, trahi les Amazones, enlaidi les monstres marins.

L'enfant qui criait « Au loup ! » donne une leçon utile, ambiguë : on connaît sa manie, pas son angoisse. Une des histoires les plus édifiantes est celle, d'après Mark Twain, de George Washington surpris par son père après avoir coupé un cerisier avec sa hachette. Devinant qu'il allait être découvert, l'enfant prend les devants et avoue son crime, car « on ne peut mentir que lorsque les circonstances le permettent » (F, 88). De la politique à la philosophie il n'y a qu'un pas si on passe par Descartes et Voltaire pour mieux comprendre la dialectique de Hegel et de Sartre : « Au fond, peut-être l'existence nous ment-elle. Il se peut que l'Être mente comme il respire, que le mensonge soit son essence et que seul le Néant arrive à exprimer la Vérité, ce qui serait pour la Raison assez décourageant » (F, 88). Il faut, encore ici, revenir à Pascal. Penseur, il n'a jamais réussi à « calculer le poids de la vérité », mais il en a « saisi la qualité ». Dans son « troisième discours aux Grands³⁴ », il écrit : « Lorsqu'on ne sait pas la vérité d'une chose, il est bon qu'il y ait une erreur commune qui fixe l'esprit des hommes... » (F, 84). Prophétique.

C'est cependant la poésie qui est le « mensonge suprême » ou la vérité la plus problématique. Mieux que le pari de Pascal, le Paris « fantastique » de Baudelaire peut faire basculer le monde avec une foi aveugle. « Il a détourné son regard du Paris qu'à son époque on détruisait pour le profit des promoteurs et des spéculateurs » (F, 90). D'autres, à la fin du xx^e siècle, donnent un air léger, irisé, aux anciennes et nouvelles odeurs de Paris, au fioul, au gazole, au « fog losangélique³⁵ ». « Invertissons la

32. Ils écrivent Soubiroux (F, 83).

33. Le cinéma est un « hymne au mensonge » bidimensionnel (F, 89).

34. Blaise Pascal, *Discours sur la condition des Grands*, rédigés en 1660, publiés par Nicole dans son traité *De l'éducation* (1670).

35. Ce n'est pas une figure géométrique, mais une contribution sud-californienne de Jean Baudrillard à l'urbanisme (N, 25).

vapeur dans la machine de nos représentations. Créons un Paris merveilleux. Il suffit de nous mentir juste assez pour que nous ne risquions plus de nous tromper», suggèrent en conclusion les auteurs du « Mensonge », qui laissent le dernier mot (en le changeant à peine) à Émile Nelligan : « Ah ! tout l'ennui que j'ai, que j'ai³⁶ » (F, 90). Là, ils ne sont pas de taille à rivaliser avec Réjean Ducharme.

Plus qu'une prosopopée, « L'eau et la douche » est un poème en prose érotique sur le resserrement du tuyau, les métamorphoses de la vapeur, la plainte ou le rire de l'eau (usée, abusée) devant les fonctions du jet et du drain. L'auteur, Arcand³⁷ en l'occurrence, s'adresse à l'Eau, messagère polymorphe de l'Océan planétaire :

Voilà qu'on vous aspire au passage dans un tuyau sombre, à la pression violente, un tuyau souvent rouillé ou graisseux, pour vous jeter dans une fosse commune où vous serez filtrée et vous envoyer par la suite dans un long couloir et dans des conduits obscurs et apparemment sans fin, que vous aboutissez dans un récipient étroit et vertical dont les parois métalliques résonnent creux et longtemps, et au supplice du bruit s'ajoutent bientôt l'inquiétude sinon la panique d'une température qui monte, la torture lente de la chaleur excessive, la sueur et l'envie d'exploser [...]. (Q, 158)

Une phrase proustienne pour une passion sadienne, un souterrain infernal ; un dessin à la Fernand Léger pour des cruautés à la Artaud, à la Bataille. Un « proème », un « objeu » à la Francis Ponge. L'eau inspire visiblement Arcand et Bouchard. Elle fuit et nous échappe, n'ayant qu'une « très vague idée de l'homme » ; pourtant, elle « nous ressemble » (Q, 163) par son agitation, ses stagnations, sa façon de *charrier*, de suivre sa pente, de s'adapter aux courants dominants, de prétendre retourner aux sources. « Dire simplement : j'aime l'eau, c'est déjà dire beaucoup. Cette petite phrase est aussi courte que lourde de sens, elle est dense comme l'eau [...]. Dans tous les cas, l'eau donne à penser, mais de cette pensée sauvage qui, d'analogie en analogie, finit par vous emporter » (Q, 161). Déluge, naufrage, noyade peut-être, mais d'abord et toujours mouvement, transformation, aventure. Là où le mensonge est transparent et le mythe, divinement originel.

« Les explorateurs » offre un lieu commun analogue à celui sur le mensonge : mythes savamment primitifs, *terra incognita* cultivée, cru trop cuit, recuit, « routine des routiers », et « ceux qui restent sont des

36. « Ah ! comme la neige a neigé ! » est le premier vers de « Soir d'hiver » ; le dernier est : « À tout l'ennui que j'ai, que j'ai... »

37. Un premier état — deux jets — avait cependant paru dans *Le moineau domestique* de Serge Bouchard : « L'eau » (p. 73-76), « La douche » (p. 135-139).

restants » (PC, 175). « A beau mentir qui vient de loin. » Ou qui prétend aller loin, ailleurs, tels Jules Verne, Tintin, Cousteau, les romanciers sud-américains magiques, les grands marcheurs (Knut Hamsun) ou auto-stoppeurs (Kerouac). Ces créateurs sont rarement témoins oculaires. L'exploration véritable, inventive, « exige l'ignorance » de l'auteur comme de l'auditeur ou du lecteur. Elle l'obtient sur-le-champ, sinon sur le terrain. Lévi-Strauss, modèle d'ethnologue mélancolique et d'écrivain heureux, détestait les voyages (*Tristes tropiques*). Arcand rêve à l'improbable visite d'un Papou ou d'une Balinaise venus photographier ses vêtements et vérifier ses habitudes alimentaires : « J'aspire à ce jour où je pourrai enfin me décrire comme je m'aime, devant des gens qui n'en savent rien [...] » (PC, 171). Le passage vers soi-même est la découverte essentielle, le seul Eldorado.

Même s'ils sont loin des judéo-chrétiens orthodoxes, la première source consciente ou inconsciente d'Arcand et Bouchard est la Bible, le Verbe. Ces anthropologues ne cessent de remonter au Déluge, au Paradis terrestre, à leurs premiers parents. Ils se servent du bouc émissaire et des « plaies d'Égypte » pour illustrer les malheurs du siècle. Les prophéties³⁸ de l'Ancien Testament et du Nouveau, contradictoires, expriment leur vision de la violence moderne. « Pour combattre le mal, il faut un plus grand mal » (N, 79). La charité évangélique devient ainsi : « Aimez votre chien comme celui du voisin » (Q, 207). À partir de l'œuvre et du nom de Villiers de l'Isle-Adam³⁹, on imagine « écrire un Adam du futur, un homme électrico-mécanique conçu par le cerveau d'une femme » (F, 119). Quant au Père éternel, il demeure immortalisé par Gustave Doré : « grandiose et barbu dans quelques brillantes percées lumineuses à travers d'épais nuages » (N, 43). La Vérité à travers les mensonges ? Le Très-Haut est le sommet des lieux communs.

La « fin du mâle » serait-elle la fin de l'Homme et le (re)commencement de Dieu ? Le quatrième recueil de Bouchard et Arcand est en tout cas celui où la Bible et l'Évangile sont utilisés sur les sujets (objets) les plus inattendus : portes, agenda... Le chapitre éponyme de *La fin du mâle* — du mal ? — s'attarde à dénoncer le « sexisme flagrant » des chapitres IX et X de la *Genèse* : famille de Noé, fécondité compromise, généalogies tronquées. Au début de l'histoire humaine, « les mâles furent inventés parce qu'il n'y avait pas de garderies » (F, 112). Plus loin, on fera

38. Existe-t-il un « grand livre des Prophètes » (Q, 161) sur l'art de gouverner le monde par le contrôle de l'eau ? Le Canada serait intéressé.

39. Auteur de *L'Ève future* (1886) dont les héros sont Edison et son automate électrifié, Hadaly.

dire au Christ : « Je suis la Porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé » (F, 172). Arcand se demande ce que Josué avait bien pu inscrire sur son agenda la veille de sa victoire miraculeuse sur le soleil : « Demain, entre midi et midi, il ne se passera rien, si ce n'est la mort de milliers de soldats ennemis » (F, 98) ? La Bible est un grand roman d'anticipation.

« Le premier jour, il n'y avait ni porte, ni clôture, ni fenêtre, ni mur. Tout était ouvert au monde de la belle étoile » (F, 62). Depuis, les chambres et les appartements se sont empilés. Ouvertures ou fermetures ? À travers le titre d'une pièce de Musset⁴⁰ et la fameuse pensée de Pascal sur l'agitation et le repos, se construit une phénoménologie de la porte de chambre et de sa poignée que ne désavoueraient ni Bachelard ni Yvon Deschamps : « C'est par la porte que le malheur vient » (F, 63), surtout si elle est capitonnée ou blindée. Après la poésie surréaliste du paradis terrestre où « les serpents écoutent aux feuilles » (F, 167), on en vient prosaïquement « aux sources classiques des doux bruits de l'été » avec la porte moustiquaire (F, 170). Les portes n'ont plus guère d'identité, « elles n'ont que des adresses », des numéros ; il faut leur redonner sens (*sortir de ses gonds*), caractère. Les portes composent avec les fenêtres le regard, le visage de la maison. « Il n'est pas de porte heureuse sans une fenêtre aux alentours. » Et ce mouvement complexe : « Tu sors par la porte afin d'aller au-devant de ce que tu vois venir à ta fenêtre » (F, 175). L'humanité est en marche vers le roman, le cinéma.

Morales du petit siècle

Philosophes au sens français du terme, moralistes au sens classique, Arcand et Bouchard cultivent l'art de la définition, de l'antidéfinition, du flottement des objets, de l'indétermination ou de la *transgénération* des espèces. « Du chihuahua à Rin-Tin-Tin, le chien est devenu tellement de choses qu'il n'est plus identifiable » (Q, 209). Quant au téléviseur, autre accessoire domestique, on ne sait pas encore ce que c'est : un miroir, une cheminée artificielle, un stupéfiant en boîte, un vase chinois postmaoïste. Le téléphone, malgré ses touches multiples, est « l'appareil de la solitude » (Q, 119). Et les armes modernes sophistiquées, pentagonales, « ne sont plus à l'échelle humaine » (Q, 169).

Les écrivains sont plus souvent cités que les experts-conseils et autres spécialistes par Bouchard et Arcand, qui mettent au premier rang les *Essais*, les *Pensées*, les *Propos*. « Pascal, encore Pascal, à la suite

40. Qualifié curieusement de « philosophe prétentieux » (F, 63).

de Montaigne, encore Montaigne, se moquait de Platon qui décrivait l'homme comme un animal à deux pattes sans plumes [...] » (F, 112). Ils doivent beaucoup à Alain, philosophe attiré de la Troisième République, et à Jacques Godbout, autre écrivain de province et réformiste modéré. Parmi les « 1200 propos publiés » par Alain, l'un s'interroge sur l'efficacité et les avantages d'être méchant⁴¹, un autre (le 21 août 1921) sur le génie du béton armé — « si quelque matière obéit à l'idée, c'est bien celle-là » (N, 133) — et le rôle de l'ingénieur dans l'architecture moderne.

Les anciens moralistes avaient « érigé le mensonge en élément fondateur de la bonne société, [...] pratique tout à fait courante que l'on désigne depuis sous le nom élégant de "politesse" » (F, 78). Ils demeurent indispensables, sinon actuels, car du sens vieilli (1540) ou littéraire de *commerce* (« relations que l'on entretient dans la société »), il ne reste que la locution « être d'un commerce agréable ». Tout en étant fidèle aux principaux représentants de la pensée occidentale — sages, saints, épicuriens, stoïciens, théoriciens de la Renaissance, de la Révolution et de la Modernité —, Arcand et Bouchard pensent par et pour eux-mêmes, pèsent le pour et le contre, se font les avocats du diable, du gros arbre, du crapaud. Derrière les systèmes, ils découvrent et peignent l'esprit dans sa chair : Hobbes, « philosophe aussi fluide qu'anglais » (N, 176).

Les détails sont le tissu de la pensée, la mémoire de la langue, l'imagination du langage. Les détails font l'ensemble comme les fragments la somme (inachevée, interminable). Les *Caractères* de La Bruyère, galerie de distractions, d'ambitions, de fausses modesties, sont « une admirable collection de substances, de lieux, d'usages, d'attitudes ; l'homme y est presque constamment pris en charge par un objet ou un incident : vêtement, langage, démarche, larmes, couleurs, fards, visages, aliments, paysages, meubles, visites, bains, lettres, etc.⁴² ».

Aussi bien qu'à Barthes lui-même, par lui-même, et à ses *Mythologies*, on pense à la méthode de Bouchard et Arcand. Leurs objets sont des prétextes, leurs substances des forces, leur humanité un théâtre de la Ville. Les faits (trop) divers doivent trouver leurs lieux, leurs marques, un espace où le langage connaît son histoire, fait son anthropographie. « Comment rassembler le divers à l'intérieur d'une œuvre tout en le laissant divers ? », se demandait Michel Butor⁴³. Arcand et Bouchard font

41. « L'être méchant sera quelquefois bon et la bonté du méchant attire d'autant la louange. Tandis que la bonté du bon n'a rien de remarquable [...] » (N, 95).

42. Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 232.

43. Robert Melançon, « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, vol. 11, n° 1, février 1975.

de la collection (cueillette, inventaire, répertoire) une œuvre ouverte, un genre, le recueil ; des recueils égaux entre eux, aussi variés, détaillés, à suivre et à prolonger, que les parties ou morceaux qui les constituent.

Des distinctions s'imposent historiquement, esthétiquement, entre maxime et fragment (ou fragmentaire), entre « détail » classique, réaliste, fétichiste, et « détail détotaillé », romantique allemand, nietzschéen, freudien, moderne. Le fragment exige une lecture attentive à la « résonance des *détails* entre eux et à travers les *accents* qu'ils distribuent dans le texte⁴⁴ ». Du point de vue générique, Barthes a repris à sa façon le mouvement de contestation qui va de Montaigne à *L'entretien infini* de Blanchot. Pour le structuraliste du fait divers, le relecteur de La Bruyère, La Rochefoucauld, Michelet, Proust, le texte fragmental est la « matrice » des genres, le genre littéraire par excellence, celui de l'« autogénération ». Au texte composé linéairement, articulé logiquement, il substitue un texte discontinu, polygraphique, « non dialectique », où « unité et totalité ne sont plus des principes d'organisation, mais des effets obliques du mode de production et d'agencement [...] »⁴⁵. Comment lire le fragment sans le *lier*? Ginette Michaud⁴⁶ pose la question et y répond en théorie et en détail.

À la façon des *Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, en 1688, « gazette intemporelle, brisée, dont les morceaux sont comme les significations discontinues du réel continu⁴⁷ », les recueils d'Arcand et Bouchard peuvent être lus comme des livres de fragments, entre la maxime étendue et l'anecdote ramassée, entre la métaphore, sélective, qui préside aux « arts de la variation », et la métonymie, qui fonde les diverses formes du récit. La Bruyère, dans sa « Préface », commence par rendre « public » le bien prêté, la « matière » de l'ouvrage ; les anthropologues font de même dans leur « contrat d'écriture », qui rattache leurs observations à des sources, occasions, témoins et témoignages.

Selon Barthes, un auteur de maximes *pures*⁴⁸, « ces lois dans la morale », ces éclairs, ces oracles, ne serait pas un écrivain — ce qu'est La

44. Réda Bensmaïa, « Du fragment au détail », *Poétique*, n° 47, septembre 1981, p. 369.

45. *Ibid.*, p. 370 ; voir aussi p. 356.

46. Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.

47. Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 234. Le caractère type est une « métaphore étendue » qui « prend l'allure du récit sans le rejoindre vraiment » (*ibid.*, p. 233).

48. Mais La Rochefoucauld lui-même a des réflexions formellement libres, « fragments de discours », « langage fluide, continu », quoique rapidement interrompu (Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, à la suite du *Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 70).

Bruyère —, mais un intellectuel, qui vise à dire et à montrer le *vrai*. Qu'en est-il d'Arcand et Bouchard? Ces anthropologues sont-ils des idéologues, des militants (de la tolérance, de l'écologie, de la cause amérindienne, du pouvoir de l'intelligentsia)? On pourrait aussi bien les classer parmi les désabusés, sceptiques, cyniques, sinon anarchistes. En fait, s'ils ne croient pas à la Vérité, au Bien, à la Science, ils croient à la lucidité, partielle, au bien commun relatif à la conscience (critique) de la science. S'ils ne cherchent pas à montrer la Voie, ils fuient les impasses, refusent les égarements involontaires, dénoncent les piétinements, les reculs. En écrivains.

Science sans conscience

Le plus grand mythe moderne étant celui de la Science, dans tous les domaines, nos deux anthropologues font mine d'y sacrifier avec componction. À la carte du Tendre, ils substituent de façon ostentatoire les relevés aériens et les formules mathématiques. Par exemple, cette carte n° 21 M 08-200-0201 qui indique la localisation précise de la Misère : un rang d'une dizaine de maisons sur la route 362 vers l'est, entre Baie-Saint-Paul et Les Éboulements (N, 146). Ils font se rencontrer la loi de la gravité avec « celle de la dérision » (Q, 18), au baseball comme à la guerre. Écartelés entre la « paléo-médecine » des humeurs et les appareils de la médecine futuriste, ils prévoient « l'implantation sous-cutanée de cartes-micropuces » et redoutent ce moment où « le corps humain prendrait l'allure d'une carte perforée » (N, 208).

