

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

LE(S) COMMENCEMENT(S)

Volume 1 / Numéro 16 / 2014

Editura Universității din Pitești

novembre

2014

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustățea, Université de Pitești, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Pitești, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Pitești, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Pitești, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Pitești, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Pitești, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Editura Universității din Pitești

Bun de tipar: 15 noiembrie 2014

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Coimbra, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse

Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

Le(s) Commencement(s)

Abdellatif El Azouzi	7
<i>Quand le voyage a-t-il commencé? Philosophie de la genèse nomade</i>	
Utzima BENZI	18
<i>Doctrine et topique de l'exorde dans la Nnouvelle rhétorique » de Joseph-Victor Le Clerc</i>	
Juliette Le Gall	33
<i>Titres et incipit : «seuils» et «passages» dans la construction de l'espace romanesque : Les Mystères de Paris d'Eugène Sue , La Casa ispirata d'Alberto Savinio</i>	
Corina-Amelia GEORGESCU	47
<i>Les incertitudes d'un commencement : Enfance de Nathalie Sarraute</i>	
Diana-Adriana LEFTER	57
<i>Au commencement, ce fut la femme. Mythe et histoire dans Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes</i>	
Huei-Chen LI	72
<i>Etude du signe « pied-de-mouche » dans le manuscrit Arsenal 3489</i>	
Loredana Trovato	88
<i>Au commencement était la tranchée. Le rôle des textes préliminaires des Journaux de tranchées dans la construction/divulgateion de l'ethos du combattant</i>	

**QUAND LE VOYAGE A-T-IL COMMENCÉ?
PHILOSOPHIE DE LA GENESE NOMADE**

**WHEN DID THE JOURNEY BEGIN?
PHILOSOPHY OF NOMADIC ORIGINS**

**CUANDO COMENZO EL VIAJE?
FILOSOFIA DE ORIGENES NOMADAS**

Abdellatif EL AZOUZI¹

Résumé

Le voyage est une métaphysique, une « philosophie première ». Car le voyage fait l'homme entrer dans la conscience première du monde, dans l'esprit de sa Genèse. L'expérience du voyage est, avant tout, un questionnement ontologique qui met l'Être à la recherche de son essence et de ses principes fondateurs dans le tréfonds de la substance spatiale et temporelle ; le voyage représente donc un désir de connaissance des plus originaux et des moins artificiels.

La naissance du voyageur prend ses motifs, d'abord, de ces eaux lustrales, de cette immersion originelle dans les profondeurs de la pureté aquatique ; puis, ce corps naissant des eaux s'élève, se libère et se forge une identité fondée sur la fureur du vent et de l'aérien. Le voyageur, dans tout trajet ontologique et existentiel, passe de la métaphore de l'aquatique à la métaphore de l'aérien. En effet, la colère du voyageur, pratiquée au stade de la conscience aérienne, l'introduit dans l'expérience du Berger, toujours asocial et nomade.

Mots-clés : voyage, genèse, aquatique, aérien, berger

Abstract

The voyage is metaphysics, a "first philosophy". Because brings the human being into the primary consciousness of the world, in the spirit of its Genesis. The travel experience is primarily an ontological questioning that activates the Being towards the search of its essence and its founding principles in the bottom of the spatial and temporal substance; travel represents one of the most original desires for knowledge.

The birth of the traveler has its reasons, these lustral waters, the original immersion in the depths of the water purity first; then this body emerging from waters pops up and forges itself an identity based on the fury of wind and air. In any ontological and existential path, the traveler passes from the aquatic metaphor to the air metaphor. Indeed, the anger of the traveler, performed at the stage of aerial awareness, introduces him in the experience of the asocial and nomadic Shepherd.

Keywords: travel, genesis, water, air, shepherd

¹ abdellatifel@hotmail.fr, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs - Fès, Maroc.

Resumen

El viaje es una metafísica, una "filosofía primera". Debido a que el viaje el lleva la humanidad a la conciencia del mundo, a la mente de su génesis. La experiencia de viaje es principalmente un cuestionamiento ontológico que ordena al ser buscar de su esencia y sus principios fundadores en la parte inferior de la sustancia espacial y temporal; el viaje representa un deseo de conocimiento de los mas originales y de los menos artificiales.

El nacimiento del viajero tiene sus razones, en primer lugar, de estas aguas lustrales, de inmersión inicial en las profundidades de la pureza del agua; después este cuerpo naciente de aguas se elige, se libera y se forja una identidad basada en la furia del viento y del aire. El viajero, en cualquier camino ontológico y existencial pasa de la metáfora acuática a la metáfora aérea . De hecho, la ira del viajero, realizada en la etapa de la conciencia aérea, lo introduce en la experiencia de Berger, que queda siempre asocial y nómada.

Palabra clave : Viajes, génesis, agua, aire, pastor

Quand on a fait sa valise, qu'on a rien oublié d'important chez soi et pris le meilleur moyen de transport, on fait croire juste après, et avec toute évidence, que le voyage commence. Si c'était une affaire qui se prépare aussi simplement et ordinairement que cela, le voyage serait devenu, humblement, une des bonnes manières que l'on apprend à nos enfants. Le voyage est, en fait, tout autre chose ; il est une métaphysique, une « philosophie première »¹. Car le voyage fait l'homme entrer dans la conscience première du monde, dans l'esprit de sa Genèse. L'expérience du voyage est, avant tout, un questionnement ontologique qui met l'Être à la recherche de son essence et de ses principes fondateurs dans le tréfonds de la substance spatiale et temporelle ; le voyage représente donc un désir de connaissance des plus originaux et des moins artificiels.

La naissance du voyageur prend ses motifs, d'abord, de ces eaux lustrales, de cette immersion originelle dans les profondeurs de la pureté aquatique ; puis, ce corps naissant des eaux s'élit, se libère et se forge une identité fondée sur la fureur du vent et de l'aérien. Le voyageur, dans tout trajet ontologique et existentiel, passe de la métaphore de l'aquatique à la métaphore de l'aérien. En effet, la colère du voyageur, pratiquée au stade de la conscience aérienne, l'introduit dans l'expérience du Berger, toujours asocial et nomade.

Voyager, c'est :

¹ « Philosophie première » désigne, selon Aristote (*Cf. Aristote, Métaphysique*), la science des premiers principes et des premières causes, et qui a pour objet le divin. Dans notre perspective, nous faisons du voyage un paradigme qui joint « métaphysique », « philosophie première » et « ontologie », dans la mesure où il engage l'humain dans la découverte de connaissances immatérielles relatives au Monde, au Divin et à son Être.

partir, emboîter les pas des bergers, c'est expérimenter un genre de panthéisme extrêmement païen et de retrouver la trace des dieux anciens - dieux des carrefours et de la chance, de la fortune et de l'ivresse, de la fécondité et de la joie, dieux des routes et de la communication, de la nature et de la fatalité.¹

Cette forme d'insouciance, qu'Onfray associe à la pratique du voyage, situe le voyageur à un jeune âge de l'humanité, un âge caractérisé par sa légèreté et vécu comme un rêve. C'est là où la diversité des images rencontrées, leur étrangeté et peut être aussi leur incohérence, émerveillent le corps et l'âme qui voyagent. L'entrée dans les territoires anciens du jeu et des possibilités, est une récupération des instants antérieurs ; ce sont ces instants de vie lustrale qui équivalent à une montée immédiate dans l'arche première qui a hébergé et convoyé le corps et l'âme.

Dans le voyage, la séparation entre le corps et l'âme semble difficile. Le voyage fait-il disparaître la distinction entre le corps et l'âme ? Le voyage fait-il oublier le fossé qui séparerait la matérialité et l'immatérialité de l'humain ? S'agit-il de s'engager dans un exercice ontologique qui devrait unir et unifier la conscience en mouvement ?

En matière de voyage, les supposées matérialité du corps et immatérialité de l'âme sont à revoir. Pourrions-nous dire, alors, que le voyage doit correspondre à ces rayons qui allument sans brûler, au rayonnement de ces temples d'Apollon qui abritent le soleil sous lequel l'âme navigue dans les fleuves du corps fondu et coulant ? Cette unification, qu'applique le voyage aux désirs et aux espoirs humains, s'appuie, en effet, sur la troisième « notion innée » que Descartes² avance comme « union substantielle » du corps et de l'âme. Le rêve humain de ne plus tailler et entretenir un tombeau pour son âme semble possible lorsqu'il s'agit du voyage. Le corps s'assouplit, se faufile à travers les ruelles et les portières de l'existence. Cette action, habile et parfaitement adroite, que le corps a acquise à l'aide de la nature génésiaque du voyage, favorise le sentiment et

¹ Onfray, M., *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Le Livre de Poche, 2007, p. 15.

² Descartes, dans sa « Méditation Sixième », distingue entre trois notions innées, ou idées primitives : celle de l'âme, de la « substance pensante », celle du corps, de la « substance étendue », et celle du corps et de l'âme, de leur « union substantielle ». Celle-ci est exprimée par Descartes comme suit : « Je ne suis pas seulement logé dans mon corps, ainsi qu'un pilote en son navire, mais, outre cela, je lui suis conjoint très étroitement et tellement confondu et mêlé, que je compose un seul tout avec lui. » (*Méditations métaphysiques*, Quadrige, PUF, Paris, 1956, p. 123)

la sensation de la puissance de l'âme. Le voyage remet donc en question la « grande différence entre l'esprit et le corps, en ce que le corps, de sa nature, est toujours divisible, et que l'esprit est entièrement indivisible »¹ ; le voyage ne reconnaît aucune division dans l'étendue du corps en mouvement, il y implante l'unité et tout ce que les vertus de la fusion pourraient offrir au corps de plus signifiant. Ainsi, la valeur du voyage s'associe-t-elle à l'indivisibilité métaphysique du corps et de l'âme.

Or, si nous continuons à croire dans la possibilité d'unir le corps et l'âme, nous nous heurtons à la question suivante : est-ce que le corps et l'âme humains peuvent se rencontrer un jour sans dégâts et sans troubles de métamorphose ? Y a-t-il un moment où l'homme arrive à supporter et à assumer la perfection ? Car, en pensant à une union du corps et de l'âme, on se trouve dans l'idée d'un être suprême, complet et infiniment intact. L'homme, dans ce cas, aurait certes réalisé son ultime et gagnante métamorphose, mais il serait, par contre, gêné par le souvenir de la finitude que le corps et l'âme se disputeraient certainement. Il est question ici de courtiser la composition des dieux, et plus précisément leur anthropomorphisme² largement réussi. Le corps des dieux dit leur âme : qu'il s'agisse des monothéismes qui présentent l'idée de Dieu comme « pur Esprit », ou des polythéismes qui adossent cet Esprit à l'existence nécessaire d'un corps, l'intérêt a toujours été le même, vu que l'histoire de la formation des divinités s'articule autour d'un seul projet : immanentiser le corps et l'âme des dieux.

Cette immanentisation du corps que pourrait assurer ainsi le voyage, traduit d'abord une expérience intime en compagnie du corps lui-même, avant même qu'on ne traite de l'âme. La matérialité du corps humain, en rapport avec ce qu'il y a de particulier³ et d'exclusif dans l'unité et l'identité de ce corps, forme une masse qui agit et se meut indépendamment du

¹ Descartes. R, *op. cit.*, p. 130.

² Précisons que nous situons l'analyse du corps des dieux uniquement dans le phénomène de l'anthropomorphisme, celui qui, plus que ne le font les autres compositions divines (le zoomorphisme par exemple), rapproche la conception du corps divin de celle de l'humain.

³ Le caractère particulier et exclusif du corps humain s'exprime par sa considération en tant que temple d'une individualité autosuffisante, dont la vie et le destin ne se pratiquent et ne se mesurent qu'à son intérieur ; Descartes l'affirme en ces termes : « Ce n'était pas aussi sans quelque raison que je croyais que ce corps (lequel par un certain droit particulier j'appelais mien) m'appartenait plus proprement et plus étroitement que pas un autre. Car en effet je n'en pouvais jamais être séparé comme des autres corps ; je ressentais en lui et pour lui tous mes appétits et toutes mes affections ; et enfin j'étais touché des sentiments de plaisir et de douleur en ses parties, et non pas en celles des autres corps qui en son séparés. » (*Méditations métaphysiques*, p. 115)

monde extérieur. Le corps voyageur a ses propres lois qui en fondent les positions et les trajets ; de là, ne voyait-on pas que le corps qui voyage réalise et impose, avant tout, une union avec lui-même ? Ce corps se comprend d'abord lui-même, il se connaît du coup à travers ce « caprice (qui) gouverne ses projets en relation avec les rythmes de la nature »¹.