Bouchard et Arcand n'aiment les sciences qu'impures, composées, compromises dans le vivant, la maladie, le génie, la folie : astrophysique, biochimie moléculaire, sexologie, neurophysiologie, électromagnétisme. Les idées sont-elles « faites de lithium, très très léger »? Le cerveau de Lénine fut lamellisé, examiné à la loupe, sous microscope, sans qu'on découvre autre chose que la trace bleutée d'une ancienne syphilis. « Ainsi progresse la science, qu'elle soit historique ou physiologique » (Q, 57). Elle ne progresse jamais mieux qu'à travers les contradictions de l'économie et de l'éthique, du signe et du sens. La baudroie et la scorpène, qui n'ont aucun lien avec les batraciens, ne sont appelées « crapauds des mers » qu'à cause de leur laideur et d'une supposée culpabilité. C'est dire que les crapauds, qui servent à « l'apprentissage cruel du système nerveux, devraient aussi être utilisés dans l'enseignement élémentaire des dangers du racisme et des vertus de la tolérance » (PC, 189-190). Évolution n'est donc pas synonyme d'histoire naturelle.

La science, nullement logique, fait des sauts. Depuis Heisenberg et la physique quantique, « la science moderne fonctionne à l'incertitude » (N, 227), aux relations d'indétermination, aux inégalités, au calcul des probabilités.

Le texte sur « La statistique » commence par une citation de Gregory Bateson : « Le nombre n'est pas la quantité, tout comme la carte n'est pas le terrain » (F, 140). Est-ce bien sûr ? Pour combien de temps ? Le calcul, infini par nature, marque-t-il la fin de la recherche scientifique, dont « l'essentiel » serait déjà « terminé » (F, 146) ? Les statistiques — loi des grands nombres, chiffres concrets⁴⁹ — sont une traduction grossière, tout juste bonne pour les élections, la télévision et la publicité commerciale, des principes mathématiques. Les vrais savants savent, eux, qu'il existe des nombres incommensurables, irrationnels, imaginaires : « en théorie » est d'ailleurs synonyme d'« en imagination » (F, 202), comme l'ont prouvé un Aldous Huxley ou un Einstein.

Avec les sciences, après les sciences, les techniques et la technologie sont trop immédiatement efficaces, intimidantes, agressives. Dans l'aviation, il fallut un jour remplacer « les Zéros par des T-33, des Sabres et des CF-100 » (Q, 171). Cela n'est rien à côté du destin du AK-47, le « fusil mitrailleur le plus répandu au monde », à plus de cent millions d'exemplaires. Les initiales cachent un nom⁵⁰, les chiffres camouflent une date, une histoire, de Berlin à Moscou, une stratégie (de vente), le mensonge, pour cette « mitrailleuse de référence », faussement russe. Alors que « la roue, toute seule, est une découverte qui n'écrase pas grand monde », l'homme motorisé est un « technicien de mort » (Q, 179). Et son « réarmement moral », pacifiste sans être pacifique, pourrait être plus dangereux. Le béton, armé ou non, est « le matériau emblématique de la victoire du concept sur l'image » (N, 131). Sa recette de fabrication, donnée un peu plus loin comme un poème en prose — tricalcium silicate, tétracalcium alumino-ferreux... — tire le mélange de matériaux calcaires et argileux vers l'alchimie : « Cette potion magique est sur le feu depuis la plus lointaine Antiquité » (N, 137). Elle n'est parvenue à ébullition, à maturité, qu'avec les entrepreneurs en bâtiment du xx^e siècle. Retour au brut, au brutal, à la prose sans poésie.

49. À l'hôpital de banlieue, les vendredis d'été, les « estropiés de la tondeuse » se répartissent en 27 % d'orteils amochés, 24 % de doigts coincés dans le rotor, etc. » (Q, 37). Pour d'autres calculs de la « religion du pourcentage » dans le « doux royaume de la tendance », voir Q, 68-69, P, 119, N, 122.

50. Le « super-canon de Bull » (Q, 171), qui intéressa Saddam Hussein, inquiéta le Mossad, désigne lui aussi un homme, un lieu (près de Sherbrooke), une mort mystérieuse.

Un visage caricatural de la science — et de la pire de toutes, la science appliquée à des objets littéraires, historiques — est celui de Michel Chasles, grand mathématicien, académicien, professeur de géométrie, de géodésie et de mécanique, « collectionneur fanatique » qui acquit entre 1861 et 1869 pas moins de 27 344 documents et lettres *originales*, dont 1745 écrites par Pascal, 622 par Newton. Il avait tout faux, ce commerçant naïf, berné, ruiné, qui avait acheté au prix fort des lettres « en français » d'Alexandre le Grand à Aristote, de Cléopâtre à Jules César, de Marie-Madeleine « à Lazare maintenant ressuscité, qui lui vantait l'incontestable génie des Gaulois » (Q, 56). Fût-on Astérix, il ne faut jamais forcer son talent, ni la science.

L'anthropologie en présence des hommes

Des anthropologues et sociologues comme Alain Médam ou Pierre Sansot ont fait des *poétiques de la ville*. Pour celui-ci, « expert de l'ordinaire » et des *Gens de peu*⁵¹, la difficulté est de passer du singulier au collectif à travers les piliers de bistrot ou les spectateurs du Tour de France. Aux jardins publics que Sansot a étudiés, on pourrait ajouter les 325 293 680 brins d'herbe (et des poussières, des gouttelettes) de « Surface du quotidien : la pelouse en Amérique⁵² », les 2130 pages-miroirs et les 55 000 mots découpés du *Robert*, étiquetés et plantés au vert dans un *Parc de la langue française* par Rober Racine.

Fidèles à leur discipline, Bouchard et Arcand s'intéressent à tout le monde, jamais individuellement, mais en groupes, par tranches, classes, professions ou métiers, « les facteurs, les physiothérapeutes, les monteuses de ligne et les plongeurs de la sûreté [*sic*] nationale » (N, 170). Ni racistes, ni sexistes, ni *âgistes*, ces anthropologues ne pensent cependant que par catégories logiques, strates socio-économiques, aires culturelles, différences spécifiques. Les *méchants* constituent une race, les experts une mafia, les touristes une invasion, les athlètes une exception, les chauves une mutation. Tous et chacun ont leur parenté, leur cercle d'amis, d'adversaires, leurs partis (pris). « Le chien vote conservateur, le loup n'exerce même pas son droit de vote » (Q, 204). Le renard prête serment et vote plusieurs fois.

51. Pierre Sansot, *Les gens de peu*, Paris, PUF, 1991. Voir aussi les travaux de Jean-Claude Kaufmann : *Analyse du couple par son linge*, *Sociologie des seins nus*, *Théorie de l'action ménagère* (Paris, Nathan, 1992, 1995, 1997).

52. Dernière exposition de la série « Le siècle de l'Amérique », Montréal, Centre canadien d'architecture, 1998.

Bouchard et Arcand s'appuient modérément sur leurs collègues et confrères, dont un certain Edmund Carpenter, de même que Durkheim, Mauss, Lévi-Strauss. Ils ouvrent largement leur spécialité aux champs voisins, aux sexologues Masters et Johnson, aux sémiologues, aux sinologues, à la Nouvelle Histoire de Braudel. Ils citent les politologues classiques, Montesquieu, Tocqueville, mais aucun juriste qui se prétendrait constitutionnaliste. Leur pensée économique est fortement inspirée de Tom Naylor (Q, 175), même si le naylorisme n'a pas la notoriété du taylorisme. Ils citent rarement, mais avec tendresse, leurs voisins et parents québécois : le « grand géographe⁵³ » Luc Bureau, Marcel Rioux, dont le portrait des *Québécois*⁵⁴, plein de saillies et d'humour populaire, est proche de la sociologie culturelle d'Arcand et Bouchard. Celui-ci énonce scientifiquement une « équation Rioux » digne de Max Weber : « Les Canadiens français catholiques n'aiment pas les gros arbres et ils les coupent, alors que les Anglophones protestants les adorent et les protègent » (F, 124).

Malgré des méthodes tout à fait différentes, Arcand et Bouchard ne sont pas loin finalement de la définition-programme que donnait le sociologue et philosophe Fernand Dumont : « *Anthropologie* : je ne désignais pas ainsi la discipline particulière qui s'apparente à l'ethnologie mais plutôt l'ensemble des savoirs qui portent sur la condition humaine⁵⁵. » Comme lui, outre des savoirs objectifs, ils y incluent les idéologies, conçues comme une « première version » des anthropologies. Comme lui, ils se placent « ailleurs que là où les autres hommes se situent⁵⁶ », et c'est cet *ailleurs* qui les intéresse. À l'ouvrage théorique de Dumont sur *L'anthropologie en l'absence de l'homme*⁵⁷, critique et dépassement du structuralisme, répond l'étude de lieux communs qui ne sont plus le *lieu de l'homme* (suivant un autre titre de Dumont), mais le signe de son absence dans des cultures uniformisées et un langage encroûté, sans souplesse ni épaisseur.

« Lieux comme un terroir aux frontières marquées, aux droits acquis : la communauté d'une mémoire » : ainsi commençait l'article de Paul Zumthor, « Tant de lieux comme un⁵⁸ », sur les rapports de lieu à lien et

53. Q, 132. L'expression est exacte et mes guillemets ne sont pas ironiques envers ce géographe de *La nuit, la Terre et moi. Entre l'Éden et l'Utopie*.

54. Marcel Rioux, *Les Québécois*, Paris, Seuil, coll. « Le temps qui court », 1974.

55. Fernand Dumont, *Récit d'une émigration. Mémoires*, Montréal, Boréal, 1997, p. 204.

56. *Ibid.*, p. 205. « D'emblée, la science s'insurge contre le sens commun en récusant les appréhensions habituelles des choses pour leur substituer le savoir » (*ibid.*, p. 223).

57. Fernand Dumont, *L'anthropologie en l'absence de l'homme*, Paris, PUF, 1981.

58. Paul Zumthor, « Tant de lieux comme un », *Études françaises*, vol XIII, n^{os} 1-2, avril 1977, p. 3.

à lire. S'il fallait, aux temps de l'oralité, rassembler la « multiplicité indisciplinée des paroles », la tâche aujourd'hui est plutôt de déconstruire les poncifs, les stéréotypes, l'équarrissage culturel. Le lieu commun ne tombe pas (tout cuit) sous le sens : il faut le débusquer, le défaire, le renouveler. Le langage n'est pas un instrument de communication, ni le monde un lieu de communion. L'un et l'autre se brouillent, se défient, se déforment réciproquement. Il faut ruser avec eux, diriger notre désir vers d'autres lieux, « l'in-fini », « l'essentiel inachèvement », « le lieu non dit où instaurer la communauté d'un nom que chacun de nous fait son propre : à la fois lieu commun et négation de tout cliché⁵⁹ ». C'était, c'est, je pense, le projet d'Arcand et Bouchard.

* * *

L'Arcand-Bouchard en plusieurs volumes pourrait suffire à presque tout dans la vie, à l'école, au bureau, en voyage, dans l'île déserte, dans la pratique des arts et métiers. Il est un cahier d'exercices (lectures, écritures), une bibliothèque, un agenda, et il pourrait devenir une bible. On peut tout y apprendre et surtout — plus difficile — tout y désapprendre des idéologies, des technologies/technocraties, des nouvelles religions. Ces anthropologues ne sortent guère de leur cuisine, de leur salon (où brille la télévision), de leur sous-sol, de leur garage, de leur cour gazonnée, de leurs villes qui sont des banlieues, de leurs autoroutes numérotées. Ils ont le sens du commun, du moyen, de l'ordinaire. Leur « terrain », qu'ils arpentent en tous sens, est le répertoire des idées reçues, le journal de la veille, la publicité de l'avenir, le marchandage des valeurs.

De même que Michel Leiris empruntait à l'ethnologie un glossaire-armoire (« j'y serre mes gloses ») et un système de fiches à redistribuer comme des cartes de jeu entre soi et l'Autre, les autres, Bouchard et Arcand, écoutent aussi bien les mots que les maux de la civilisation. Ils confrontent un art de voir, de vivre, à un art poétique de la prose. On peut aussi les rapprocher de Jean Paulhan, explorateur de proverbes à Madagascar, auteur d'*Entretiens sur des faits divers*, pour qui l'écriture « fabrique sa propre morale » à partir de la grammaire et de la rhétorique. Malgré (ou à cause de) son scepticisme, Paulhan fut un des intellectuels parisiens les plus avisés de son temps vis-à-vis du pacifisme, du surréalisme, du fascisme, du marxisme, de la « collaboration » et de l'« épuration ». Des mots aux choses, des choses aux mots, les détours sont imprévus, le voyage renversant. C'est la seule révolution.

59. *Ibid.*, p. 9-10.

Coda :

Topique et littérarité

GEORGES MOLINIÉ

Un tel rapprochement, affiché en titre, peut paraître bizarre, tant les termes en semblent a priori hétérogènes. Sans revenir sur l'ensemble théorique auquel se rattache la réflexion — la sémiostylistique¹ —, on proposera d'abord une rapide mise au point², avant d'avancer la problématisation.

Le retour à la rhétorique aristotélicienne étant un fait, ce dernier entraîne non moins factuellement son corollaire : à chacun son Aristote. C'est tout à fait normal et rassurant : la richesse et la modernité d'une pensée se mesurent à la pluralité des lectures, successivement rigoureuses, que l'on en fait — je parle des lectures réelles des textes, et non des imaginations ou des fantasmes de vulgates.

Globalement, la topique est ici conçue comme l'ensemble des sources constitutives des preuves techniques, ou artificielles, qui meuvent le dynamisme de l'argumentation rhétorique. Celle-ci, on le sait, relève du dialectique, tout en s'en démarquant par le caractère du fréquent comme base du vraisemblable, et par la visée qui, pour la rhétorique, est précisément persuasive. La plus grande

1. Pour la dernière présentation globale, on se reportera à Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998. La sémiostylistique est une stylistique fondée sur le principe des modélisations des processus de création de la valeur, et orientée vers l'analyse des portées sociales de ces créations de valeurs communément reçues comme esthétique.

2. Les bases de cette liaison-là ont été posées explicitement dans Georges Molinié, « Les lieux du discours littéraire », dans Christian Plantin (dir.), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993. Il s'agit d'envisager les constituants fondamentaux de la caractérisation littéraire, les stylèmes, sur le modèle des *topoï*, et le fonctionnement global des discours communément reçus comme littéraires sur le modèle du fonctionnement général de la praxis rhétorique.

expansion de la topique, que l'on pourrait légitimement appeler la topique la plus générale (si la généralité ne définissait l'exacte différence spécifique de la topique), comprend à la fois le domaine des lieux éthiques et pathétiques, ainsi que celui de toutes les variétés d'enthymèmes et de paralogismes, à quoi il convient d'adjoindre les diverses formes de l'induction. C'est beaucoup, mais c'est cohérent.

Relativement à cet univers, je pose une homologie, c'est-à-dire un point de vue analytique de fonctionnement partiellement et précisément analogue, avec la théorisation des stylèmes. Un stylème, on le sait, doit pouvoir définir rigoureusement et non essentialistement un considérant de littéarité : je l'envisage donc comme une suite liée de corrélations, c'est-à-dire de rapports constants entre divers éléments occurremment renouvelables, eux-mêmes fixes ou variables, de toute nature langagière que ce soit. De la même façon que la topique se manifeste, phénoménologiquement, dans la production de dispositifs discursifs (et exclusivement de cette façon), de la même façon l'architecture stylématique se manifeste, phénoménologiquement, dans la production du discours textuel, par la mise en œuvre de corrélations sémio-langagières effectives. Cette effectivité se mesure à la fois à la repérabilité des divers types de déterminations stylématiques (générales, génériques, singulières), à leur répétitivité, à leur reconnaissance, à leur généralité, et à leur visée (en l'occurrence créatrice d'une valeur sociale particulière). Dans l'articulation du rhétorique sur le dialectique, on remarquera un autre trait qui apparente très exactement la stylématique à la topique : c'est justement la visée de persuasion. La topique est mobilisée pour persuader ; la stylématique est mise en œuvre pour convaincre d'être toujours désirable (il ne faut pas que le texte tombe des mains). La stylématique pourrait être de la sorte considérée comme une partie de la topique : la topique littéraire.

L'homologie est sans doute plus profonde. Le rhétorique se rattache au dialectique ; or, le dialectique n'est pas spécialement ancré sur le fréquent, et n'est pas forcément orienté par une quelconque visée persuasive. Le stylématique, comme prégnance de littéarisation, est aussi, justement, analysable en termes de puissance de littéarité, et non forcément de littéarité effective. Ce qui s'oppose bien sûr à toute idée d'essentialisme de littéarité, mais implique une pensée de la littéarisation à la fois graduelle, instable et à toujours conquérir à réception. On aurait donc soit des types de stylèmes (peut-être de littéarité générale), soit des degrés de stylèmes, qui se caractériseraient, très largement dialectiquement, et moins spécifiquement rhétoriquement, par une neutralité fondamentale du point de vue de leur efficence de valeur sociale, sans pour autant être dépourvus d'efficacité puissancielles.