Le caprice du corps qui voyage réside donc dans cette auto-considération, dans une sorte d'auto-engagement dans les détails du voyage. C'est dire que le mouvement du corps débute et se développe lors de cet instant au cours duquel sa propre matière se sent entièrement collée à son esprit. Car l'expérience du voyage élit le corps et l'âme ; elle les place au cœur de l'univers, les situe dans la cohérence des fluides et des eaux dont l'étendue ne se définit que par rapport à elle-même. Ce n'est certainement pas un travail de bricolage que le voyage applique au corps et à l'âme, il s'agit là plutôt d'une reconstitution de la matérialité et de l'immatérialité de l'humain.

La loi du mouvement qui fonde le voyage, rappelle à bon escient l'élément aquatique qui, étant la plus satisfaisante des substances de remplissage, représente un retour radical au désir humain d'abondance, mais surtout à ce rêve de battre le temps et l'espace en les bouchant. Car c'est cette volonté d'hyper-fréquentation du temps et de l'espace, qui traduit la genèse du voyage : il s'agit d'une revisite constante du point mort de l'existence, là où les soucis de localisation n'existent pas, là où le temps et l'espace semblent suspendus, perdus sous une avalanche de voyageurs ! Michel Onfray écrit à propos de cette intimité aquatique qui définit le vieux rapport liant l'histoire du voyage à celle de l'humanité :

*Au commencement, bien avant tout geste, toute initiative et toute volonté délibérée de voyager, le corps travaille, à la manière des métaux sous la morsure du soleil. Dans l'évidence des éléments, il bouge, se dilate, se tend, se détend et modifie ses volumes. (...) Le désir de voyage prend confusément sa source dans cette eau lustrale, tiède, il se nourrit bizarrement de cette nappe métaphysique et de cette ontologie germinative.*²

Le liquide transporte. C'est l'art et la manière d'y aller, de ne jamais arrêter ses barques. Imaginons une Terre sans étendues maritimes et sans passion aquatique ; elle aurait été le lieu de toutes souffrances et peines, parce que l'homme s'y trouverait cloué aux dogmes de la poussière et des pierres. Cette allergie du solide correspond à une horreur de l'obstacle et de

¹ Onfray, M, *op. cit.*, p. 16.

² Idem., p. 9.

l'effort ; le voyageur se plaira certes à résoudre les énigmes de l'aventure, mais il sera des plus malheureux face à une panne de roues. C'est dans le sens où l'esprit du voyage s'associe à une gymnastique décomplexée dont la substance se trouve intacte, à l'intérieur de cette matrice fabuleuse du monde. L'humanité naît des eaux. Elle naît des eaux dans la mesure où elle vient de ce « chaos aquatique », de cet « océan primordial »¹ qui représente, au niveau de la création de l'humanité, le terrain cosmogonique du parcours qui va nécessairement de l'esprit de déluge, d'engloutissement des formes² et des reliefs, à celui de baptême, d'éclosion du corps humain et de sa connaissance.

D'ailleurs, l'idée d'un espace rempli de liquide abrège la conception même du dedans et de l'ailleurs, de l'être et du néant, de la présence et de l'absence. C'est dire que l'Ontologie est inapplicable à ce qu'est le principe premier de l'aquatique, à savoir le phénomène d'immersion ? La matière étouffe sans mourir, voilà la joie du voyage ! Dans le voyage, l'existence est un retour au néant, un sentiment du néant. Car, la position d'un corps mouillé, ou encore submergé par un liquide, renvoie à cette désagrégation des sens et, du coup, de l'esprit. C'est là où la matière s'oublie elle-même ; elle oublie son essence³ pour ne penser qu'à son existence dans l'eau. Les sens humains, lorsqu'ils sont en contact direct avec le liquide, perdent le poids et le volume, ils deviennent pour le liquide une pure confirmation, parce qu'une main plongée dans l'eau jusqu'au coude, n'a plus le courage d'une main qui entre en contact, et brise même, un élément solide. La vie aquatique détourne l'humain de la pensée de sa lourdeur effective ; elle allège tout son Être et tout son mouvement. Car, « dans l'eau, tout se dissout, toute forme est désintégréée, toute histoire est abolie »⁴ ; le symbolisme de l'aquatique correspond à « l'intégrité aurorale » qui introduit, purifie et réhabilite l'existence du corps qui voyage. En ce sens, Mircea Eliade ajoute à la même page :

L'immersion équivaut, sur le plan humain, à la mort, et sur le plan cosmique, à la catastrophe (le déluge) qui dissout périodiquement le

¹ Mircea. E, *Traité d'histoire des religions*, Ed. Payot, Paris, 1983, p. 167.

² La métaphore de l'aquatique est en principe informelle, parce que « l'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel [...], car une immersion équivaut à une dissolution des formes ; [...] et la sortie des eaux répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle. » (Eliade, M., *op. cit.*, p. 165)

³ Nous précisons que l'expérience du voyage, dans sa référence à l'aquatique, engage l'humain dans la compréhension de son existence, non en tant qu'être ayant une essence, mais plutôt en tant qu'opposition au néant.

⁴ Eliade, M., *op. cit.*, p. 170.

monde dans l'océan primordial. Désintégrant toute forme et abolissant toute histoire, les eaux possèdent cette vertu de purification, de régénération, et de renaissance.¹

Voyager par et dans les eaux nous parait reprendre le chemin de la création de l'univers et de toute l'humanité : du désir de voyager à la pratique du voyage, nous repérons la même cosmogonie qui caractérise le passage du calme et du caprice des eaux claires, à la profonde fureur des eaux tourbillonnantes et dévorantes.

Cela étant, la valeur de l'eau accompagne toujours celle du corps voyageur. La métaphore de l'écoulement traduit ainsi toute création, vu que les veines de l'univers contiennent, et font circuler dans celles de l'Être, une Eau génésiacque. Le parcours qu'effectue un voyageur est similaire au mouvement d'une rivière. La masse des liqueurs premières berce le voyageur et rythme la mélodie de l'Être ; elle le plonge et le dissout, pour le retirer ensuite tout « propre ». La croyance à la métaphore de l'eau permet au voyageur d'interroger la nouveauté et la fertilité de son corps, après sa sortie de l'eau.

À force de contenir et d'arroser les projets et les rêves du voyageur, l'hospitalité de l'atmosphère aquatique parvient à lui faire pousser des ailes. Le voyage aide à voler. C'est à ce moment que le voyageur prend forme : son corps quitte le giron des eaux pour pouvoir formuler et vivre les symboles de son émancipation. La métaphore du vol représente la concrétisation de la légèreté déjà apprise et sentie dans le milieu aquatique.