Cet aspect de la question est très important. C'est ici en effet que l'on peut

dépasser le parcours, outrageusement résumé, que je viens de faire de la conception topique du stylème. Je viens d'évoquer, à plusieurs reprises, l'idée d'une valeur, sociale, et de la réception. Toute ma théorie est fondée sur la réception³. Qui dit réception dit marché de la lecture, dit consommation socioculturelle. La consommation, par rapport au fonctionnement dialectico-rhétorique que j'ai indiqué plus haut, implique évidemment une spécification très précise quant à la mise en œuvre de l'exigence de désirabilité, qui convoque le lieu « commun » au judiciaire du plaisir. On rejoint ainsi la théorie de base de toute la sémiostylistique, étendue à l'ensemble des procédures sémio-sociales de reconnaissance artistique : le modèle du simulacre de la sexualité et de la prostitution⁴. S'il y a marché, il y effectivement consommation ; la consommation est celle du corps textuel émané, expansé et érigé à partir de la production, dans une praxis qui, au bout du compte, s'épuise dans le seul spectre d'un pur désir ; l'absolu du désir ne saurait être que sexuel : la matière de l'échange marchand alors en jeu représente bien la matière d'une prostitution. Cependant, à vue plus large, la consommation dans le bain du marché des biens culturels se réalise sous un horizon également déterminé, et pourtant moins spécialement appréhendable : c'est celui des rapports sociaux en général, du social comme tel.

Donc, le social : nous y voilà. Et l'on revient aussi au fondamentalement rhétorique. Il faut repenser, une fois encore, la généralité. La manifestation discursive à la fois matricielle et opératoire du rhétorique — la topique — représente bien, on l'a dit, du dispositif verbal (en tant que dispositif). Ce dispositif n'est significatif que relativement à deux dimensions, qui sont aussi deux pôles : une généralité et une indétermination de production, et une généralité et une indétermination de réception. Et cette double généralité et indétermination correspond à une aire sociale commune. En théorie sémiostylistique, on se retrouve exactement dans la situation de ce que l'on appelle le niveau α , celui des déterminations idéologico-sociales. L'actant émetteur α , comme l'actant récepteur α , sont à la fois fonctionnellement très exactement des actants, et très exactement caractérisés par leur non-actorialité, ou du moins par leur inspécificabilité actoriale. Pour le marché de la lecture (côté réception), c'est clairement une collectivité ; du côté du pôle de la production, la non-actorialité correspond à une nécessité théorique (c'est-à-dire l'impossibilité de rattacher ce fonctionnement évidemment actantiel à un pôle identitaire personnel socialement rempli) : l'actant émetteur α est à la fois quelqu'un et pas quelqu'un,

3. Voir par exemple, pour un état standard, Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de la réception. À propos de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

4. Je renvoie à l'ouvrage référencé en note 1.

personne et tout le monde — la voix d'aucun visage, pour être possiblement la voix de toutes celles qui pourraient parler. En d'autres termes, il y a communauté puissancielle, justement sous la forme de la non-actorialité, entre les deux pôles actantiels. C'est ce système sémiotique-là qui permet la participation à réception.

Je n'ai fait que sémiotiquement spécifier le modèle actantiel de la topique : c'est-à-dire, j'ai formalisé la généralité. C'est le point sensible. On retrouve alors le concept-clé qui ouvre, ou verrouille, comme on voudra, tout l'édifice idéologico-verbal de la topique : la doxa. Je dis bien l'édifice idéologico-verbal, et non logico-verbal, à quoi on le range communément. Le logico-ici attendu n'est pas plus rationnel que la raison que revendiquent les grammairiens et les rhétoriciens du ^{xviii} siècle français : on a, chaque fois, affaire à de l'acceptable d'usage, à du socialement convenable. C'est capital. Ce socialement acceptable définit une zone de consensus civil, pour ne pas dire d'accord civique ou politique, qui manifeste en même temps qu'elle construit un ensemble de valeurs. Il n'est pas inintéressant de noter que l'image collective et codée de cet ensemble de valeurs prenne l'allure de la cohérence rationnelle, même et surtout dans la mesure où ce n'est justement qu'une allure. Et pour nous les tardifs, à l'aube de notre modernité, nous remarquons bien qu'aux commencements des vrais marquages du français moderne, au ^{xviii} siècle, tous les intellectuels affichent leur rationalité, notamment en matière de langue, d'art en général et de littérature en particulier (pour tous les genres, puisque genre il semblait y avoir). Mode et fantasme, sans doute, que cet affichage ; mais affichage massif et manifeste en tout cas, au moment moderne de la connexion (ou de la reconnexion) inégalée du littéraire et du rhétorique⁵. Chez Aristote, du moins, pas de faux-fuyant ni de confusion : la distinction est très précisément établie, aussi bien dans la Rhétorique que dans les Topiques. Le fond des choses, c'est, de toutes les façons, patente (chez Aristote) ou latente (chez les rhétoriciens français du ^{xviii} siècle), le fondement doxal de la plausibilité, de l'acceptabilité sur quoi s'appuie toute la stratégie discursive déployée pour attacher les récepteurs.

Il y a consubstantialité entre le doxal et l'idée même de public. La topique englobe la stylématique, aussi dans le sens où la mise en œuvre du discours obéit à un devoir-séduire, à un devoir de prestige et de grâce, insinuant ou sublime, véhément ou charmant, dont l'effet seul atteste l'être et l'éclat : dont l'ultima ratio demeure sans conteste et obligatoirement la réaction du public.

5. On se reportera à mes commentaires dans *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, numéro portant sur « Le style au ^{xviii} siècle ».

Il importe donc de comprendre la *topicité* fondamentale du littéraire (pour ceux qui croient au littéraire), ou, mieux, la *topicité* constitutive du littérarisable (pour celles, toujours forcément plus avancées que ceux, qui ont dépassé le stade de la croyance aux essences). Il ne s'agit pas seulement d'une *topicité* mécaniquement structurale, comme celle que j'évoquais rapidement au début de cet article : il s'agit de la *topicité* principielle, pourrait-on dire, où se fonde la nature même du topique, son caractère *doxique*. On rapprochera ces vues des analyses bien connues, déjà aristotéliennes, et aujourd'hui renouvelées, entre autres, par Philippe Hamon, sur le test de reconnaissance, applicable au processus de littérisation. Aristote parlait du plaisir de connaissance, ce qui a été diversement interprété. La portée sémiotique de la connaissance ou de la reconnaissance, en matière d'art verbal, ne saurait être que topique.

Cela ne veut pas dire seulement qu'il y a, d'une certaine façon, des *topoi* de littérarité. Cette thèse, que j'assume, comprend d'ailleurs elle-même deux sous-thèses. D'une part, il y a des lieux du discours littéraires, qui sont plutôt des arrangements thématico-narratifs, liés aux pratiques typologisables des usages globalement génériques, avec toutes leurs combinaisons et leurs négations — c'est à peu près effectivement ce qu'étudie, limitativement, la SATOR, et ce que la plus fondamentale sémiotique narrative appelle plutôt des motifs. D'autre part, il y a les corrélations *sémio-langagières* de tous ordres qui constituent des caractérisants de littérisation, ce que j'appelle des *stylèmes*, dont les diverses combinaisons produisent de variables architectures déterminant à réception différents styles. Il est légitime de réunir en effet ces deux sous-thèses en une thèse générale, de nature fonctionnelle, qui théorise logiquement la *topicité* de la littérarité.

Si l'on va plus loin, on notera évidemment qu'il s'agit plutôt de procédures de littérisation. Et c'est là qu'il convient d'approfondir l'approche du topique. La valeur herméneutique forte de l'idée topique peut se déployer selon deux axes : la généralité, dont j'ai déjà parlé (et qui permet une homologie forte entre *stylématique* et topique) ; et la potentialité, que je n'ai fait qu'évoquer. On rejoint ainsi la neutralité. La potentialité, c'est la pensée du *puissanciel*, qui non seulement ne s'active, mais surtout ne s'évalue, qu'à réception. Or, l'évaluation à réception, l'évaluation de réception, fonctionne non pas d'extériorité à extériorité, mais à l'intérieur d'un même continuum : c'est ce que j'ai essayé d'explicitier avec la théorie de la non-actorialité des pôles actantiels au niveau α . La caractéristique constitutive de ce continuum est essentiellement *doxique*. La nature du *topos*, l'existence du *topos* s'épuisent dans l'identification du *topos*. La littérarité d'un discours n'est que le résultat d'un processus socio-cognitif de reconnaissance : ce n'est qu'un stade, jamais certain, pas forcément atteignable, instablement maintenu, dans le parcours cognitif d'une

constellation topique particulière, elle-même entièrement mobile, fluctuante, et dépendante de conditions socioculturelles diverses. Cette constellation est enracinée dans une doxa dont elle est à la fois le signe et la cause.

La topicalité du littéraire tient d'abord à la topicalité constitutive du littérarisable, comme littérarisable, c'est-à-dire comme discursivité éventuellement apte à être reconnue comme artistique en raison de la mise en jeu de réactions dans un corps social quelconque (réel, vécu, fantasmé, reconstruit, postulé). C'est donc, sous quelque apparence que ce soit, une praxis, historiquement concrète et incarnée aussi dans des corps d'individus singuliers, qui détermine l'interaction de production et de réception du tissu discursif collectif. Ce que j'ai appelé le pacte scripturaire ne vise donc pas seulement à exhiber le caractère fondamentalement écrit du littéraire ; je pointais ainsi une caractéristique autrement profonde : la dynamique doxale, le bain topique comme action sociale, qui génèrent la puissance du verbal littérarisable. L'art langagier relève d'une analyse sémio-sociale, dans la mesure exactement où il est d'abord et finalement topique.

Éléments de bibliographie

ÉRIC MÉCHOULAN
ROXANNE ROY

Sans le moins du monde prétendre à l'exhaustivité, il a paru utile de proposer un certain nombre de titres pour le lecteur curieux de pousser son enquête sur la topique. Ces références ont été regroupées dans trois grandes parties. La première reprend les sources antiques et leurs nombreux commentateurs. La seconde comprend les conceptions modernes de la rhétorique et les nouvelles théories de l'argument dans lesquelles la topique joue un rôle important. La troisième ramasse, de façon apparemment incongrue, des travaux sur l'histoire de la topique dans les temps modernes et des analyses des lieux communs dans les œuvres littéraires : si nous avons cru bon de conjoindre deux domaines que beaucoup sépare, c'est que, d'un point de vue empirique, nombre des articles sur les *topoi* littéraires adoptent aussi une perspective historique sur la littérature ou sur la rhétorique. À tout constat empirique, on peut articuler une réflexion théorique : la topique, plus peut-être que toute autre méthode d'analyse formelle des discours littéraires, requiert de passer aussi par une opération de contextualisation historique. Tel est ce qui en fait l'intérêt aujourd'hui où l'histoire littéraire revient sur le devant de la scène en reprenant, voire en recyclant, les avancées théoriques et méthodologiques des quarante dernières années.

I. La topique antique

A. Sources principales

ARISTOTE, *Rhétorique*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1932-73.
—, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

- , *Topiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- CICÉRON, *Division de l'art oratoire. Topiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- , *De l'invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1965.
- , *De l'orateur*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Paris, Les Belles Lettres, 1975.

B. Études modernes

- BARTHES, Roland, « L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, 16, 1970, p. 172-223.
- CASSIN, Barbara, « Logos et Politique. Politique, rhétorique et sophistique chez Aristote », dans P. AUBENQUE et A. TORDESILLAS (dir.), *Aristote politique. Études sur la Politique d'Aristote*. Paris : PUF, 1993, p. 367-398.
- DESBORDES, Françoise, *La rhétorique latine*, Paris, Hachette, 1996.
- , « L'argumentation dans la rhétorique antique : une introduction », *Actes des sessions de linguistique et de littérature*, 8, Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris-III, 1986, p. 81-110.
- DE PATER, Wilhelmus Antonius, *Les topiques d'Aristote et la dialectique platonicienne : La méthodologie de la définition*, Fribourg-Suisse, Saint-Paul, 1965.
- GRIMALDI, William, *Aristotle's Rhetoric : A Commentary*, 2 vol, New York, Fordham University Press, 1980-1988.
- , « Rhetoric and Truth : A Note on Aristotle. Rhetoric 1355a 21-24 », *Philosophy and Rhetoric*, vol. XI, n° 3, 1978, p. 173-177.
- GOYET, Francis, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- HAMBRUCH, Ernest, *Logische Regeln der Platonischen Schule in der Aristotelischen Topik*, Berlin, Weidmann, 1904.
- HILL, Forbes, « The Amorality of Aristotle's Rhetoric », *Greek, Roman, & Byzantine Studies*, vol. 22, 1981, p. 133-147.
- KENNEDY, George, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- LABARRIÈRE, Jean-Louis, « Aristote : vers une poétique de la politique », *Philosophie*, n° 11, 1986, p. 25-46.
- LAFRANCE, Yvon, *La théorie platonicienne de la doxa*, Montréal, Bellarmin, 1981.
- LAVENTY, Marius, « La technique des lieux communs de la rhétorique grecque », *Études classiques*, vol. XXXIII, n° 2, avril 1965, p. 113-126.

- OWEN, Gwilyn Ellis Lane (dir.), *Aristotle on Dialectic: the Topics. Proceedings of the Third Symposium Aristotelium*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- PELLETIER, Yvon, *La dialectique aristotélicienne: Les principes clés des topiques*, Montréal, Bellarmin, 1991.
- PERNOT, Laurent, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993.
- SELF, Lois S., « Rhetoric and Phronesis: The Aristotelician Ideal », *Philosophy and Rhetoric*, vol. XII, n° 2, p. 130-145.
- SPURTE, J. « Topos und Enthymem in der Aristotelischen Rhetorik », *Hermès*, vol. CIII, 1975, p. 68-90.
- THIONVILLE, Eugène, *De la théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Osnabrück, Otto Zeller, [1855] 1965.

II. Rhétorique et théories de l'argumentation

- ANDREANSZKY, Arpad Stephan, *Topos und Funktion*, Bonn, Bouvier, 1977.
- ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.
- ADERT, Laurent, *Les mots des autres: lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Villeneuve, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (dir.), *Théorie des topoï*, Paris, Kimé, 1995.
- , « Topique or not topique: formes topiques intrinsèques et formes topiques extrinsèques », *Journal of pragmatics*, vol. XXIV, 1995, p. 115-141.
- , « La sémantique française au xx^e siècle: de la théorie de la référence à la théorie des stéréotypes », *La linguistica francesca: situacion y perspectivas a finales del siglo XX*, Zaragoza, 1994.
- , « Argumentation et topoï », *Actes du 5^e Colloque d'Albi*, 1984, p. 46-70.
- , « Théorie de l'argumentation, topoï, et structuration discursive », *Revue québécoise de linguistique*, vol. XVIII, n° 1, 1984, p. 13-56.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude et Gina ZACCARIA (dir.), *Fonctionnalisme et pragmatique*, Milan, Unicopli, 1990.
- BLANCHÉ, Robert, *Structures intellectuelles. Essai sur l'organisation systématique des concepts*, Paris, Vrin, 1966.
- BORNSCHEUER, Lothar, *Topik: zur Struktur der gesellschaftlichen Eimbildungskraft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976.
- BOUVIER, A., *L'argumentation philosophique*, Paris, PUF, 1995.

- BRUXELLES, S., Oswald DUCROT et Pierre-Yves RACCAH, « Argumentation et champs topiques lexicaux », *Cahiers de praxématique*, n° 21, 1993, p. 88-104.
- DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1992.
- DUCROT, Oswald, « Topoi et sens », *Actes du 9^e Colloque d'Albi*, 1988, p. 1-22.
- , « Topoi et formes topiques », *Bulletin d'études de linguistique française*, Tokyo, n° 22, 1988, p. 1-14.
- , « Argumentation et topoi argumentatifs », *Actes de la 8^e rencontre de professeurs de français de l'enseignement supérieur de l'Université d'Helsinki*, 1987, p. 27-57.
- EGGS, Ekkehard, *Grammaire du discours argumentatif : la topique, le générique, le figuré*, Paris : Kimé, 1994.
- HOOGAERT, Corinne (dir.), *Argumentation et questionnement*, Paris, PUF, 1996.
- HUNTER, L. « Toward a Definition of Topos », *Actes du Colloque de Leeds*, 1986, Londres, MacMillan, 1991.
- KLEIBER, Georges, « Généricité et typicalité », *Français moderne*, vol. LVII, n°s 3-4, 1989, p. 127-154.
- LEMPEREUR, Alain (dir.), *L'argumentation*, Liège-Paris, Mardaga, 1991.
- MERTNER, E., « Topos und Commonplace », *Strena anglica, Festschrift für Otto Ritter*, Halle, 1956, p. 178-224.
- MEYER, Michel, *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Mardaga, 1986.
- PERELMAN, Chaïm, « Rhetoric and Politics », *Philosophy and Rhetoric*, vol. XVII, n° 3, 1982, p. 129-134.
- , *Le champ de l'argumentation*, Bruxelles, Presses de l'Université de Bruxelles, 1970.
- PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1958.
- PLANTIN, Christian (dir.), *Lieux communs*, Paris, Kimé, 1993.
- , *Essais sur l'argumentation*, Paris, Kimé, 1990.
- RASTIER, François (dir.), *Textes et sens*, Paris, Didier, 1996.
- , *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- SARFARI, G. E., *La sémantique : de l'énonciation au sens commun – Éléments pour une pragmatique topique*, Paris-IV, 1996.
- SOWA, John F., *Conceptual Structures*, New York, Addison-Wesley, 1984.
- TARSKI, Alfred, *Logique, sémantique, métamathématique*, Paris, Armand Colin, 1972.
- TOULMIN, Stephen, *The uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.