Effectivement, si l'eau inonde la conscience de l'espace où le corps existe, si elle efface, lave une histoire et fait naître une autre, l'air, de son côté, accueille ce corps encore mouillé, frais et plein d'énergie, il lui indique enfin les échelles de la grandeur. Car le mouvement d'un corps qui voyage dans l'air, est une des rares opérations pouvant justifier la synonymie des deux expressions « aussi léger, aussi libre »², synonymie que Bachelard analyse comme état de grandeur que « seule l'imagination dynamique peut nous faire comprendre »³ ; le vol est absolument lié à la mobilité de l'imagination : sitôt que le corps voyageur est né des profondeurs des eaux, sa « substance pensante » se libère et confirme ce que précise Bachelard dans l'introduction de son *L'air et les songes* :

¹ Idem., p. 170.

² Bachelard. G, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Ed. José Corti, 1994

³ Idem., p. 78.

Il semble que l'être volant dépasse l'atmosphère même où il vole ; qu'un éther s'offre, toujours pour transcender l'air ; qu'un absolu achève la conscience de notre liberté. Faut-il souligner en effet que dans le règne de l'imagination l'épithète qui est le plus proche du substantif air, c'est l'épithète libre ? L'air naturel est l'air libre.¹

La connaissance de l'air passe d'abord par une connaissance de notre propre liberté. Il s'agit de répondre, lors du voyage dans l'air, à des exigences d'ordre aérien ; le comportement du corps voyageur est à comparer à celui d'un épervier qu'on oiselle, d'un épervier pour lequel le ciel devient le meilleur territoire de déplacement et de mouvement. Car le vol exprime ce lieu où se rencontrent la matière et l'imagination. Le principe de toute élévation réside dans la responsabilisation du corps qui voyage, dans la mesure où la pensée de l'organe se présente comme une trace fidèle à la flexibilité de l'âme. Les ailes transmettent et explicitent à l'air les voies et les horizons que l'esprit a décidés.

Il faut donc être léger pour voler, avoir des ailes pouvant matérialiser l'âme, et avoir, du coup, une âme qui conceptualise le mouvement de ces ailes en y faisant circuler un souffle².

Dans ce contexte, la poétique de l'élan constitue le fondement de toute herméneutique aérienne du voyage, vu que le corps y est considéré comme étant une balle, fille de la gâchette aquatique. Le corps qui voyage accède à l'espace aérien par l'actualisation du potentiel germinatif acquis des eaux. Et si nous désignons cette force venue de l'eau « gâchette », c'est dans le sens où la substance du voyageur fonctionne selon une incorporation des humeurs du vent ; le vent gronde, il menace la nature. L'élan du corps est alors une forme de colère, mais une colère absolue qui n'a de sens qu'au sein de sa propre étendue. Bachelard écrit à ce propos :

Il semble que le vide immense, en trouvant soudain une action, devienne une image particulièrement nette de la colère cosmique. On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la colère pure, de la colère sans objet, sans prétexte.³

¹ Idem., p. 16.

² La métaphore du souffle représente, en fait, une des origines étymologiques et culturelles de la notion d'âme : « âme » vient du latin *anima*, lui-même dérivé du mot grec *psyché*, qui renvoie au *souffle*, à la respiration, d'ailleurs comme l'hébreu *néphesh* et l'arabe *rûh*. Ainsi, nous lisons dans le *Livre de la Genèse* que l'Éternel « fit pénétrer dans ses narines (celles de l'homme) un souffle de vie, et l'homme devint un être vivant. », *La Sainte Bible*, Ed. Colbo, Paris, 1999, p. 2.

³ Bachelard, G., *op. cit.* p. 256.

La colère du vent n'a point d'espace contenant ; l'anéantissement des causalités et des provocations en matière d'air renvoie sans doute à la dynamique interne qui organise, et justifie même, les stations du vol. Cette dynamique, interne au corps voyageur, produit un élan de fureur et d'explosion : l'espace aérien est ici un milieu de dénonciation et de choc ; il est question effectivement d'une existence coléreuse dont l'aspect est souvent immotivé¹. Le vent nous paraît ainsi un prolongement du néant. Ce « vide immense » n'est certes pas le néant, il est plutôt sa forme élaborée où le corps voyageur réactive la naissance du monde. Car la matérialité de ce corps se dilate, s'enfle et s'étend en respectant les règles du jeu aérien ; ce jeu de géants qui se disputent l'air et l'existence.

L'air contient et provoque la colère du voyageur, cette colère que symbolise la fureur du vent. Il s'agit de déchiffrer une certaine « phénoménologie de la tempête », selon laquelle le voyage s'identifiera à une bouffée coléreuse qui opérera un raz-de-marée au niveau de l'existence de la matière et de ses valeurs. Le voyage désacralise la tradition linéaire et conformiste du monde.

Le vol du voyageur est un anti-sédentarisme. La qualité première que nous attribuons au corps qui voyage, est la respiration d'un air hautain dont le souffle doit dépoussiérer la surface où l'on compte se mouvoir. Le fondement de l'expérience du voyage est ainsi relatif à une sorte de dramatisation de la matière : le corps voyageur suit aveuglément les grandeurs et les honneurs de l'aérien en pratiquant toute la magie de l'aventure. Son éternel ennemi est l'ennui.

Tout voyage a-t-il donc à l'origine un ou des motifs de rupture ontologique et de passage déchirant mais vital ? Ces motifs sont souvent liés à la malédiction du corps actuel, établi, à la colère² de ce corps dont la rondeur³ inspire une protection limitée dans le temps et l'espace de la dimension paternelle du local. La métaphore de la racine exprime cette face

¹ L'immotivation de cette forme de colère est due à la psychologie juvénile du corps qui voyage. Sa colère est immotivée dans le sens où, à force de suivre la liberté et l'insouciance que procure le contact avec l'air, le corps use trop de son émancipation. C'est le moment de l'hyper-liberté de la conscience du voyage, de ce fœtus aérien qui vient de naître et d'imposer la forme qu'il prend après sa sortie des eaux.

² La colère est, par contre, à prendre ici, non en relation avec le caractère du vent et de la tempête (analysé supra), mais dans le sens d'une réaction d'ordre divin, c'est une riposte venue de toute instance locale et enracinée, contre le nomade.

³ La forme ronde du corps local signifie l'adoption d'un système clos où toutes les références se réduisent à une seule.

sédentaire¹ de l'histoire humaine dans la mesure où tous les indices locaux n'ont été que des simulacres de joie et d'assurance : la justice locale repose sur l'obéissance au modèle proposé, ou pour être plus précis, imposé par le faiseur des normes.

Paître ses corps et âme, voilà l'enjeu de tout voyage. Aucun voyageur n'épouse les espaces uniques et habituels ; le nomadisme est son éternelle devise.

Effectivement, un voyageur doit voir dans le paradigme spatial non pas une caution de statisme et de localisme, mais un motif de rencontres et de passages. L'espace du voyageur est « la route, longue et interminable, sinueuse et zigzagante »² ; dans l'expérience du voyage, on s'écarte de la divinisation des lieux, on désavoue ces frottements des pierres et des socles que les histoires locales ont tellement aimés et symbolisés, et on commence ainsi une histoire nouvelle qui ne cesse de se renouveler partant du voyageur lui-même, de sa conscience intime, dans l'espoir de délocaliser les convictions et de mettre un terme à l'« absolutisme » de la terre-mégère. Michel Onfray présente ces deux profils (voyageur et sédentaire) de l'humanité de la manière suivante :

*Plus tard, beaucoup plus tard, chacun se découvre nomade ou sédentaire, amateur de flux, de transports, de déplacements, ou passionné de statisme, d'immobilisme et de racine. [...] le récit généalogique et mythologique a fabriqué le berger et le paysan. Ces deux modes se posent et s'opposent. [...] Cosmopolitisme des voyageurs nomades contre nationalisme des paysans sédentaires.*³

La métaphore du paysan exprime l'attachement à la terre, au sol d'origine, celle du berger l'attachement à la générosité des lieux du monde.

Déjà, et avant même que nous soyons dans la position de distinguer entre le sédentaire conformiste et le voyageur réfractaire, nous devons distinguer d'abord entre deux moments décisifs dans l'opération du voyage,

¹ La face sédentaire de l'histoire humaine renvoie à l'exploitation événementielle du temps. Il s'agit ici de soulever la question du temps objectif et du temps vécu (subjectif) comme deux paramètres différents de positionnement dans l'histoire. Henri Bergson, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (PUF, Paris, 1970), distingue entre « temps objectif » et « temps subjectif » : le premier est mesurable, quantifiable, relatif à la schématisation fonctionnelle et scientifique de la vie, il existe en dehors de l'humain ; le second est, par contre, hétérogène, qualitatif, relatif aux dimensions émotionnelles que l'humeur et la conscience intime de l'humain donnent aux moments vécus, il est donc intérieur à l'homme.

² Onfray, M., *op. cit.*, p. 10.

³ Idem., p. 10.

« relevant d'une logique spéciale : plus dans l'endroit quitté, pas encore dans l'endroit convoité »¹ ; il s'agit de gérer et de maîtriser les points de déchirure qui départent la métaphysique spatiale et temporelle du voyage, dans la mesure où le corps errant se trouve tenu de remplir ce no man's land ontologique, cette suspension historique séparant le chez soi et la destination décidée, et allant de soi-même aux autres corps bientôt rencontrés. La mobilité de la conscience du berger travaille et fermente au sein de cette forme d'hésitation routière dont le principe est fondé sur une métaphysique de l'attente ; plus le voyageur est sensible au destin de son vol et à la nature de son commencement, plus il transforme l'espace traversé en une contrée où pourrait produire une bonne ou une mauvaise apparition ; bref c'est un des fonctionnements d'une Genèse. L'attente d'un avenir avec ses actes et mouvements s'inscrit dans l'esprit de naissance et de sortie de la tutelle du local, faisant du voyage un accompagnement du corps naissant et libéré.

Pour voyager, il est nécessaire que le corps en mouvement opère une immanentsation de sa propre matérialité ; le mouvement du corps voyageur fonctionne selon des actions unificatrices, appliquées à l'impression et à l'expression de l'Être. Et c'est finalement là que le voyage pourrait repositionner l'humain dans l'authenticité du temps et de l'espace. Car le trajet parcouru, du départ (l'Eau) à l'arrivée (l'Air), exprime toute une éducation du corps ; il renvoie alors à une pédagogie du corps.

Bibliographie

- Bachelard. G, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Ed. José Corti
- Bergson. H, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 1970
- Descartes. R, *Méditations métaphysiques*, Quadrige, PUF, Paris, 1956
- Eliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Ed. Payot, Paris, 1983
- Onfray. M, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Le Livre de Poche, Paris, 2007
- La Sainte Bible*, Ed. Colbo, Paris, 1999

¹ Idem., p. 37.

**DOCTRINE ET TOPIQUE DE L'EXORDE DANS LA
NOUVELLE RHÉTORIQUE DE JOSEPH-VICTOR LE CLERC**

**DOCTRINE AND TOPIC OF THE EXORDIUM IN THE
NEW RHETORIC OF JOSEPH-VICTOR LE CLERC**

**DOTTRINA E TOPICA DELL'ESORDIO NELLA
NUOVA RETORICA DI JOSEPH-VICTOR LE CLERC**

Utzima BENZI¹

Résumé

Parue en 1822 et rééditée à de nombreuses reprises jusqu'en 1891, la Rhétorique de Joseph-Victor Le Clerc (1789-1865) marque l'émergence d'une nouvelle génération de manuels, non plus limités à la présentation des figures et des tropes ni restreints à l'étude des techniques de persuasion – comme cela avait été souvent le cas dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles – mais couvrant l'ensemble de l'édifice rhétorique de manière approfondie et coordonnée. Dans ce manuel scolaire, organisé selon le plan quadripartite traditionnel "inventio", "dispositio", "elocutio" et "actio", l'agencement des parties du discours occupe une place de premier plan, notamment celui de l'exorde, auquel l'auteur consacre un long développement. C'est la théorie que Le Clerc en propose que nous souhaiterions interroger dans le cadre de cette étude : quels sont les topoi qu'il associe à la "captatio benevolentiae" ? Comment suggère-t-il de gagner l'attention des auditeurs ? À quels modèles linguistiques et littéraires recommande-t-il de recourir ? Aujourd'hui oublié par les historiens de la rhétorique, le traité de Joseph-Victor Le Clerc mérite en effet à plus d'un titre d'être revisité, ne serait-ce que pour l'effort qui y est fourni de redonner à la rhétorique son ancienne dimension argumentative et logique.

Mots-clefs : Joseph-Victor Le Clerc, XIX^e siècle, courants rhétoriques, divisions du discours, théorie de l'exorde.