III. Histoire de la topique et littérature

- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1965.
- BEUGNOT, Bernard, « Dialogue, entretien et citation à l'époque classique », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. III, hiver 1976, p. 39-50.
- BOUCHE, Claude, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, 1974.
- BOURSIER, Nicole et David TROTT (dir.) *La naissance du roman en France : topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990.
- BRUYÈRE, Nelly, *Méthode et dialectique dans l'œuvre de La Ramée. Renaissance et âge classique*, Paris, Vrin, 1984.
- BURY, Emmanuel, « Vers une atrophie de l'*Inventio* topique à la fin du XVII^e siècle », *XLVIII^e Congrès de l'AIEF*, 16 juillet 1996, Cahiers de l'AIEF, 1997.
- CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- CLEMENTS, Robert John, *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, Cambridge, Harvard University Press, 1942.
- COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 79-92.
- DEBAISIEUX, Martine et Gabrielle VERDIER, *Violence et fiction jusqu'à la Révolution : travaux du IX^e Colloque international de la Société d'analyse de la topique romanesque (SATOR)*, Tübingen, Narr, 1998.
- DECLERCQ, Gilles, « Une voix doxale : l'opinion publique dans les tragédies de Racine », *XVII^e siècle*, vol. CLXXXII, n° 1, 1994, p. 105-120.
- , « Le lieu commun dans les tragédies de Racine : topique, poétique et mémoire à l'âge classique », *XVII^e siècle*, n° 150, janv-mars 1986, p. 43-60.
- DESALVO, Jean Luc Victor, *Le topos du mundus inversus dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, San Francisco, International Scholars Publications, 1999.
- FELDMAN, Shoshana, « Modernité du lieu commun : En marge de Flaubert », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 32-48.
- FUMAROLI, Marc, *La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994.
- , *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980.
- GREEN-PEDERSEN, Niels Jorgen, *The Tradition of the Topics in the Middle Ages. The Commentaries on Aristotle's and Boethius' Topics*, Munich-Vienne, Philosophia Verlag, 1984.

- HERMAN, Jean et Paul Pelckmans (dir.), *L'épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman de l'ancien régime. Actes du VIII^e colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque*, Louvain, Peeters, 1995.
- KERN, Martin, *Zum Topos « Zimtbaum » in der chinesischen Literatur : rhetorische Funktion und poetischer Eigenwert des Naturbildes kuei*, Stuttgart, Steiner, 1994.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, *Rhétorique et littérature. Étude des structures classiques*, Paris, Didier, 1970.
- LECHNER, Jean-Marie, *Renaissance Concepts of the Communplaces*, New York, Pageant, 1962.
- MACARY, Jean (dir.), *Colloque de la SATOR à Fordham : actes du troisième colloque international de la SATOR*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991.
- MELANÇON, Robert (dir.), « Le lieu commun », *Études françaises*, vol. XIII, n^{os} 1-2, avril 1977.
- MICHEL, Alain, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburg, Hitzeroth, 1990.
- MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- MOLINIÉ, Georges et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.
- MORRISSEY, Robert John, *La rêverie jusqu'à Rousseau : recherche sur un topos littéraire*, Lexington, French Forum, 1984.
- RASTIER, François, « Thématique et génétique », *Poétique*, n^o 90, 1992, p. 205-228.
- RIFFATERRE, Michael, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *CAIEF*, n^o 16, 1964, p. 81-95.
- RODRIGUEZ, Pierre et Michèle WEIL (dir.), *Vers un thesaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800*, Montpellier, Centre d'études du XVIII^e siècle, 1991.
- SALSTAD, M. Louise, *Text as Topos in the Religious Literature of the Spanish Golden Age*, Chapel Hill, University of North Carolina, Dept. of Romance languages, 1995.
- SEGRE, Cesare, « Du motif à la fonction et vice versa », *Communications*, n^o 47, 1988, p. 9-22.
- SMITH, Susan Louise, *The Power of Women : A Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1995.
- TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes littéraires*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- YATES, Frances Amélia, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Exercices de lecture

L'esthétisation de la parole critique : lieu commun, rupture épistémique ou dérive¹ ?

ROBERT DION

FRANCES FORTIER

La question de la légitimité culturelle, qui, tout compte fait, se trouve au fondement de la critique et du commentaire, peut certes être pensée selon une logique oppositionnelle où il s'agit d'examiner les conflits de domination et les processus de distinction. Dans cette perspective, la critique littéraire, et son rapport à la littérature, devient le lieu privilégié d'une interrogation axiologique qui vise à faire émerger les valeurs ayant présidé à l'instauration de classements et de hiérarchies significatives, constamment reconduites. Peut-on aborder la chose autrement et saisir les manifestations de la *dérive* d'une activité critique plus que jamais attentive à la déconstruction de ses procédures interprétatives, relever les traces d'une échappée hors des catégories binaires du type « pratique dominante / pratique dominée » ?

Quoique tentée de se libérer de ses attaches théoriques, de son ancrage national et de sa fonction de légitimation, la critique littéraire contemporaine, dans sa fraction qui se veut « avancée », n'aurait pas perdu pour autant tout repère axiologique. À partir des valeurs consensuelles proposées par la *doxa* postmoderne, à savoir le syncrétisme culturel et le métissage sous toutes ses formes (Lüsebrink, Scarpetta), la critique propose de nouveaux repères identitaires (L'Hérault, Simon) et dépoliarise les clivages entre le réel et le fictif (Nepveu), la littérature et la culture (Ricard), le marginal et le canonique (Bleton, Saint-Jacques).

1. Une version préliminaire de cet article a fait l'objet d'une communication lors d'un colloque international sur *La légitimité culturelle*, colloque tenu à Québec en septembre 1997 dans le cadre de la Foire internationale du livre en sciences humaines.

La dissolution du littéraire — qui perd sous l'éclairage postmoderne une spécificité jamais vraiment acquise — s'inverse dans l'attitude « narcissique » de la critique, qui se prend désormais pour objet, se libère graduellement de son rapport à la théorie et aspire à une esthétisation de sa parole.

Dans une synthèse récente que nous signons avec Nicole Fortin, nous posons en ces termes les jalons d'une évolution de la pratique critique québécoise depuis 1968 :

Après la théoricienne décennie 1970, les années 1980 semblent marquer, déjà, un léger changement de cap, bien sûr progressif : le structuralisme et ses avatars, dont la sémiotique littéraire et la narratologie, semblent en effet commencer de battre en retraite [...], remis en cause en même temps que la croyance en une éventuelle « science de la littérature ». Lié à la prise de conscience du caractère utopique d'une telle science, le reflux de la sémiotique et, plus généralement, des méthodes d'inspiration linguistique et logique, tient également jusqu'à un certain point à leur banalisation [...]. Le recul des méthodes, des « grilles » d'analyse « pures et dures » n'est donc pas à comprendre comme une *tabula rasa* ni comme un retour du pendule vers une subjectivité totalement décomplexée, mais plutôt comme un émoussement de leur caractère polémique [...], comme une contestation de la rigidité et de la lourdeur de leurs procédures, comme une acclimatation de leurs avancées les plus fécondes à l'entreprise de lecture et de relecture du corpus québécois².

Nous avons aussi examiné les dispositifs énonciatifs mis en œuvre dans 145 articles de critique publiés au Québec en 1990³. Parallèlement aux mutations épistémiques, et subordonnés à la valorisation du subjectif, s'élaborent des formulaires critiques dont la complexité des mécanismes énonciatifs, les stratégies ludiques et les hybridations génériques signalent un détournement du pacte critique. De fait, à titre d'activité interprétative, la critique continue de proposer une lecture plus ou moins subjective, plus ou moins affirmée, qui tend à l'inscription d'un savoir ; du point de vue énonciatif, elle persiste à déterminer un ensemble de rapports — entre le sujet et l'objet, le signataire et le lecteur, l'œuvre et ses commentaires — ordonnés autour d'une stratégie argumentative qui s'oriente vers un enjeu véridictoire ; il semble pourtant que des distorsions significatives se produisent sur chacun des axes d'un tel pacte, distorsions qui viennent remettre en cause son fonde-

2. Robert Dion et Nicole Fortin, « La critique (1968-1996) », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 538.

3. Frances Fortier, « Le pacte critique postmoderne. De quelques figures énonciatives de la critique littéraire québécoise de l'année 1990 », *Études littéraires* (à paraître).

ment rhétorique. Comment envisager, par exemple, les nombreuses insertions fictionnelles qui jouent du rapport à la référence, qu'il s'agisse du commentaire d'un ouvrage imaginaire, de l'attribution fictive de citations ou de la convocation de personnages romanesques comme interprétants de la réalité⁴ ? Comment lire la juxtaposition du divers, qui met à plat toute forme de distinction et crée des séries disparates, mariant le « sublime et le déplaisant », puisant aux métaphores botanique, technique et philosophique ? Que dire encore de la mise en scène d'un sujet fragmenté qui enjoint au lecteur de ne pas adhérer à son propos ou le convie à la résolution de l'énigme ? Ces formes, et bien d'autres — dont le ludisme, qui couvre tout le spectre de l'ironie mélancolique jusqu'à la parodie narquoise —, suggèrent sinon un déni de la posture critique, à tout le moins un détournement du pacte, *a priori* sérieux, qui lie l'analyste et son lecteur. Comme s'il s'agissait non plus de décoder le sens de l'œuvre, mais de revendiquer une tonalité interprétative et d'inscrire le commentaire à titre d'objet discursif, parmi d'autres objets, réels ou inventés, et parmi d'autres discours, prononcés ou virtuels ; comme s'il s'agissait de plaider pour le baroque. En imbriquant plages narratives, dialogues de théâtre, inscriptions épistolaires et réflexions théoriques, la critique littéraire se fait, ostensiblement et comme jamais, écriture.

Pourrait-on, dès lors, imaginer que la légitimité d'une certaine critique — son seuil de positivité, dirait Foucault — tienne aujourd'hui à sa récupération, assumée ou ironique, de la valeur littéraire, désormais déclassée en tant qu'élitiste, naïvement idéologique, voire *classique* ? En des termes plus crus : la critique est-elle en train de se substituer à la littérature ?

Il va sans dire qu'une critique tout particulièrement consciente de sa diction comme de son travail de réélaboration de l'œuvre littéraire ne constitue pas un *idéal-type* du discours contemporain, mais concentre un certain nombre de traits qui se retrouvent, habituellement en moins grande densité, dans la plupart des textes d'après 1985. De sorte que les exemples analysés dans ces pages, s'ils ne se révèlent pas *typiques* de la critique actuelle, sont néanmoins *représentatifs* de préférences discursives qui se dégagent nettement de l'ensemble du corpus.

4. De tels effets se retrouvent aussi chez les écrivains pratiquant la « théorie-fiction » ou le « roman-essai » ; pensons entre autres à Victor-Lévy Beaulieu lecteur de Melville ou de Ferron.

Le consensus postmoderne

Avant d'affirmer l'esthétisation du dire critique, il convient d'examiner les éléments du consensus implicite qui gère les conceptions de la culture, de la littérature et de la critique contemporaines. La configuration interculturelle contemporaine, dite « postmoderne », se caractérise par la porosité de ses schémas identitaires, par la prolifération de ses paradigmes interprétatifs et par l'impureté formelle de ses productions esthétiques. La conception unitaire de la culture, qui fondait encore récemment la réflexion sur la littérature, est détournée au profit de la reconnaissance de son caractère pluriel. Paradoxalement, l'ambition totalisante, refusée aux cultures « nationales », se voit admise, et légitimée, à l'échelle de la planète, pour autant qu'elle prenne la forme de la reconnaissance des chevauchements interculturels. Thématisé dans les œuvres, le métissage devient un foyer d'interprétation obligé de la critique, qui se fait un devoir de reconnaître les jeux polyphoniques et intertextuels, les croisements génériques, l'imbrication du vrai et du faux, et de porter attention aux franges « mineures » du littéraire. Le découpage du corpus autour de questions non strictement littéraires — qu'il s'agisse de l'américanité, du féminisme, de l'exotisme ou de la condition migrante — permet l'intégration de savoirs culturels, historiques, identitaires ou philosophiques. Friande d'altérité, la critique littéraire puise en outre les éléments de sa réflexion dans un répertoire discursif décloisonné, traversant les âges, les cultures et les registres, pour délibérément « transgresser l'autonomie souvent revendiquée de la littérature et des discours qui s'y greffent⁵ ». Cette bibliothèque élargie déjoue les paradigmes constitués, dénie toute pertinence à la sélection, comme en font foi les procédures de fusion, de sériation et de juxtaposition, qui assument allègrement le contradictoire, la différence ou la dérive. La formation de nouveaux amalgames où la fiction le dispute à l'essai perturbe l'enjeu véridictoire du pacte critique ; le discours critique n'est dorénavant tenu ni à la vérité, ni à la démonstration. Soutenu par une posture énonciative qui revendique cette liberté nouvelle, ce discours inscrit nettement sa visée performative en créant, dans et par le langage, la réalité de son objet.

Bref, en incarnant le « culte de l'invention de soi », la mise en scène de la subjectivité et la théâtralisation de son trajet herméneutique placent l'acte de lecture au centre de la dynamique critique. Par ce moyen,

5. Hans-Jürgen Lüsebrink, « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire intellectuelle », *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 66.

la prétendue « transparence » du sujet lisant est dénoncée ; le critique apparaît dorénavant tel un architecte esquissant des interprétations diversifiées (qu'il s'approprie ou fait dialoguer entre elles), construisant des rapports inusités, des séries inattendues, cultivant la rupture ou, à l'inverse, niant le discontinu. C'est ainsi que l'esthétisation du commentaire fait dériver la transmission du savoir vers une mise en scène systématique du doute, de la mécompréhension, de la surinterprétation. Du coup, le procès axiologique tend à se déplacer de l'objet d'étude vers la facture de la glose : il ne s'agit plus de renverser ou de confirmer le canon, c'est-à-dire de produire la valeur du texte lu, mais d'élaborer celle de sa propre prise de parole en la signalant comme dérivante, dé-placée. Rusée, la critique ne s'exerce plus sous la gouverne d'une stratégie agonique ou simplement cognitive ; elle se réclame plutôt d'un alliage des registres narratif et argumentatif qui, abolissant les clivages et récupérant paradoxes et paralogismes, a pour résultat de conforter une position délibérément distanciée.

L'esthétisation de la parole critique

Dans la mesure où la postmodernité propose un nivellement des hiérarchies ou encore favorise la coexistence d'éléments issus de niveaux hiérarchiquement différenciés (depuis la « haute culture » jusqu'à la culture populaire), elle rend caduque la fonction judiciaire de la critique. Celle-ci se dérobe à tout jugement de valeur, proposant de nouveaux quadrillages de l'objet littéraire — quadrillages qui, en le soustrayant à l'empire de la poétique et de l'esthétique, se trouvent du même coup à l'effacer, tout au moins comme objet spécifique et historicisé. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'étiollement du littéraire soit compensé par l'attitude autosuffisante de la critique, qui, récupérant pour elle-même la valeur littéraire, s'autonomise par le geste qui l'engage dans la voie de l'esthétisation.

Mais qu'en est-il, concrètement, de cette esthétisation ? Nous voudrions ici en donner trois exemples, puisés dans le corpus québécois entre 1985 et 1992. La *terminus a quo* de notre périodisation correspond au moment où, sous l'impulsion de plusieurs phénomènes concomitants — émergence d'une critique féministe remettant en cause le sujet neutre et universel des démarches structuralo-sémiotiques, développement d'une sociocritique attentive aux déterminations sociales de la recherche en sciences pures et en sciences humaines, transformation des esthétiques littéraires sous l'influence du postmodernisme anglo-

saxon, retour à un nouveau lyrisme et, plus largement, à des esthétiques néo-classiques —, la critique en rabat de ses prétentions à une perspective essentiellement scientifique et positive, et revient à des positions paradoxalement plus littéraires, c'est-à-dire déterminées par des modes stylistiques et subjectifs empruntés au « type » même en instance de dissolution.

L'article de Ginette Michaud publié dans *Études françaises* en 1985-1986 et intitulé « Récits postmodernes ? »⁶ est particulièrement significatif du début de la période envisagée. Déjà le titre, qui exprime l'intention de « garder le postmodernisme comme question » (RP, 70), indexe une double méfiance, d'abord vis-à-vis du concept de postmodernité en soi et ensuite, selon une perspective elle-même postmoderne, à l'égard de tout concept positif. Dans un geste discrètement provocateur, Michaud renverse l'optique attendue : sa façon de poser le problème implique que « ce n'est pas le postmodernisme qui trouve [...] à s'illustrer de manière avantageuse dans les récits de Poulin, ce sont plutôt ces fictions qui peuvent nous dire quelque chose de précis sur le postmodernisme » (RP, 70) ; autrement dit, le savoir ne provient pas avant tout de la théorie mais de l'œuvre, qui en « sait » davantage que les théories censées en rendre compte. Dès lors, on ne s'étonnera pas que l'article de Michaud prenne sur les deux romans de Jacques Poulin à l'étude, *Les grandes marées* et *Volkswagen Blues*, le point de vue que ceux-ci adoptent sur le monde. À des récits qui se consacrent à l'infinitésimal, à des micro-situations, l'analyse fait correspondre une lecture soucieuse de l'accidentel, de l'hapax ; car « [e]n prêtant une attention un tant soit peu précise, pour ne pas dire "maniaque", à certains détails, le lecteur est assuré d'être reconduit tout naturellement — et sans douleur — vers la question postmoderne » (RP, 72)⁷. Remarquons dans cette dernière phrase un léger flou syntaxique qui, pour involontaire qu'il soit, n'en est pas moins révélateur et produit un effet que nous serions nous-mêmes tentés de qualifier de postmoderne : le gérondif « en prêtant », qui devrait normalement renvoyer à une opération de Michaud elle-même (puisque c'est elle qui va prêter attention aux détails, voire s'y « abîmer », pour reprendre ses propres termes), délègue

6. Ginette Michaud, « Récits postmodernes ? », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, hiver 1985-1986, p. 67-88. Les références à cet article se font désormais entre parenthèses dans le texte à l'aide du sigle RP, suivi du numéro de la page.