Abstract

Published in 1822 and reprinted many times until 1891, the Rhetoric of Joseph Victor Le Clerc (1789-1865) marks the emergence of a new generation of manuals, no longer limited to the presentation of figures and tropes nor restricted to the study of persuasion techniques – as it had often been the case in XVIIth and XVIIIth century Europe – but covering the whole rhetorical process in an extensive and thorough manner. In this educational treatise, organized according to the canonical quadripartite division "inventio", "dispositio", "elocutio" and "actio", the arrangement of the various parts of discourse occupies a prominent place, especially the one on the exordium, to which the author dedicates a long development. It is his theory that we would like to analyse in this study throughout the following questions and others similar: what are the topoi he associates with the "captatio benevolentiae"? What does he suggest to win the goodwill of the audience? Which linguistic and literary models does he recommend to adopt? Now

¹ utzimabenzi@hotmail.it, East China Normal University, Shanghai.

forgotten by historians of rhetoric, Joseph Victor Le Clerc's treaty deserves indeed, in more than in one way, to be revisited, if only for the effort bestowed to restore the rhetoric to its former argumentative and logical dimension.

Keywords: Joseph Victor Le Clerc, nineteenth century, rhetorical currents, divisions of discourse, exordium theory.

Riassunto

Pubblicata nel 1822 e ristampata più volte fino al 1891, La Retorica di Joseph Victor Le Clerc (1789-1865) segna la nascita di una nuova generazione di manuali, non più circoscritti alla presentazione di figure e tropi o limitati allo studio delle tecniche di persuasione – come spesso era stato il caso nell'Europa dei secoli XVII e XVIII – ma ricoprenti l'intero edificio della dottrina retorica in modo approfondito e coordinato. In questo trattato pedagogico, organizzato secondo la struttura quadripartita tradizionale "inventio", "dispositio", "elocutio" e "actio", la collocazione delle parti del discorso occupa un posto di rilievo, specialmente quella sull'esordio, a cui l'autore dedica un lungo sviluppo. Ciò che vorremmo interrogare all'interno di questa ricerca è la teoria che Le Clerc ne propone : quali sono i topoi che egli associa alla "captatio benevolentiae"? Come suggerisce di catturare l'attenzione degli ascoltatori? A quali modelli linguistici e letterari rinvia? Oggi dimenticato dagli storici della retorica, il trattato di Joseph Victor Le Clerc merita in effetti per più di una ragione di essere rivisitato, se non altro per lo sforzo che vi è fatto di restituire alla retorica la sua antica dimensione argomentativa e logica.

Parole chiavi : Joseph-Victor Le Clerc, secolo XIX, correnti retoriche, divisioni del discorso, teoria dell'esordio.

Professeur d'éloquence au Lycée Charlemagne, où il succéda à l'académicien Abel-François Villemain (1790-1870)¹, puis conférencier à l'École Normale Supérieure, le latiniste J.-V. Le Clerc (1789-1865)² est déjà bien connu du monde des Lettres lorsque paraît, en 1822, sa *Nouvelle rhétorique, extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes*, grand succès de librairie qui connaîtra plus de vingt rééditions jusqu'en 1891³.

¹ Talent précoce, Abel-François Villemain fit de brillantes études à Louis-le-Grand avant d'être nommé suppléant de rhétorique au lycée Charlemagne, puis maître de conférences à l'École Normale et enfin titulaire de la chaire d'éloquence française de la Sorbonne. Parmi les œuvres qui lui valurent la notoriété, citons l'*Éloge de Montesquieu* (1816), les *Cours de Littérature française* (1828-30) ainsi que les *Études de littérature ancienne et étrangère* (1846). Pour un portrait satirique de Villemain, voir Baudelaire, Ch., *L'esprit et le style de M. Villemain*, texte posthume publié dans *L'Art romantique (Œuvres complètes, éd. Pichois, C., Gallimard, Paris, 1976, t. II, p. 195)*.

² Pour plus de détails biographiques sur Le Clerc, voir l'hommage que Renan E. lui rend dans sa « Notice sur Joseph-Victor Le Clerc (mort le 12 nov. 1865) », in *Histoire littéraire de la France*, Firmin Didot, Paris, 1869, t. XXV, pp. IX-XLV. Voir aussi Guigniaut, J., « Notice historique sur la vie et les travaux de M. Joseph-Victor Leclerc », *Mémoires de l'Institut, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XXVII/1 (1877), pp. 219-246.

³ La *Nouvelle rhétorique, extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes ; suivie d'observations sur les matières de composition dans les classes de rhétorique, et d'une*

Publié sous la Restauration, ce traité est contemporain de la réforme des études secondaires menée par les institutions monarchiques dans le premier tiers du siècle, qui verra s'accroître sensiblement la part des cours dévolue à la maîtrise des techniques de composition et des compétences oratoires¹. Lectures publiques et exercices de style revinrent en force, et le néo-classicisme de l'époque réimposa la classe de rhétorique comme paradigme dominant du système éducatif français². Marquant le terme du cursus des Humanités, elle fut érigée en préalable incontournable tant au Baccalauréat ès lettres, dont les épreuves présupposaient une maîtrise des procédés discursifs et un entraînement suivi, qu'à celui ès sciences. Des aspirants-bacheliers comme de tous ceux qui se destinaient aux professions libérales, l'on exigeait une bonne connaissance des figures de l'élocution, l'application des règles de la prosodie, latine et française, ainsi que la pratique et l'imitation des grands auteurs.

Déjà perceptible sous le Consulat et l'Empire, cette nouvelle efflorescence des sciences rhétoriques s'accompagna cependant d'une inflexion différente : comme l'ont mis en lumière les recherches de Georges Molinié et de Françoise Douay-Soublin, la « réduction tropologique » initiée en 1730 par Du Marsais puis portée à son plein épanouissement par Fontanier dans *Les Figures du discours* (1821-1830) est alors sur le point de disparaître³. Le temps n'est plus aux préoccupations terminologiques ni aux

série de questions à l'usage de ceux qui se préparent aux examens dans les collèges royaux et à la faculté des Lettres (Delalain, Paris, 1822), fut en effet rééditée à vingt-et-une reprises entre 1823 et 1891, cf. Douay-Soublin, F., « La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, éd. Fumaroli, M., P.U.F., Paris, 1999, p. 98.

¹ Sur l'organisation de l'enseignement secondaire en France au XIX^e siècle, cf. Dupuy, A., *L'État et l'Université ou la Vraie réforme de l'enseignement*, Cerf, Paris, 1890 ; Lanson, G., *La Réforme de l'enseignement secondaire – Les véritables humanités modernes*, in « Revue internationale de l'enseignement », XLI (1901), pp. 503-513 ; Douay-Soublin, F., « La rhétorique en Europe à travers son enseignement (1598-1815) », in *Histoire des idées linguistiques*, éd. Auroux, S., Mardaga, Liège, 1992, t. 2, pp. 467-507.