7. On a affaire ici, nous semble-t-il, à un antistructuralisme, l'effet de grossissement d'une parcelle (d'un « détail » au sens pictural) de la surface textuelle détournant de l'étude de l'armature de l'ensemble des récits.

cette tâche au lecteur, causant ainsi une translation des instances tout à fait symptomatique des jeux énonciatifs qui caractérisent l'ensemble de l'article.

C'est sans aucun doute sur le plan énonciatif que se produit l'esthétisation du dire critique chez Michaud. Celle-ci construit en effet une véritable « scène énonciative » où le critique n'est qu'un actant — amusé souvent — parmi d'autres. Dès le premier paragraphe, elle imagine des lecteurs penchés sur son épaule, les uns bienveillants, les autres sceptiques, et rapporte en style direct leurs paroles supposées, ou alors les fait parler à travers son discours (RP, 67). Ailleurs, elle se représente sous l'aspect d'un *nous* pluriel (RP, 69) et de ses dérivés (« le nôtre », « notre vie quotidienne » — RP, 69) ; parfois, elle interpelle le (ou les) lecteur(s) par le vocable générique qui en cerne l'action fondamentale (« un avertissement que le lecteur postmoderne ferait bien de garder en mémoire » — RP, 75) ou par le pronom *vous* (« Que vous soyez anti, néo, pré ou postmoderne n'a que peu d'importance » — RP, 68), qui désigne autant une altérité réelle qu'un interlocuteur rhétorique. Elle met également en scène les critiques qui, constate-t-elle, renoncent la plupart du temps à interpréter les romans en apparence si limpides de Poulin — quand ils ne succombent pas à la « naïveté rouée » de ces textes (RP, 70).

Bref, Michaud transmute sa lecture des textes de Poulin en lectures multiples et l'inscrit dans une série de possibilités : la lecture du *je*, première⁸ ou seconde ; les lectures concurrentes ; les lectures réelles ou virtuelles ; etc. Loin de chercher à réduire la diversité, l'auteure s'emploie à la faire miroiter : non seulement fait-elle place, parallèlement à son analyse — ferme et convaincante —, à plusieurs autres lectures, certaines à peine esquissées, d'autres réfutées, d'autres encore envisagées en tant que pistes prometteuses, mais elle propose diverses interprétations du brouillage des codes dans *Volkswagen Blues* selon qu'elle s'adresse à un interlocuteur « moderniste » ou « postmoderniste » (RP, 83). De manière générale, elle renonce à imprimer à son étude une ligne directrice qui, de proposition en proposition, conduirait inéluctablement à la conclusion pour au contraire présenter les facettes de l'objet, insister sur l'accumulation des signes et des significations, célébrer, « à la manière de la critique postmoderne » (RP, 70), le désordre et le divers.

Le second exemple d'esthétisation de la critique contemporaine est le compte rendu du premier tome des *Œuvres complètes* de Raymond

8. On trouve cette référence à une première lecture : « [...] j'ai cru lors de ma première lecture à un défi et je me suis comportée en lectrice postmoderne exemplaire : je suis allée chercher une loupe pour le déchiffrer ! » (1985-1986 : 80).

Queneau par Pierre Popovic qui a paru dans *Spirale* sous le titre de « Chère Zazie⁹ » et sous la signature de Tonton Gabriel¹⁰. Fait intéressant, l'intitulé n'en désigne pas le contenu, se bornant à installer un rapport d'adresse à une allocutaire dont on sait, d'entrée de jeu, qu'elle est fictive : d'où la fictivité corrélatrice du locuteur, ce Tonton Gabriel qui, comme Zazie, appartient à l'univers romanesque de Queneau.

Dans cette recension qui, par son lieu de publication aussi bien qu'en vertu de son sous-titre (si l'on peut ainsi nommer la notice bibliographique du livre commenté), se donnerait normalement pour un métadiscours à visée judiciaire, l'attente est tout de suite déjouée, et « Chère Zazie », à l'instar de l'œuvre quenallienne selon Tonton Gabriel (ou Pierre Popovic), pourrait aussi être lue, dans la perspective des travaux de Habermas invoqués en conclusion, « comme une tentative singulière de reconnecter les unes aux autres, sous la caution d'une éthique poétique, les sphères du savoir séparées par la modernité » (CZ, 24). De fait, tout en parlant de Queneau, le compte rendu parle ostensiblement de lui-même, de sa fabrique autant que de son parti pris épistémologique, parti pris en l'occurrence *littéraire* qui le situe lui aussi au delà de ce que la modernité a dissocié. Trait caractéristique de la critique dite postmoderne, l'insertion fictionnelle d'un personnage interprète et de son allocutaire convoque le savoir de la fiction et, ce faisant, constitue une première entorse au pacte critique, en principe réfractaire à tout ce qui ne relève pas de l'argumentatif.

Outre la forme épistolaire, ce qui d'emblée frappe le lecteur de Tonton Gabriel, ce sont ses qualités de pasticheur de Queneau ; ne citons que ce seul passage :

Je lus d'un trait, bien que certaines notes m'endormissent et que divers détails m'harassent [...]. Toute lecture conduit à cette question queneau cœurs en chœur corneront désormais à la régolade : mais doukitirdontouça ? (CZ, 24)

Ce qui frappe aussi, c'est l'hétérogénéité des ressources discursives et stylistiques employées. Du descriptif, on passe sans transition au narratif et à l'argumentatif, et inversement ; l'argot le dispute à l'idiolecte quenallien — marqué entre autres par le recours au vocabulaire et à la syntaxe populaires, à la graphie phonétique, au calembour — et à la

9. Pierre Popovic [Tonton Gabriel], « Chère Zazie », *Spirale*, n° 98 été 1990, p. 24. Les références à cet article se feront dorénavant entre parenthèses dans le texte à l'aide du sigle CZ, suivi du numéro de la page.

10. Seul le pseudonyme, emprunté à *Zazie dans le métro*, figure au bas du compte rendu ; on apprend qu'il s'agit de Pierre Popovic à la lecture de la table des matières, où seul apparaît, à la suite du titre, le véritable nom de l'auteur.

langue spécialisée de la critique. Déjà chez Queneau, le mélange des genres est un donné fondamental ; car « [l]oin de reconduire comme telle l'opposition du roman et de la poésie, qui est l'un des conflits institutionnels majeurs de la littérature moderne, Queneau les mêle l'un à l'autre, posant qu'un bon roman est un poème qui s'est évadé de ses mesures et que tout poème contient un roman en puissance » (CZ, 24). Il en va de même, quoique sur un autre plan, chez Tonton Gabriel, figure en abyme à l'origine d'une discursivité en abyme, qui tantôt fusionne les matériaux épars du cocktail discursif quenallien et du discours critique, tantôt les alterne jusqu'à créer des poches de pure critique et d'autres de pur Queneau. L'absence de règles et de régularités en ce qui a trait au dosage des éléments discursifs et stylistiques utilisés ne contribue pas peu à la surprise que produit le texte, qui se relance — « rebondit », comme dit Tonton Gabriel à la suite des commentateurs sportifs — dans une direction puis dans l'autre. Par moments on a l'impression qu'un pseudo-Queneau lit Queneau, parfois on sent qu'il y a un critique à la barre, parfois enfin on ne sait plus vraiment qui parle. De l'ensemble du compte rendu, on pourrait en somme dire qu'il favorise les points de vue obliques, indirects : l'auteur réel passe par le canal de Tonton Gabriel, et la poésie de Queneau est lue par des personnages de son univers romanesque.

Notre dernier exemple est l'étude d'Anne Élane Cliche ayant pour titre « D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée¹¹ ». Par rapport à l'idée qu'on se fait d'un article « classique », ce texte présente plusieurs anomalies. La plus spectaculaire est celle qui consiste à rédiger deux débuts, dont nous livrons ici des extraits :

1)

— *Je me souviens.*

Cela vous rappelle-t-il quelque chose ?

— *Je me souviens.*

Supposez que cet énoncé, je le laisse un moment résonner seul ; comme le mot d'ordre d'une nation, par exemple, ou sa devise.

— *Je me souviens.*

Est-ce là prologue, promesse, annonce ou simplement la première phrase d'un dévoilement... qui vient... qui va venir ?

[...]

Comment interpréter cet énoncé qui insiste, tourne à l'obsession et appelle, semble-t-il, le déploiement de rien ? (DSS, 77)

11. Anne Élane Cliche, « D'un sujet en souffrance ou la transmission antiphonée », *Protée*, vol. XX, n° 1, hiver 1992, p. 77-83. Les références à cet article se feront dorénavant entre parenthèses dans le texte à l'aide du sigle DSS, suivi du numéro de la page.

2)

J'aurais pu aussi commencer par un rêve. Par exemple, celui-ci :

Quelqu'un s'avance vers moi — je ne vois pas son visage — et me parle. Tout de cette parole est oublié. Pourtant, au fur et à mesure qu'elle m'arrive, une déformation de mon corps commence à s'accomplir suivant le déplacement d'une sensation étrange qui n'est peut-être que celle produite par le passage d'un ordre à l'autre (du bras, à la jambe, au torse) de ce qui m'est adressé. Derrière moi, sous l'aplat d'un mur, l'ombre projetée des deux corps dessine la figure mouvante de cette transmission. (DSS, 78)

Dans le premier exemple, Cliche invente un dialogue à teneur quasi sarrautienne — lancinant échange qu'on dirait prélevé sur un discours plus vaste, plus enfoui — où le sujet critique, scindé entre un *je* neutre et un *vous* singulier, tient les deux parties, édifie ce qui est à interpréter (le *Je me souviens*) tout autant que l'interprétation même, posant l'un et l'autre comme fondement à l'analyse de *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin, texte pour l'heure, et jusque tard dans l'article, laissé dans l'ombre¹². En second lieu, le récit de rêve, *topos* de la démarche psychanalytique, constitue un recommencement du texte, sa reprise au conditionnel ; il incarne l'une de ses possibilités, sa version narrativisée.

Après un astérisque (DSS, 78), qui isole dialogue et récit de rêve de la suite de l'étude, confirmant du coup leur caractère de prologue, l'article reprend en annonçant, au futur, ce que nous venons de lire : « Ainsi, il y aura deux commencements à ce texte » (DSS, 78). On retrouve ici les procédés que Cliche relève pour sa part dans le roman d'Aquin, *l'éclipse* et *l'ellipse* (DSS, 79), qui bouleversent le temps en jouant de la mémoire, prennent à rebours les lois de la consécution par l'inversion de l'avant et de l'après : de là une autoréflexivité par anticipation, pour ainsi dire. Le double (re-)commencement, que tout concourt pourtant à détacher du reste — l'astérisque, certes, mais aussi une façon spécifique de peser sur les mots et de les figer par l'utilisation de l'italique, une manière insistante d'indiquer que le prologue est « arraché » à un autre enchaînement que celui de l'étude que nous lisons (DSS, 78) —, est sans cesse réactivé à titre d'élément « objectif » du texte d'Aquin, de construction sémantique qui aurait statut de preuve¹³. On lit d'ailleurs en conclusion : « Il y a donc chez Aquin le fantasme d'un sujet juridi-

12. Il n'est que suggéré par le mot « antiphonée » dans le titre. Dans l'ensemble, on peut dire que l'ancrage de l'analyse dans le texte d'Aquin est plutôt faible, tout au moins dans le premier tiers.

13. Faut-il voir dans ce prologue et dans l'utilisation qui en est faite l'une de ces anamorphoses dont Cliche nous dit qu'elles représentent le principe de la fiction aquinienne ? Difficile à dire, même si l'hypothèse est séduisante.

que qui signerait enfin la performance du rien tel qu'il s'annonce dans le "je me souviens" proféré par la nation¹⁴ » (DSS, 83) ; et plus bas : « Un deuil du texte est ainsi porté à même le corpus qu'il charrie. Et le rêve que j'inventais au début de ces pages était déjà la traduction de cela : le surgissement de la Loi sans visage comme défiguration qui ne me parle que de l'oubli » (DSS, 83). On discerne ici sans peine la circularité du procédé rhétorique, son aspect tautologique non pas inconscient, dissimulé, mais au contraire revendiqué. Comme dans un récit, et d'autant plus que le caractère fictif des deux débuts est exhibé et que la fin est déjà dans le début, l'article se boucle par une résolution du procès narratif, par une sanction positive des parcours scripturaire (dans la mesure où dialogue et récit fictifs relèvent manifestement d'une « écriture ») et herméneutique. L'adhésion à l'œuvre est ici portée à son paroxysme et l'écriture, assumant son caractère de fantasme, double celle d'Aquin, inscrivant « la souffrance comme Loi de la lecture » (DSS, 83).

Statut de l'esthétisation de la critique

Les exemples que nous venons d'évoquer déploient les procédés du littéraire. La mise en récit de la lecture, le recours au pastiche, l'inscription de sujets fictifs, le mélange des registres accusent un souci du *dire* qui s'exprime sur tous les plans et non plus sur le seul plan du style.

S'agit-il pour autant d'une *dérive*, c'est-à-dire d'une neutralisation des hiérarchies, d'une hypostase de la relativité, d'une égalisation des ordres discursifs ? Plus ou moins, selon les cas. Si Ginette Michaud construit deux interprétations, met en scène deux lectures — l'une moderne, l'autre postmoderne —, elle maintient néanmoins une trajectoire herméneutique suffisamment nette pour que son lecteur sache, en fin de compte, à quelle enseigne elle loge. Pierre Popovic-Tonton Gabriel, pour sa part, recourt aussi au dédoublement, non pas cette fois par le maintien de deux axes de lecture, mais par l'inscription incontestablement ludique de deux postures, celle du critique et celle du créateur. Quant à l'article d'Anne Elaine Cliche, ses deux débuts fictifs, autre figure du double, sont à l'origine de deux possibilités de lecture qui seront exploitées tout au long, structurant le commentaire de *L'antiphonaire* sans toutefois que rien ne vienne dissiper la fondamen-

14. Plus tôt dans le texte, on trouve cet autre exemple du même phénomène : « Car la mémoire se fonde sur l'oubli du sujet dont le *Je me souviens* a révélé la place » (DSS, 78).

tale indécidabilité et du roman et de la glose. C'est sans doute dans ce dernier cas que la dérive trouve son expression la plus fidèle, puisque que le caractère indécidable de la lecture met en péril la transmission même du savoir au profit d'une ambiguïté par ailleurs garante, en vertu des lois de la polysémie et de la polyphonie, de la teneur littéraire du texte.

L'utilisation de procédés littéraires doit-elle être envisagée aussi comme une rupture épistémique? Certes, de tout temps, la critique s'est réclamée de son appartenance à la littérature; qu'on pense seulement aux cas de Sainte-Beuve et de Proust en France, ou de Jean Éthier-Blais au Québec. Il s'agissait cependant d'une critique essayiste, qui n'aspirait pas, à l'instar de l'« école » structuralo-sémiotique par exemple, à sortir de la littérature et du discours littéraire pour mieux en parler. Ce qui semble avoir changé ces dernières décennies, et cela est patent dans l'échantillon analysé ici, c'est que, d'une part, l'esthétisation a gagné le monde universitaire et que, d'autre part, elle ne se borne plus au seul terrain du beau style, ni surtout à la fameuse trilogie du beau, du bien et du vrai (au tout indissociable de l'esthétique, de la morale et de la vérité), mais qu'elle disloque les rapports entre ces trois impératifs classiques, comme l'a fait la littérature bien avant elle. La cohérence qu'elle refuse aux œuvres, elle se la refuse en outre à elle-même. Par sa remise en cause de toutes les figures d'unité, tant subjective qu'interprétative, elle court le risque du discrédit; mais elle joue avec ce risque, pousse l'expérimentation de la fragmentation à ses extrêmes limites, au point que les procédés qu'elle utilise pour se gagner une létigimité littéraire menacent sa légitimité cognitive. Il s'agirait en somme d'une critique considérée, pour ainsi dire, comme une tauro-machie.

Il reste que parler de l'esthétisation de la critique est sans doute un lieu commun. Ou peut-être est-ce plutôt l'inscription d'un lieu commun, selon lequel la lecture *est* écriture. Mais si littérature et critique ne s'opposent plus dans les textes — la critique empruntant à la littérature et la littérature à la critique —, les agents, eux, sont en revanche engagés dans une lutte pour la légitimité. Dans la période en cause, il s'agit en quelque sorte, pour le critique, de battre l'écrivain sur son terrain en conférant à sa glose les signes extérieurs de la littérarité. Ainsi, le critique tend à confisquer à l'écrivain le discours légitime sur la littérature en s'appuyant sur sa double maîtrise des discours de la théorie et de la littérature. Le risque de dévalorisation cognitive que fait encourir à la critique le processus d'esthétisation est largement

compensé par le profit symbolique escompté en raison du cumul des deux statuts de critique et de créateur. On remarque d'ailleurs que chez plusieurs critiques créateurs (par exemple, Pierre Ouellet, Michel van Schendel, Anne Élane Cliche), il n'y a plus de distinction stylistique majeure entre leur production critique et leur production littéraire, preuve s'il en est de la porosité entre les deux fonctions et les deux pratiques. Une telle posture, on s'en doute, redessine autrement le lieu commun de la littérature et de la critique. Écriture et savoir, diction et interprétation, désormais confondus, affirment, paradoxalement, la suprématie du littéraire, qui retrouve, en quelque sorte et de manière latérale, son droit à penser le monde.

La subversion de l'orientalisme

dans *Le comte de Monte-Cristo*
d'Alexandre Dumas

JEAN-MARIE SALIEN

Le comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas¹ contient tant de références à l'Orient qu'en le lisant, une question vient inévitablement à l'idée : dans quelle intention l'écrivain a-t-il puisé si abondamment à cette source ? De plus, une observation qui ne peut manquer d'intriguer le lecteur est que plusieurs personnages et situations des *Mille et une nuits* — Simbad, Ali-Baba, Alladin, pirates et bandits, trésors, scènes et couleurs du Levant, le monde magique de la légende —, sont incorporés dans ce roman avec des récits de voyages plus fantastiques encore que les contes arabes. À côté d'un monde féerique, où l'on n'entre qu'enivré de haschich, se dresse un tableau sombre où le crime, l'injustice, l'infamie font écho à la tyrannie, au fanatisme, à la barbarie. La violence des nomades d'Arabie, la cruauté du bey de Tunis, la lascivité de ses esclaves noirs et de son sérail donnent une idée des horreurs et de la déchéance morale que les Occidentaux de Dumas attribuent à l'Orient.

Il convient de situer le roman et son auteur par rapport à l'orientalisme. Vers 1845, date de publication du *Comte de Monte-Cristo*, l'orientalisme, au sens d'un enthousiasme pour les choses orientales, est un sujet à la mode en France depuis un siècle et demi au moins. Cette vogue remonte à l'extraordinaire popularité des *Mille et une nuits*, après leur traduction française de 1704 à 1711 par Antoine Galland². Toutefois,

1. Alexandre Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981. Les références à cet ouvrage seront désormais faites dans le texte à l'aide du sigle CMC, directement suivi du numéro de la page.

2. Mohammed Sharafuddin invoque « l'énorme succès » de cette traduction et de celle de Petis de la Croix (1707) à travers l'Europe. Ces succès donnèrent naissance à un véritable

à part *Les lettres persanes* (1721) de Montesquieu, l'épopée des *Martyrs* (1809) et *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand, quelques textes de Victor Hugo, surtout ses *Orientales* (1829), le *Voyage en Orient* (1835) de Lamartine — et si l'on considère que le *Voyage en Orient* (1844) de Gérard de Nerval fut publié en même temps que *Monte-Cristo* —, les œuvres importantes consacrées à « la matière d'Orient³ » n'ont pas encore vu le jour. N'empêche que l'enthousiasme pour l'Orient va s'augmentant et que l'exotisme ambiant en quête d'images et de métaphores a déjà mis le cap sur l'horizon oriental⁴. Bientôt, la mode de l'exotisme oriental va connaître son plein essor et plusieurs des grands écrivains du siècle, de Théophile Gautier et Leconte de Lisle à Gustave Flaubert et Eugène Fromentin, vont y souscrire. On peut alors se demander si *Le comte de Monte-Cristo* n'est pas, pour Dumas, simplement un roman exotique où il donne libre cours à ses fantaisies orientales ou s'il s'agit d'une œuvre mitoyenne, entre le réalisme et le merveilleux, où il suit la mode tout en dénonçant une idéologie qu'il démolit pour y substituer sa propre philosophie. Est-ce l'œuvre impersonnelle d'un romancier réaliste ou sommes-nous en présence des convictions sincères

genre du récit oriental en France et en Europe, explique-t-il dans *Islam and Romantic Orientalism: Literary Encounters with the Orient*, Londres et New York, I.B. Tauris Publishers, 1994, p. xxx. Que cette première traduction européenne (celle de Galland) se soit réalisée en France pour être ensuite transmise en anglais au nord de la Manche n'a pas empêché les *Mille et une nuits* d'acquérir « une popularité immédiate » en Europe, fait remarquer Kate Douglas Wiggin dans sa préface à *Arabian Nights*, Kate Douglas Wiggin et Nora A. Smith (édit.), New York, Charles Scribner's Sons, 1909, p. vii. Ainsi, dès ce stade initial, comme plus tard, l'orientalisme, au fort de son évolution, relie l'ensemble des pays d'Europe. Il n'est donc pas surprenant que la critique contemporaine de l'orientalisme associe cette pratique à l'Europe. De là à l'opposition binaire Orient-Occident, il n'y a qu'un pas trop vite franchi. Dès le début de la formation du discours orientaliste, on ne s'est pas habitué à distinguer les orientalismes français, anglais, néerlandais ou autres ; on s'est plutôt attaché à un concept « européen » bien qu'en réalité les origines de ce concept dans les différents pays d'Europe soient très variées. C'est ce que nous montre la thèse de Lisa Lowe, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 3-6.

3. De l'expression latine « *materia orientalis* » d'Antoine Galland, cité par Edward Said, *L'orientalisme*, trad. de Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, p. 82.

4. Les imitations des contes arabes et les récits de voyages réels ou fictifs se multiplient après la traduction de Galland, souligne Sharafuddin, *Islam and Romantic Orientalism*, p. xxx. On trouve aussi de nombreuses références à cette littérature dans la thèse de Syrine Chafic Hout, *Viewing Europe from the Outside*, New York, Peter Lang, 1997. Un inventaire des récits de voyages est donné dans l'ouvrage de Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*, Paris, Maspero, 1971. Deux sources intéressantes pour le sujet qui nous intéresse, mentionnées d'ailleurs par Syrine Chafic Hout, sont Marie-Louise Dufrenoy, *L'Orient romanesque en France, 1704-1789: Étude d'histoire et de critique littéraires*, Montréal, Beauchemin, 1946, et Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et XVIII^e siècles*, 1906, Genève, Slatkine, 1970.

res de l'écrivain ? Enfin, le fait qu'il n'a écrit qu'un seul roman du genre n'indique-t-il pas qu'il s'agit d'une littérature d'amusement propre à satisfaire le goût du moment ? Il est impossible de répondre de façon certaine à ces questions. Un écrivain peut aussi bien exposer son point de vue dans un récit plaisant que dans un essai théorique, même s'il s'agit d'un sujet aussi prosaïque que l'orientalisme. Toutefois, il se peut bien que Dumas, petit-fils d'une esclave noire de Saint-Domingue (Haïti), fils d'un général mulâtre qui essuya un traitement indigne aux mains de Napoléon, écrivain qui connut le dénigrement pour son origine raciale, se soit indigné contre l'intolérance et qu'il ait pris le parti de l'attaquer⁵. C'est tout ce qu'on peut supposer à partir des faits. Pour le reste, il faut s'en tenir au texte.

À cause de l'ampleur du débat sur l'orientalisme au niveau de la critique, il serait hasardeux d'en discuter sans expliquer au préalable la conception de ce terme qui semble s'appliquer le mieux à Dumas. Les thèses de Lisa Lowe dans *Critical Terrains : French and British Orientalisms* contiennent des implications importantes quant au sujet qui nous intéresse⁶. Selon elle, l'orientalisme ne constitue pas une tradition uniforme et continue, mais se produit à travers des tendances très diverses, en sorte que, d'une part, les représentations française et anglaise ne forment pas un ensemble cohérent, et d'autre part, du côté français comme du côté britannique, cette « tradition » n'est pas structurée. Elle démontre encore que l'orientalisme français n'est qu'un agrégat de référents variés ne partageant pas les mêmes formes d'expression et se rattachant à des contextes sociaux ou littéraires qui souvent n'ont aucun rapport. À la différence d'Edward Said dont *L'orientalisme* introduit l'idée d'un Orient monolithique, objet d'un discours univoque de l'Occident⁷, elle met l'accent sur le fait que l'objet en question (l'Orient) est plutôt hétérogène, inconsistant et contradictoire. L'absence de correspondance entre le référent et l'objet aboutit, selon Lowe, à une plurivalence du référent ou simplement à une irrationalité. Il est intéressant de noter que Lisa Lowe ne nie pas l'orientalisme comme propagande du système colonial, mais elle le réduit à un noyau difforme de concepts,

5. Sur les origines de l'écrivain, voir André Maurois, *Les trois Dumas*, Paris, Hachette, 1957, p. 11-46. Dumas se sentait parfois blessé qu'on lui rappelle ses origines. « [d']où une naturelle disposition à comprendre la révolte contre la société, des bâtards, des proscrits, des enfants trouvés. Quelle que soit la raison qui rend un homme différent des normes sociales : couleur, race, naissance, bâtardise, infirmité, il se sent le frère de tous les réprouvés ».

6. Lisa Lowe, *Critical Terrains*.

7. Edward Said, *L'orientalisme*.

d'associations d'idées, d'expressions littéraires ou visuelles interrompus par d'autres discours sur la race, la classe ou la religion. À la limite, les triturations que fait subir la critique de Lowe aux concepts d'Orient et d'Occident finissent par les désintégrer. L'orientalisme se réduit à une parole insensée et inefficace. C'est en ces termes que, faute de mots plus précis, nous parlerons d'orientalisme, de discours ou d'idéologie, d'Orient et d'Occident dans les pages qui suivent. Toute référence à *L'orientalisme* d'Edward Said a pour but d'appuyer une observation quelconque sur un aspect du sujet, non de confirmer la thèse de cet écrivain sur la solidité de l'orientalisme comme discours idéologique de l'Occident sur l'Orient.

Quelques remarques s'imposent. D'abord, selon toutes les indications, il est certain que Dumas s'est appliqué à déconstruire l'orientalisme dans *Le comte de Monte-Cristo*. Ensuite, s'il traite l'Orient « selon la représentation que s'en fait l'Europe » au dix-neuvième siècle⁸, c'est, comme nous pourrions le constater, pour se moquer des préjugés à la mode. Enfin, Dumas ne dramatise pas le mythe mais le réduit plutôt à une diversion⁹. Nous allons bientôt voir comment.

Dans le cadre le plus large, au niveau de l'ensemble du récit, le démantèlement de l'orientalisme est entamé au moyen d'un dédoublement, d'une division de l'objet en un Orient mythique et traditionnel et un Orient supposé réel et moderne. Celui-là est relégué à l'arrière-plan sous la forme d'une fantaisie où c'est l'ironie qui donne le ton, et celui-ci fait partie, au premier plan, d'une intrigue qui se déroule à Marseille, Rome et Paris, métropoles cosmopolites qui reflètent un amalgame de races et d'ethnies coexistant dans l'harmonie ou dans le conflit, sans que rien n'intervienne dans la fiction pour contredire la vraie nature des choses humaines¹⁰. Gardons-nous de croire, cependant, que Dumas idéalise l'Orient. Il n'en est rien. Dans ce roman aux multiples facettes où l'ironie de la justice humaine aboutit à une réflexion

8. *Ibid.*, p. 13.

9. Montesquieu se moquait déjà, nous apprend Syrine Chafic Hout, des faux récits de voyages et des imitations de contes orientaux « parce qu'ils étaient monotones et qu'ils faisaient trop intervenir le fantastique et la fatalité », *Viewing Europe from the Outside*, p. 58 (ma traduction). Malgré l'absence de documents probants, on est tenté de croire que la parodie de Dumas s'inscrit dans cette tradition inaugurée par Montesquieu.

10. Ce dédoublement permettra à Dumas de passer à volonté de « l'effet de réel » à « l'effet de fiction », selon le vocabulaire critique d'Isabelle Daunais, *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, Montréal, PUM, 1996, p. 182-189. Dumas exploite ces « effets » tout au long du récit, mais pas nécessairement dans les circonstances qui concernent la parodie de l'orientalisme.

sur les rapports existentiels des sociétés et des individus, l'idéalisme romantique de Dumas concerne toute l'Espèce.

Définir l'orientalisme dans le contexte du *Monte-Cristo* suppose d'abord une géographie. Les références à l'Orient, à l'époque romantique, invoquent presque toujours un lieu « à l'Est » qui abrite des nations et des cultures ayant en commun « leur vie, leur histoire, leurs coutumes¹¹ ». Lisa Lowe nous fait remarquer que « dans les textes du dix-huitième siècle, l'Orient signifie surtout la Turquie, le Levant, et la péninsule arabe occupée par l'Empire ottoman, ce qui est aujourd'hui le Moyen-Orient ; alors que dans la littérature du dix-neuvième siècle, la notion de l'Orient ajoute à ces lieux l'Afrique du Nord¹² ». Il ne faut pas perdre de vue que la France occupe l'Algérie depuis 1830 et étend sa domination sur l'Afrique du Nord. D'où la nouvelle signification de l'Orient pour les Français. En incluant l'Italie, la Grèce, la Turquie — nations assujetties à l'hégémonie européenne — ainsi que les immenses territoires coloniaux d'Afrique et d'Asie dans la toponymie du récit, le romancier n'entend pas vraiment définir l'Orient mais seulement faire intervenir des considérations de domination politique, de différences raciales et de brassages sociaux qu'occasionnent les rencontres des groupes humains autour de la Méditerranée. Du même coup, il essaie de montrer le jeu du hasard dans les affaires humaines, les accidents du sort dans la situation des sociétés et des personnes, la vanité des idées de pureté raciale, voire de suprématie basée sur les différences phénotypiques. En fait, pour le grand public du règne de Louis-Philippe, l'Orient est souvent un résidu indéfinissable. C'est ce territoire aux contours imprécis qui fait l'objet de toutes sortes de clichés servant en partie à la propagande coloniale dans la France de Louis-Philippe, clichés qui se retrouvent dans une variété de textes et sous des formes diverses. On comprend alors l'observation de Lisa Lowe sur la non-conformité de l'objet et du référent. Car, s'il existe un autre monde à l'Est, d'une part, les traits — trop banals — qui le caractérisent ne suffisent pas pour en faire un « espace géographique¹³ » distinct et d'autre part, ces traits ne sont pas tels que les Européens les décrivent. L'ironie de Dumas s'attache d'ailleurs à ces concepts chimériques que la société colonialiste de la Restauration a érigés en système et qu'elle a constitués comme base d'une opposition binaire entre une élite royaliste, digne et vertueuse et un Autre oriental injuste et mauvais. Celui-

11. Edward Said, *L'orientalisme*, p. 17.

12. Lisa Lowe, *Critical Terrains*, p. 7 (ma traduction).

13. Edward Said, *op. cit.*, p. 147.

ci serait irréfléchi, intolérant, soupçonneux, inhumain, et celle-là raisonnable, tolérante, sincère, humaine.

Il est à noter que le témoignage de l'« Oriental » est tout à fait exclu de cette narration. C'est l'Européen qui énonce ce discours selon sa propre perspective. Esclave ou proscrit, l'« Oriental » ne pense pas par et pour lui-même, il est représenté. Les mythes de l'Orient au dix-neuvième siècle impliquent la passivité, l'absence de réflexion. L'exemple de Kuchuk Hanem¹⁴, courtisane égyptienne de Flaubert, pour contro-versé qu'il soit, permettra d'illustrer ce rapport. Kuchuk Hanem « devait produire [en Europe], nous dit Said, un modèle très répandu de la femme orientale ». Passive et dépendante, elle confère à Flaubert, homme riche, européen par surcroît, le droit de parler pour elle, de la représenter, de l'« expliquer ». Said estime que « la situation de force entre Flaubert et Kuchuk Hanem peut bien servir de prototype au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident¹⁵ ». Lisa Lowe, qui s'est opposée à Said sur la signification de Kuchuk Hanem en soulignant la multiplicité des signes qu'elle représente, ne nie pas cependant qu'elle soit le modèle de la passivité « orientale ». La proposition d'un Orient destiné à l'esclavage est rendue plus efficace du fait du renoncement à l'autonomie et de la soumission totale que l'orientalisme attribue à l'Orient.

On commence à entrevoir la démarche de Dumas : en situant l'action en Europe, en faisant parler l'Européen, en imitant un discours creux qui juge l'Orient d'après des critères fantastiques, Dumas ne met pas en cause l'Orient mais ceux qui l'ont inventé. En effet, pour construire un tel objet, les sujets parlants n'ont d'autre système de références que leurs habitudes de pensée, leurs intérêts, leur réalité. Dumas les fait parler d'eux-mêmes : les caractéristiques qu'ils prêtent à l'Orient sont au fond des jugements qu'ils portent sur leur propre société. Par exemple, quand l'Européen réduit l'Orient à sa dimension matérielle, c'est parce que, livré à des intérêts mercantiles, il ignore les valeurs philosophiques, spirituelles et morales qui définissent aussi le caractère des peuples. Ajoutons que les récriminations de ces personnages indignes portent à faux : l'hypocrisie de leurs propos et la brutalité de leurs actes ne les

14. Ce nom est écrit de plusieurs façons différentes : Kuchuk Hanem (Edward Said, *L'orientalisme*, p. 214-216), Kuchuk-Hânem (Lisa Lowe, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, p. 75-76), Kuchiuk-Hanem (Isabelle Daunais, *L'art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, p. 64). Même dans le corpus d'un même auteur, on trouve parfois ces différentes orthographes, autre preuve que les éléments de ce discours qu'on croit cohérent sont eux-mêmes très inconsistants.