² Sur cette question, cf. Douay-Soublin, F., « Y a-t-il renaissance de la rhétorique en France au XIX^e siècle ? », in *Renaissances of Rhetoric*, éd. Ijsseling, S. et Vervaecke, G., Leuven University Press, Louvain, 1995, pp. 51-154 et ID., *Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique (XVIII^e-XIX^e siècles)*, in « Les humanités classiques, Histoire de l'éducation », LXXIV (1997), pp. 151-184.

³ Notons que la question de la restriction de la rhétorique aux figures de mots reste controversée. C'est Gérard Genette qui, le premier, dans son article intitulé « La rhétorique restreinte » – publié dans le n°16 de la revue *Communications* – avait soutenu que la rhétorique française, sous l'influence du traité *Des tropes* de Dumarsais, s'était restreinte tout au long du XVIII^e siècle à l'élocution, au détriment des autres parties du discours

efforts classificatoires que réclamait la taxinomie rhétorique, mais à une démarche moins restrictive délaissant l'antique tradition des tropes, issue du *Barbarismus* de Donat et de la *Minerve* de Sanctius, au profit de qualités plus littéraires¹. La transformation des sujets du baccalauréat atteste de cette évolution : tandis qu'en juin 1821 la majorité des questions proposées à Douai portait sur des notions purement techniques du programme de rhétorique telles la réticence, l'antithèse, la prétermission ou la prosopopée, dans les sujets de 1840 trouvent aussi place une série d'interrogations sur les genres littéraires (histoire, poésie, éloquence) et la vie des grands écrivains n'ayant qu'un lointain rapport avec la rhétorique telle qu'elle était enseignée dans les collèges royaux ou communaux². C'est le début de la mutation officielle que l'enseignement des Belles-Lettres effectuera en direction de l'histoire littéraire, mutation que Victor Cousin (1792-1867), le ministre de l'Instruction Publique, appellera de ses vœux : « La rhétorique actuelle doit être un cours de littérature générale »³.

Sous la Restauration apparaît donc, avec une nouvelle génération d'éducateurs – pour la plupart tenants de chaires universitaires ou régents de rhétorique et de grammaire –, une approche en rupture avec les modèles

(invention, disposition, mémoire et action). Il avait cependant conscience de proposer « une vue plus que cavalière » de l'histoire de la rhétorique, qu'il appelait à « détailler et corriger » par une « immense enquête historique » (*La rhétorique restreinte*, in « Communications », XVI (1970), p. 159). Dans son article intitulé significativement : *Non, la rhétorique française, au XVIII^e siècle, n'est pas "restreinte" aux tropes*, Françoise Douay-Soublin montre que la position de Genette est imprécise d'un point de vue historique et qu'elle constitue de fait « un obstacle épistémologique à la compréhension de ce que la rhétorique, dans toute son ampleur, fut en réalité pour l'Europe moderne » (*Histoire, Épistémologie, Langage*, XII/1 (1990), p. 124). Après avoir dépouillé plusieurs centaines d'ouvrages de rhétorique du XIX^e siècle, elle note que seuls trois d'entre eux se restreignent effectivement aux figures : « l'*Abrégé du Traité des Tropes* de M. Du Marsais par l'abbé Ducros (1817), le *Traité des figures de rhétorique* de Joseph Planche (1820), sous-produit d'un dictionnaire de 1819, et le *Manuel classique pour l'étude des tropes* de Pierre Fontanier (1821) » (« La rhétorique en France au XIX^e siècle », art. cit., p. 54). Il convient donc d'éviter toute généralisation hâtive, l'histoire de la rhétorique au XIX^e siècle étant un terrain vaste et mouvant qui donne lieu à maintes interprétations, parfois contradictoires.

¹ Cf. Douay-Soublin, F., « La rhétorique en Europe à travers son enseignement », art. cit., pp. 467-507.

² Cf. *Programme officiel des matières d'examen du baccalauréat ès-lettres*, Hachette, Paris, 1841, pp. 37-38. Parmi les questions posées en 1840, on trouve par exemple : « Quelles sont les principales époques de la poésie latine ? » ; « Quelles sont les principales époques de l'éloquence française ? » ou encore « Des principaux historiens français ».

³ Cousin, V., *Recueil des principaux actes du Ministère de l'Instruction Publique*, Langlois et Leclercq, Paris, 1841, « Instruction secondaire », p. 52.

précédents, soucieuse de restructurer les méthodes d'apprentissage scolaire et d'intégrer un mode renouvelé d'appréhension des textes. Sans renoncer à l'organisation traditionnelle des parties du discours (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* et *pronuntiatio*), la pensée se renouvela en faisant de la « littérature » constitutive de l'œuvre, plus que de son revêtement formel, un objet essentiel : « L'achèvement de l'expression devient un critère aussi important que la saine conformation logique de la pensée. Par l'intermédiaire des codes axiologiques annexes du langage, cette néo-rhétorique, tout en recourant aux distinctions classiques procède à une réestimation du matériau linguistique de l'expression, dont la norme est uniquement littéraire »¹. C'est dans ce sens que Félix Dupanloup (1802-1878), théologien et homme politique français, demandera aux professeurs des collèges catholiques et des séminaires d'enseigner « bien moins les tropes et les figures que la rédaction claire, intelligente, vraie, sincère, expressive, énergique de la pensée, prise aux sources les plus vives et les plus hautes »². Il ne s'agissait pas, en somme, de façonner de nouveaux Démosthènes, mais d'apprendre aux élèves « le bon goût et la saine pratique littéraire »³, « l'usage libre, facile, pur, sensé, de la langue »⁴.

Accompagnant ce changement de perspective, la visée pédagogique et éducationnelle des traités de rhétorique devient beaucoup plus explicite. La plupart de ceux qui parurent au XIX^e siècle furent d'ailleurs compilés par « des professionnels de l'enseignement des Lettres, supérieur ou secondaire, confessionnel ou public, soumis à des contraintes différentes »⁵. Pour l'intervalle 1819-1841, on en recense près de trente, dont l'intention et le public visé s'affichent souvent dès le titre : *Nouveau cours de rhétorique française à l'usage des aspirants au Baccalauréat ès-Lettres* (1825) de F.-J. Villiers Moriamé ; *Traité élémentaire de rhétorique ou règles de l'éloquence à l'usage des classes* (1825) de L. G. Taillefer ; *Traité de la narration, suivi des règles générales de l'analyse et du développement oratoires, avec des modèles d'exercices, à l'usage de la seconde* (1825) de P. F. de Calonne ; *Préceptes de rhétorique suivis de conseils sur un cours de lecture et d'une série de questions à l'usage des aspirants au grade de bachelier ès-Lettres* (1828) de C. J. Hubert ; *Nouveau cours de Rhétorique*

¹ Chaurand, J., *Nouvelle histoire de la langue française*, Le Grand livre du mois, Paris, 1999, p. 412.