15. Edward Said, *op. cit.*, p. 18.

autorisent point à critiquer leurs semblables. Là est l'ironie : le critique de l'Orient qui, croyant s'embellir, calomnie l'Oriental, se montre aussi laid que sa création, car pendant qu'il expose la barbarie et l'inhumanité d'un Autre irréel, il étale ses propres défauts. À la fin, cet Autre inventé, livré à toutes les misères d'une pseudo-civilisation, est comme le miroir de ses créateurs. Ceux-ci s'avouent lâches, traîtres, cruels. L'Europe, que Dumas donne comme un lieu réel, s'avilit par ses injustices sociales, son amour du gain, son despotisme.

En contrepartie, l'Orient mythique fournit en toile de fond la matière d'une fantaisie. Celle-ci se joue d'abord sur un plan individuel à travers le rôle de Dantès, et sur un plan social où Dantès, toujours travesti, exploite ce discours pour tromper ses ennemis. L'orientalisme de Dantès sera un jeu jusqu'au moment où il ôtera son masque et révélera ses motifs. Il faudra attendre la fin de ce jeu pour saisir sa véritable idée de l'Orient.

Sur le plan individuel, l'Orient entre en jeu quand, après quatorze ans de prison immérités, l'évadé du château d'If reparaît dans le monde. Que représente l'Orient pour lui ? Une échappatoire, un travestissement qu'il emprunte pour se tirer d'affaire. En effet, ayant retrouvé la liberté, Edmond Dantès se rend compte qu'il ne pourra plus répondre à ce nom s'il ne veut « être reconnu et reconduit à Marseille » (CMC, 225). Aux contrebandiers qui lui sauvent la vie, l'adroit affabulateur se présente comme « un matelot maltais » (CMC, 227). Pour eux, il n'aura d'autre nom que « Le Maltais » et bientôt, ces hommes discrets et méfiants à la fois le jugeront digne de confiance tant son identité « orientale » semble compatible à ses antécédents. En le voyant, personne ne songerait à Dantès. Lui-même, se regardant dans un miroir, ne se reconnaît pas. Quels sont ses antécédents ? Il connaît l'Inde et il a « fait deux ou trois voyages dans le Levant », comme il l'annonce à l'abbé Faria (CMC, 174). L'expérience signifiera beaucoup pour le jeune marin qui passera deux ans à l'école de l'abbé, y apprenant tout ce que son hôte avait lui-même appris : des notions de philosophie, de mathématiques, de physique, d'histoire et trois ou quatre langues vivantes dont le grec moderne, l'italien et le romain (CMC, 169), connaissances qui remontent au mélange des civilisations de la Méditerranée. Cette éducation lui sied bien à cause du rôle de médiateur qui l'attend : elle l'aide à passer pour un « Oriental » tout en lui conservant son identité européenne. Encouragé par son succès, il s'avise d'entretenir l'illusion tant que cela lui conviendra.

On ne peut s'empêcher de remarquer la physionomie sinistre que

prend Dantès en devenant « Oriental ». Relisons le chapitre XXI, « L'Île de Tiboulén » (CMC, 219, 232) : dans une scène typique du romantisme, Edmond Dantès, qui vient de retrouver la liberté, sent éclater sa colère alors qu'une tempête fait rage sur l'océan. Dès ce moment, un des thèmes principaux du chapitre est lancé : la transformation de Dantès, d'un jeune homme heureux « au sourire épanoui » qu'il était autrefois, en un héros « noir ». D'un caractère jovial, il est passé à un tempérament froid, enclin à la mélancolie. Son apparence physique a complètement changé. La comtesse de G..., qui lui trouvera plus tard « de grands yeux brillant d'une flamme étrange » et « une pâleur mortelle » (CMC, 412), le compare au Ruthwen de Byron, à un monstre « de l'enfer » (CMC, 413). Ses yeux laissent échapper une expression de « misanthropie » et de « haine » alors qu'il renouvelle « contre Danglars, Fernand et De Villefort ce serment d'implacable vengeance qu'il avait déjà prononcé dans sa prison » (CMC, 232 et 234). Or, cette métamorphose s'accompagne d'un changement de rôle : c'est à ce tournant décisif que Dantès revêt son costume de matelot et qu'il se coiffe d'un bonnet phrygien, symbole à la fois de l'idéal républicain et de l'Orient. Comment expliquer ce rapprochement par Dumas du caractère « asiatique » à l'état d'âme de Dantès ? D'abord, il est normal que, si l'identité orientale sert de masque à Dantès, Dumas, l'artiste, ajoute une expression à ce masque. Ensuite, en donnant un profil oriental à son héros, Dumas ne fait qu'imiter un autre aspect traditionnel du mythe : la caractérisation de l'adversaire oriental par le lugubre. Comment ignorer cet aspect, lieu commun de tous les orientalismes ? En faisant porter le masque de la cruauté et de l'horreur à Edmond Dantès, l'écrivain n'entend pas renchérir sur l'orientalisme sinon en tirer le maximum d'effet possible.

Sur le plan social et mondain, deux silhouettes du héros se dégagent : l'Oriental et l'orientaliste. L'Orient lui permet dans les deux cas d'agir sur les autres et de les manipuler. Les circonstances dans lesquelles chacune de ces caractérisations se réalise font ressortir les détails et du jeu de Dantès et de l'ironie de l'orientalisme.

Dans un premier temps, quand Dantès arrive à bord de la *Jeune-Amélie* et se dit Oriental, il n'a d'autre intention que de gagner l'estime des marins orientaux. Après tout, ces hommes sont comme lui de « hardis écumeurs » (CMC, 225) ; ils viennent de « Corse, de Sardaigne ou d'Afrique » (CMC, 332). Sa manœuvre est efficace car il découvre en ces pirates — décrits par Dumas selon le modèle orientaliste¹⁶ — une

16. Said, *L'orientalisme*, p. 142.

société plus humaine que sa mentalité d'Occidental ne lui permettait d'espérer. Les matelots de la *Jeune-Amélie* le rendent à son humanité et par là se montrent meilleurs que leurs détracteurs d'Occident qui avaient ravalé Dantès au niveau de la bête. Une confiance mutuelle s'établit dès le premier contact entre le héros et ces hommes justes et dévoués, bien différents de ceux qui l'ont trahi. Un engagement tacite les lie contre «la gabelle», esclaves du pouvoir qui condamnent et tuent sans merci «les contrebandiers de la côte» (CMC, 238). Pour un moment, Dantès croit trouver le monde meilleur dont il avait rêvé, mais il se garde bien de s'identifier à ces «Orientaux», car il sait que le destin l'appelle ailleurs et que bientôt il prendra possession de sa fortune, abandonnant ces hommes à leur misère (CMC, 244). L'épisode finit là. Où est l'ironie? Dans le fait que Dantès, Européen, découvre «que ce soit parmi de tels hommes que l'on trouve des preuves d'amitié et des actes de dévouement» (CMC, 248) et que les vertus humaines — sincérité, générosité, oubli de soi — existent même chez des hommes qui, selon l'orientalisme, sont censés être les plus barbares. Or, aveuglé par ses souffrances, Dantès croit ces vertus absentes chez les Occidentaux et il mettra du temps à reconnaître qu'il a tort. Pour le moment, les rôles sont inversés: les hommes du Levant qu'on dit malfaiteurs sont en fait innocents et l'Occidental qui les condamne est coupable.

Dans un deuxième temps, Dantès fait volte-face et se transforme en orientaliste. Tactique ingénieuse pour ce personnage qui, s'il tient à tromper la vigilance de ses ennemis, ferait mieux de garder son masque. Du même coup, s'il veut gagner la confiance d'une aristocratie où le nom — du moins, en principe — vaut mieux que l'argent, s'il veut convaincre les faux nobles de la Restauration qu'il est au moins leur égal, enfin s'il veut se tailler une place parmi les nouveaux-riches qui pullulent dans la société parisienne, il doit d'abord produire une fortune, une histoire et un nom. Or, s'il a la fortune, il n'a ni l'histoire ni le nom. Le plus facile, dans les circonstances, est d'avoir recours à l'Orient, sujet à la mode qui confond fiction et réalité, système préétabli de signes que Dantès partage avec ses interlocuteurs. Ainsi, un voyageur venu d'Orient à qui la fortune a souri commande, de ce fait, le respect, car l'expérience orientale, depuis la campagne d'Égypte, est une nouvelle façon de se mériter des honneurs. A-t-il encore besoin de répondre à leurs questions, d'autant que le comte de Monte-Cristo apporte les preuves concrètes de sa valeur? Qu'ils s'imaginent le reste. Seul un homme qui a côtoyé les nababs peut être aussi riche, magnanime, autoritaire, noble et respecté; seul un ancien intendant de quelque

sultan peut avoir en plein Paris un cuisinier noir et une esclave grecque dont il fait parade avec ses animaux rares, ses paons, ses chevaux de race ; seul un aristocrate exilé ou un officier de Napoléon resté en Égypte peut connaître si bien les raffinements des civilisations orientales. De plus, l'orientalisme du comte de Monte-Cristo n'est-il pas évident ? Homme du monde, il parle et agit avec la même arrogance que ses compatriotes. D'une contenance affable pour ses égaux, il accuse à l'égard de sa suite orientale un air dédaigneux et hautain. Son but, manifestement, est de mystifier ses tortionnaires pour infiltrer le milieu presque impénétrable où ils évoluent et pour s'insinuer dans leur vie de manière à mieux les surprendre.

L'efficacité de ces signes, qui dépend de la crédulité de leurs destinataires, se mesure aux réactions de Franz et d'Albert, enfants naïfs que le comte prend pour intermédiaires entre leurs parents et lui et qu'il s'occupe de charmer pour qu'ils le conduisent à leurs pères. Ces deux jeunes gens s'enthousiasment pour Dantès et sont impressionnés par les largesses de cet homme mystérieux qui les gâte. Franz, qu'il a attiré à grand-peine à Monte-Cristo, est ébahi et, bien que tout suggère l'artifice dans le palais de Simbad (alias Dantès), il donne innocemment dans le piège. Albert, moins soupçonneux encore, défendra énergiquement le comte contre les sceptiques.

Il n'est pas surprenant que l'Orient, concept qui ne correspond à aucune réalité, forme la base d'une communication efficace entre Dantès et ses jeunes amis. Ils se comprennent si bien que Dantès les convainc seulement par ces signes, avec une économie de paroles remarquable. C'est parce que tout le monde « connaît » l'Orient que le héros masqué peut s'en servir pour duper ses adversaires. Les signes de l'autorité et de l'opulence, tout ce qui est propre à inspirer confiance à une société qui n'apprécie que des valeurs concrètes, sont réunis dans son rôle. Sa noblesse, son nom, ce par quoi il obtient les réactions voulues de ses observateurs lui viennent du mythe oriental. Or, Dantès n'accorde pas la même valeur à ces signes que les autres Occidentaux : pour lui, l'argent, le bien-être sont des accidents de la fortune qu'il met volontiers au service du bonheur et de la justice. Pour les autres, l'argent est une valeur en soi.

L'ironie est évidente. Les adversaires de Dantès participent à leur propre défaite en croyant si aveuglément aux attitudes, aux idées, au discours que le héros leur emprunte pour se rendre acceptable à leurs yeux. Leur faute est de ne pas soupçonner l'inauthenticité des histoires et des actes de Dantès. S'ils ajoutent foi à l'absurde, c'est que l'habitude

du mythe, seconde nature pour eux, a estompé la raison. Le triomphe de Dantès dénote l'insuffisance de leur idéologie.

Une des scènes du dénouement met au jour les sentiments secrets de Dantès. Au moment venu de tout avouer à Albert, le comte de Monte-Cristo permet enfin à Haydée de l'entretenir sur l'Orient. Renonçant à sa torpeur, la princesse orientale articule de sa propre voix sa vision de l'Orient alors qu'elle laisse tomber son voile. Pour une fois que dans ce roman l'Orient se porte garant de sa propre image, il s'affirme beau et sublime. La révélation frappe en plein dans le mythe avilissant : elle donne à penser que si les populations de l'Est obéissent à d'autres mœurs, elles ne sont pas indignes pour autant. Haydée décrit un Orient comme elle, digne, majestueux, mais non moins enclin à la vengeance contre ses profanateurs. La jeune femme simple et silencieuse se transforme en une Némésis intrépide dont l'histoire, racontée d'une voix ferme et lucide, réclame le châtiment des assassins de son père. Dès lors, l'idéologie qui avait fait d'elle une demi-civilisée passive, incapable d'indépendance morale ou physique, s'estompe. Cette idéologie infondée que Dantès lui-même avait apparemment adoptée fait place à la réalité : Haydée est l'égale de ses juges et, en le montrant, elle opère une inversion des rôles, car l'accusée devient d'un coup juge et ses accusateurs se transforment en accusés.

À partir de ce moment, le langage codé de Dantès, désormais inutile, étale ses secrets. Avec les révélations d'Haydée, il devient clair que le langage de Dantès a pris, tout au long du roman, le contrepied de l'orientalisme : Dantès applique aux « Occidentaux » les attributs que ceux-ci servent aux « Orientaux » (sauvage, demi-civilisé, esclave) alors qu'il accorde à ces derniers les termes opposés. Ainsi, comme les rôles des personnages, les référents et les signes du langage de Dantès — du moins pour les éléments significatifs — sont inversés, car les signes n'invoquent plus les référents logiques mais leurs contraires. Par exemple, les mots « inférieure » et « esclave » se rapportant à Haydée sont en effet des insultes que, de concert avec sa protégée, Dantès destine à ses rivaux. Ne pouvant ouvertement clamer sa rancœur, il trouve une satisfaction personnelle avec la complicité d'Haydée, dans ce code provisoire. Même artifice avec Ali qu'il appelle tour à tour « sauvage », « demi-civilisé », « esclave » ou même « chien ». Ali, le muet qui comprend l'arabe et qu'Héloïse de Villefort a étiqueté comme « un Arabe, un nègre, un Nubien » (CMC, 607), est un homme de confiance loyal, prévoyant et d'une ingéniosité à toute épreuve sans qui Dantès ne pourrait réussir. Le héros ne veut ni avilir ni humilier un compagnon si

précieux. Les importantes responsabilités que Dantès lui confie ne correspondent en rien aux étiquettes humiliantes qu'on lui colle.

D'autres éléments signalent la valeur d'Ali. Par exemple, il se montre à bien des égards supérieur à ceux qui le méprisent. Un épisode en témoigne particulièrement : après avoir sauvé la vie des Villefort dont les chevaux s'étaient emballés, il reçoit, en guise de remerciement, les insultes du jeune Édouard. Ce dernier refuse obstinément de remercier son bienfaiteur, parce que, dit-il, Ali « est trop laid » (CMC, 606). Humilié, Ali conduit quand même la dame et l'enfant jusqu'à leur maison. Ali se révèle d'une intelligence, d'une bienveillance, d'une pureté d'âme insurpassables. Le respect que lui voue Dantès confirme l'intention de Dumas de montrer la folie d'une société qui se croit moralement supérieure quand, en réalité, elle n'est même pas égale à ceux qu'elle méprise. À la fin du roman, il devient évident que le langage codé de Dantès, la défaite de ses ennemis et enfin la révélation du vrai caractère d'Haydée et d'Ali renvoient à une forme explicite de subversion de l'orientalisme.

Collaborateurs

Ce numéro a été préparé par Éric Méchoulan

Christine CORMIER

Étudiante à l'Université de Montréal, elle rédige une thèse sur le lieu commun dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Elle a été secrétaire de rédaction à la revue *Études françaises* et auxiliaire d'enseignement à l'Université de Montréal.

Gilles DECLERCQ

Professeur de rhétorique et de dramaturgie classiques à l'Institut d'Études théâtrales de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), ses recherches portent sur le XVII^e siècle français : littérature de la seconde moitié du siècle, esthétique du classicisme, rhétorique classique ; ainsi que, de façon trans-historique, sur la rhétorique et la théorie de l'argumentation. Il est l'auteur de *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires* (Éditions universitaires, 1992). Il prépare en collaboration avec Bernard Beugnot une édition critique des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du Père Bouhours (1671), ainsi qu'un essai sur le théâtre de Racine : *Racine, une rhétorique des passions*.

Robert DION

Professeur de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Rimouski, il dirige une recherche sur les dispositifs énonciatifs de la critique littéraire québécoise depuis 1980. Il a supervisé récemment la publication d'un ouvrage collectif sur Jacques Brault (*Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*, Nuit blanche, 1997). Il a aussi publié un livre intitulé *Le moment critique de la fiction* (Nuit blanche, 1997). Il a collaboré à de nombreuses revues au Québec et à l'étranger.

Frances FORTIER

Professeure au département des Lettres de l'Université du Québec à Rimouski, elle a publié *Les stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de véridiction* (Nuit blanche, 1997). Ses recherches portent principalement sur les formes énonciatives de la postmodernité critique et sur les régulations génériques du récit littéraire québécois contemporain. Elle a participé à l'ouvrage collectif paru sous la direction d'Yves Boisvert, *Postmodernité et sciences humaines* (Liber, 1997) et dirigé, avec Andrée Mercier, le numéro de la revue *Voix et images* intitulé « Le récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix » (n° 69, printemps 1998).

Louise FRAPPIER

Étudiante à l'Université de Montréal, elle prépare actuellement une thèse de doctorat sur la tragédie française de la Renaissance. Elle a publié quelques articles sur ce sujet ainsi que sur la littérature québécoise des XIX^e et XX^e siècles.

Laurent MAILHOT

Professeur émérite du département d'Études françaises de l'Université de Montréal, spécialiste de Camus, il a publié une douzaine de livres, dont quatre anthologies (en collaboration), sur divers genres de la littérature québécoise. Les plus récents : *Ouvrir le livre* (l'Hexagone, 1992), *La littérature québécoise depuis ses origines* (Typo, 1997). Il est également membre du comité de direction de la « Bibliothèque du Nouveau Monde » (PUM).

Éric MÉCHOULAN

Après avoir été Research Fellow de King's College de Cambridge, il est professeur au département d'Études françaises de l'Université de Montréal. Ses travaux portent sur la littérature d'Ancien Régime et, plus généralement, sur l'esthétique et sur l'histoire culturelle. Il a co-édité une anthologie avec Emmanuelle Mortgat (*Écrire au XVIII^e siècle*), un ouvrage collectif avec Benno Wagner et Friedrich Balke (*Zeit des Ereignisse — Ende der Geschichte ?*) et un numéro de la revue *SubStance* sur l'histoire littéraire. Un ouvrage est sous presse : *Le corps imprimé (essais sur le silence en littérature)*.

Philippe MET

Professeur de littérature française à l'Université de Pennsylvanie, il a notamment publié plusieurs articles dans des domaines aussi divers que le classicisme, le fantastique, la bande dessinée et la poésie contemporaine. Il est également l'auteur d'un ouvrage à paraître sur le fragment et la formule poétiques modernes, intitulé *Formules de la poésie (Études sur Ponge, Char, Leiris et Du Bouchet)*, (PUF, coll. « Écriture »). Parallèlement à la poursuite de ses recherches en poésie, il travaille actuellement à un nouveau projet concernant la subversion des signes et les métamorphoses de l'écrit dans la littérature fantastique.

Georges MOLINIÉ

Professeur et président de l'Université Paris IV (Sorbonne), il est spécialiste du XVII^e siècle (*Du roman grec au roman baroque*, 1982) et travaille depuis de nombreuses années à la construction d'une sémiostylistique qui parvienne à allier rhétorique, pragmatique et théorie de la réception aux recherches de la sémiotique contemporaine. Parmi ses publications récentes : *Éléments de stylistique française*, 1987 ; *Dictionnaire de rhétorique*, 1992 ; *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, 1998 ; et en collaboration avec J. Mazaleyrat, *Vocabulaire de la stylistique*, 1989 ; avec A. Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, 1993).

François RASTIER

Directeur de recherche à l'Institut national de la langue française (Centre national de la recherche scientifique), il a publié notamment *Sémantique interprétative* (PUF, 1987), *Sens et textualité* (Hachette, 1989), *Sémantique et recherches cognitives* (PUF, 1991), *Sémantique pour l'analyse* (Masson, 1994) et, en collaboration, *L'analyse thématique des données textuelles* (Didier, 1995), *Textes et sens* (Didier, 1996), *Herméneutique : textes, sciences* (PUF, 1997). Il

assure un séminaire de sémantique à l'Université Paris IV, avec le soutien de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Son séminaire virtuel peut être consulté à l'adresse : <[http//www.msh-paris.fr/texto/](http://www.msh-paris.fr/texto/)>.

Roxanne ROY

Étudiante au doctorat à l'Université de Montréal où elle occupe un poste de chargée de cours, elle prépare une thèse portant sur la codification de la colère et de la vengeance dans les nouvelles galantes du xvii^e siècle et elle fait partie d'un groupe de recherche qui travaille sur la topique de la vengeance au xvii^e siècle.

Jean-Marie SALIEN

Professeur de littératures francophones à Fort Hays State University, il s'est consacré à l'étude du romantisme ainsi qu'à celle des littératures francophones et des questions de culture et de linguistique dans la Caraïbe. Ses articles portent sur des sujets variés : Rousseau, Césaire, Dépestre, la francophonie, les traditions antillaises, les variations du français en Amérique, le syncrétisme religieux et le théâtre.

Résumés

Éric Méchoulan

CICÉRON, C'EST PAS CARRÉ : STRATÉGIE TOPIQUE ET PARADIGME DE LA COLÈRE DANS L'AFFAIRE HORACE

Par une analyse de la topique antique, en particulier cicéronienne, et par une comparaison du traitement de l'affaire Horace chez Cicéron, Tite-Live et Corneille, il s'agit de montrer le fonctionnement et l'usage politique des lieux communs afin de créer une communauté de sens et de valeurs en des moments historiques différents.

The paper is devoted to a conceptual study of ancient topic (especially in Cicero) and to an analysis of Horace's case in Cicero, Titus Livus and Corneille. It shows how common places operate and how they are used in order to create a community of meanings and values at different historical periods.

Louise Frappier

LA TOPIQUE DE LA FUREUR DANS LE THÉÂTRE TRAGIQUE DU XVI^e SIÈCLE

La topique de la fureur est omniprésente dans la tragédie française du XVI^e siècle. L'examen des textes théoriques antiques et renaissants qui ont traité de la notion de fureur montre que celle-ci est toujours envisagée de manière duelle : la folie furieuse, ou manie, à la source des actes criminels, et la fureur divine, ou délire de l'inspiré, qui génère une parole créatrice et féconde. La fureur dans la tragédie humaniste est également double : fureur divine et fureur guerrière, fureur criminelle et fureur « civile », constituent les deux faces d'une même disposition. La topique de la fureur sert ainsi admirablement la mise en scène des troubles politiques et religieux de cette seconde moitié de siècle.

Topic of fury is omnipresent in sixteenth century french tragedy. The examination of theory on this notion reveals that it is always presented with a double face: fury, or mania, is responsible of criminal actions, and divine frenzy generates a creative discourse, poetic or prophetic. Fury in humanist tragedy is also double: divine frenzy and war fury is virtually creative, but can also be a murderous poison, when aimed against itself. Topic of fury is thus admirably suitable for the representation of religious troubles in sixteenth century France.

Gilles Declercq

POLITIQUE DU PARADIGME : ARGUMENTATION ET FICTION DANS LA RHÉTORIQUE D'ARISTOTE

On se propose dans ce travail d'interpréter la fonction stratégique et politique du chapitre consacré au paradigme ou « exemple » dans la *Rhétorique* d'Aristote. Dans le cadre d'une typologie technique et au travers des « exemples d'exemples » se donnent en effet à lire les enjeux rhétoriques et politiques du maniement du paradigme, dans l'articulation privilégiée de l'argumentation et de la fiction. Le paradigme, dans sa définition et illus-

tration aristotéliennes, met ainsi en lumière une topique de la *fable*, lieu au double statut, fictionnel et argumentatif.

The paper deals with the interpretation of the strategic and political function of the paradigm or "example" in Aristotle's Rhetoric. It is indeed possible to see, in the technical typology and even in the given "examples of examples", the rhetorical and political effects of paradigms which operate in the realm of the connection between argumentation and fiction. The paradigm, as Aristotle defines and illustrates it, shows how the topic of the fable is the locus of both fiction and argumentation.

Philippe Met

MODÉLISATIONS DE LA TOPIQUE CHEZ FRANCIS PONGE

Les grands modèles rhétoriques, topiques et gnomiques sont au cœur de la réflexion et de la pratique de Francis Ponge. L'exemple de *La Seine* (1947-48), rapproché en amont comme en aval d'un chapelet de textes, en particulier « Bords de mer » (1933-34) et « Texte sur l'Électricité » (1954), où dominent des questions tantôt de liminalité et de métapoéticité, tantôt de sources et de plagiat, permet de dégager un *lieu commun* fondamental entre rhétorique et géométrie, ainsi qu'une dialectique constante du propre et de l'universel. Plus largement, il apparaît que c'est en confrontant et/ou en produisant différents paradigmes esthétiques que Ponge parvient à inventer sa propre topique.

Francis Ponge's theoretical and practical approach to poetry has always been infused with rhetorical, topical and gnomic concerns. La Seine (1947-48) is a case in point, particularly when it is read against other earlier or later texts such as "Bords de mer" (1933-34) and "Texte sur l'Électricité" (1954) where the emphasis is either on liminality and metapoeticity or on sources of plagiarism. An essential common place bringing together geometry and rhetoric is thus delineated, along with an ongoing dialectic of the peculiar and the general. More largely, the invention of Ponge's own Topic appears to stem from a comparison with and/or a production of various aesthetic paradigms.

François Rastier

TOPOÏ ET INTERPRÉTATION

La topique, secteur important des études littéraires, intéresse toutes les sciences de la culture. Après avoir reconsidéré brièvement les traditions rhétorique, folkloristique et narratologique, on revient sur la définition et le statut du *topos*, ainsi que sur les problèmes de méthode que posent son identification, son codage et sa recontextualisation. Les exemples donnés conduisent à une réflexion sur les rapports entre sémantique littéraire et idéologie.

Topic, which constitutes an important part of literary studies, concerns all cultural studies. After a brief survey of different traditions (rhetoric, folklore studies, narratology), we examine the definition and the status of the topos, as well as the methodological problems which are at stake as far as its identification, encoding and recontextualisation are concerned. A few examples enable us to think over the connections between literary semantic and ideology.

Christine Cormier

TOPOS, TROPISMES ET TOPONYMES CHEZ NATHALIE SARRAUTE

La poétique de Nathalie Sarraute se situe au cœur d'une tension entre le non nommé et le code qu'est la langue, ce qui se traduit dans le texte par une dynamique entre le tropisme et le lieu commun (celui-ci pris dans une définition très large). Dans *Portrait d'un inconnu*, un des phénomènes désignés comme lieux figés est la mise en série de noms de lieux. Une microlecture de ce phénomène fait entendre le jeu des conflits entre les personnages, alors que l'implicite permet de préciser l'enjeu des conflits dits/non dits par la conversation banale.

Nathalie Sarraute's poetics stands at the core of a tension between the unnamed and the code that is language, the result is a text driven by the dynamics between tropism and the commonplace (taken in a broad definition). In Portrait d'un inconnu, one of the phenomenon the text bears to the attention of commonplace is the serialization of places-names. A microreading of such a phenomenon lets hear the conflict between the characters and through the implicitness what is at stake and said/nonsaid in those hackneyed conversational sentences.

Laurent Mailhot

ARCAND ET BOUCHARD : DEUX ANTHROPOLOGUES
DANS LES LIEUX DITS COMMUNS

Anthropologues de la civilisation nord-américaine contemporaine, Bernard Arcand et Serge Bouchard ont recours à l'écriture comme à la lecture pour déconstruire les automatismes sociaux, langagiers, idéologiques. Leurs cinq recueils de *Lieux communs* se situent aussi bien dans la tradition française classique des moralistes que dans celle, moderne, des surréalistes, de Paulhan, de Leiris, de Barthes. Ils *dépaysent* les objets, les formules, l'Homme Ordinaire, pour les surprendre hors du (sens) commun. Scepticisme absolu, ironie réformiste, nouvel humanisme ? Sur les rapports entre les mots et les choses, ces anthropologues posent en tout cas de vraies questions : des questions d'écrivain(s).

Anthropologists, Bernard Arcand and Serge Bouchard use two old scientific instruments, close reading and writing, in their analysis of the contemporary, post-modernist, north-american civilization. They published five collections of Lieux communs — more than clichés: ideological patterns, social automatisms — that are satiric descriptions of sports, TV, domestic games, technologies, advertising and merchandising. Who are their ancestors, their relatives? Sceptic philosophers, classic french moralists, surrealists, structuralists, deconstructionnists? On the inner links between things and words, these new anthropologists have some theoretical and literary questions.

Georges Molinié

CODA : TOPIQUE ET LITTÉRARITÉ

En réintégrant toute œuvre littéraire dans son ancrage doxal, on peut mettre en valeur l'homologie entre dispositifs topiques et architectures stylématiques, afin de repérer comment se constitue la réception d'une

œuvre comme littéraire. Loin de ne chercher la littérarité que dans les considérations stylistiques internes aux œuvres, il s'agit de ressaisir la dimension sociale de la réception des œuvres et de la topicalité nécessaire de l'art du langage.

By integrating literary works in their own doxologic context, it is possible to draw an homology between topical dispositifs and stylematic architectures, enabling us to find in which ways a given text can be received as literature. If we are looking for proofs of literariness, we must take less into account internal stylistic marks than the social dimension of reception and the necessary topics of the art of language.

Robert Dion et Frances Fortier

L'ESTHÉTISATION DE LA PAROLE CRITIQUE : LIEU COMMUN, RUPTURE ÉPISTÉMIQUE OU DÉRIVE ?

Prenant acte de l'esthétisation de la critique littéraire contemporaine sous l'influence des *diktats* postmodernes — esthétisation qui se matérialise notamment par une juxtaposition du divers, une fragmentation du sujet, une fictionnalisation du savoir et un ludisme de l'écriture —, le présent article pose les questions suivantes : peut-on imaginer que la légitimité d'une certaine critique « avancée » tienne à sa récupération, assumée ou ironique, de la valeur littéraire, désormais déclassée en tant qu'élitiste, naïvement idéologique ? La critique est-elle en train de se substituer à la littérature ?

Jean-Marie Salien

LA SUBVERSION DE L'ORIENTALISME DANS LE COMTE DE MONTE-CRISTO D'ALEXANDRE DUMAS

Le comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas contient tant de références à l'Orient qu'en le lisant, une question vient inévitablement à l'esprit : pourquoi l'écrivain a-t-il puisé si abondamment à cette source ? Pour répondre à cette question, il convient d'examiner les situations et les actes d'Edmond Dantès qui nous entraînent, à travers une intrigue compliquée, dans un labyrinthe de signes où l'Orient comme système de références et l'orientalisme comme discours deviennent de plus en plus inconsistants et finissent par s'estomper.

Because of the preponderance of references to the Orient in Alexandre Dumas' The Count of Monte-Cristo, one question comes to mind inevitably upon reading the novel: what is the signification of the Orient for Dumas? To answer this question, one must realize that, as Edmond Dantès faces his enemies, his maneuvers take us, through a complicated intrigue, to a nexus of incoherent signs where the Orient as object and orientalism as a discourse become more and more inconsistent and lose all signification and value.

PROCHAINS NUMÉROS

INTERNET ET LITTÉRATURE

Internet est-il un simple médium de plus, un moyen supplémentaire mis à la disposition des écrivains? Dans quelle mesure l'écriture et les structures narratives sont-elles bouleversées par cette nouvelle technologie? L'interactivité modifie-t-elle le statut de l'écrivain? Ce numéro voudrait articuler approches théoriques, cas illustratifs et exemples de textes littéraires «générés» directement par ordinateur.

EN PRÉPARATION

PRESSE ET LITTÉRATURE

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Dactylographier le texte à double interligne et placer les notes à double interligne à la fin du texte; l'appel de note suit immédiatement, avant les guillemets et avant toute ponctuation, la citation ou le mot auquel il se rapporte.

Détacher les vers et les citations de plus de cinq lignes et les dactylographier à simple interligne et demi. Indiquer entre crochets [] toute intervention dans une citation (ajout, modification, etc.) s'il y a coupure d'un mot ou d'un passage dans une citation, l'indiquer par des points de suspension entre crochets [...].

Mettre en italiques le titre des livres, des revues et des journaux, mais en romains entre guillemets les titres d'articles, de poèmes, de nouvelles ou de chapitres de livres. La première fois que l'on cite un texte en note, on doit en donner la référence complète: prénom et nom et l'auteur, titre du livre, sous-titre, lieu d'édition, éditeur, «collection», année de publication, indication des pages citées; s'il s'agit d'un article, on donne le titre de l'article, le titre de la revue ou du journal, le volume, le numéro, la date de publication, la pagination; s'il s'agit d'un chapitre dans un recueil collectif, on indique le nom de l'éditeur du recueil (précédé de «dans», suivi de «édit.») entre le titre du chapitre et le titre du recueil.

* Les articles doivent parvenir à la revue six mois avant la date de parution. Tout article doit être accompagné d'une disquette, d'un résumé en français et en anglais et d'une notice bibliographique.

LE SENS (du) COMMUN

histoire, théorie et lecture de la topique

Numéro préparé par Éric Méchoulan

PRÉSENTATION

Éric Méchoulan

LECTURES

Cicéron, c'est pas carré :
stratégie topique et paradigme
de la colère dans l'affaire Horace

Éric Méchoulan

La topique de la fureur dans la
tragédie française du XVI^e siècle

Louise Frappier

Politique du paradigme :
argumentation et fiction
dans la *Rhétorique* d'Aristote

Gilles Declercq

Modélisations de la Topique
chez Francis Ponge

Philippe Met

Topoi et interprétation

François Rastier

Topos, tropismes et toponymes
dans *Portrait d'un inconnu*
de Nathalie Sarraute

Christine Cormier

Arcand et Bouchard :
deux anthropologues
dans les lieux dits communs

Laurent Mailhot

Coda : Topique et littérature

Georges Molinié

Éléments de bibliographie

Éric Méchoulan et Roxane Roy

EXERCICES DE LECTURE

L'esthétisation de la parole critique :
lieu commun, rupture épistémique
ou dérive ?

Robert Dion et Frances Fortier

La subversion de l'orientalisme
dans *Le comte de Monte-Cristo*
d'Alexandre Dumas

Jean-Marie Salien

Depuis quelques années, les travaux sur la topique se sont multipliés, aussi bien sur l'histoire même de la topique que sur son apport théorique à une nouvelle rhétorique, à une linguistique de la présupposition ou à une analyse des idéologies et des discours. Ce numéro tente de faire le point sur cette variété d'approches ainsi que sur certains effets et enjeux de l'écriture littéraire perçue comme une façon de faire cohabiter des mondes de paroles et d'idées.

Prière de retourner à :

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
A/S FAXON QUÉBEC

C.P. 48884, Outremont, (Québec) H2V 4V3



9 782760 623484

ISBN 2-7606-2348-3
ISSN 0014-2085