² Dupanloup, F., *De l'éducation*, Lecoffre et Devarenne, Paris, 1857, ch. III (« De la rhétorique utile »), p. 356.

³ Ibidem.

⁴ Idem, p. 357.

⁵ Cf. Douay-Soublin, F., « La rhétorique en France au XIX^e siècle », art. cit., p. 100.

contenant des versions latines, des versions grecques, des matières en vers, rédigé et mis en ordre par deux professeurs de l'Académie de Paris (1829) etc.

C'est à ce courant qu'il faut rattacher la *Nouvelle Rhétorique* de Le Clerc, destinée elle aussi « à l'usage de ceux qui se préparent aux examens dans les classes de rhétorique et à la Faculté des Lettres »¹. L'auteur se propose d'y résumer les meilleurs préceptes d'éloquence et de style tirés des auteurs anciens, de la façon la plus « courte », « nette » et « précise » possible². Il ne prétend pas faire œuvre d'érudition mais souhaite simplement rapporter et traduire, avec une fidélité scrupuleuse, les principes généraux régissant l'art oratoire en les complétant par les « observations nouvelles » de certains modernes³. Le but est de permettre aux apprenants d'acquérir « ce goût correct et pur dont ils étudient tous les jours les exemples, et quelques étincelles de ce génie créateur »⁴. Partisan d'une imitation éclectique, Le Clerc intègre un très large éventail de modèles. Si, en matière de théorie discursive, Aristote et Cicéron restent les *auctoritates* les plus souvent citées, le pédagogue renvoie aussi à d'autres rhétoriciens classiques tels que Quintilien, Lucien ou Longin. Parmi les textes français recommandés à l'imitation des jeunes gens ou cités pour leur contenu théorique, on retrouve les *Caractères* (1688) de La Bruyère, les *Dialogues sur l'éloquence* (1718) de Fénelon et l'*Essai sur le goût* (1757) de Montesquieu, mais aussi des traités moins connus d'Aguesseau, Buffon, Louis Racine, Despréaux, Rollin, Marmontel, Gibert, Crevier ou Batteux. Ces ouvrages, note-t-il, « sont remplis de remarques utiles, qui seraient perdues pour la jeunesse si on les laissait éparses dans un si grand nombre d'ouvrages, et dont nous avons fait un choix sévère, en essayant de donner quelquefois plus de clarté à la pensée et plus d'élégance à l'expression »⁵. Le Clerc n'hésite donc pas à se référer à des modèles contemporains pour développer son analyse et l'étayer d'exemples.

L'exposé qu'il dresse se déroule selon un plan quadripartite : les considérations sur la mémoire sont intégrées dans le traitement de la

¹ Dans le cadre de cette étude, nous utiliserons l'édition de 1837 (5^e édition, Hauman, Bruxelles, 1837) qui comporte, contrairement aux 4 premières, un *Supplément* consacré aux *Matières de Composition dans les classes de Rhétorique* et une série de questions *À l'usage de ceux qui se préparent aux Examens dans les classes de Rhétorique et à la Faculté des Lettres*.

² Leclerc, J.-V., « Préface » in *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. I.

³ Idem, p. II.

⁴ Idem, pp. II-III.

⁵ Idem, p. VI.

pronuntiatio et ne font donc pas l'objet d'une partie autonome. Les préceptes relatifs à l'exorde sont énoncés en ouverture du chapitre sur la disposition¹, qui s'organise lui-même en six parties : exorde, proposition et division, narration, preuve ou confirmation, réfutation et péroraison. L'auteur y traite successivement de la *captatio benevolentiae*, des précautions oratoires, des sources de l'exorde ainsi que des styles qui lui sont propres, et conclut par une analyse de l'exorde dit *ex abrupto*. Il fait précéder ces règles d'une préface où il observe qu'exorde et péroraison sont réservés aux sujets nobles et graves. Dans les autres, ils pourront parfois être supprimés sans troubler l'unité logique de la composition². Sa réflexion théorique s'appuie essentiellement sur le *De inventione* de Cicéron et sur l'*Institutio oratoria* de Quintilien, quoique interviennent aussi, ponctuellement, des règles tirées de l'anonyme *Ad Herennium* et des *Partitiones oratoriae* et, pour la période moderne, des passages du *Traité des Études* de Charles Rollin (1726-28) et de l'*Essai sur l'éloquence de la chaire* (1810) du cardinal Maury.

En tant qu'ouverture du discours, l'exorde a pour finalité première de gagner les bonnes grâces de l'auditoire, autrement dit de le rendre « *benivolum, attentum, docilem* » (Cicero, *De inventione*, I.xv.20)³. Pour ce faire, l'orateur devra montrer qu'il est d'un caractère vertueux et adopter une attitude humble, propre à rallier le public à sa cause. Plus encore que l'équité ou la sagesse, la qualité que Le Clerc conseille d'exercer en toutes circonstances est la modestie car elle « rehausse toujours le prix des talents et des vertus, porte un caractère de candeur qui ouvre le chemin à la persuasion »⁴. Cette modestie devra cependant être sans timidité, telle celle de Démosthène disant à ses concitoyens : « Athéniens, je voudrais vous plaire, mais j'aime mieux vous sauver »⁵. Il s'agira de mettre en scène des mœurs droites et honnêtes, de manifester sa sincérité et ses mérites pour convaincre. Une telle conception de l'*ethos*, on le voit, est tributaire de la

¹ Voici la définition qu'il en donne : « La *Disposition*, dans l'art oratoire, consiste à mettre en ordre toutes les parties fournies par l'*Invention*, selon la nature et l'intérêt du sujet qu'on traite. La fécondité de l'esprit brille dans l'invention ; la prudence et le jugement dans la disposition » (*Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 65).

² Le Clerc note en effet que « l'orateur peut, selon le besoin de sa cause, commencer par la narration, ou par quelque argument solide, ou par la lecture de quelque pièce ; ou bien, aussitôt après l'exorde, il arrive à la preuve, et la fait suivre de la narration ; il peut se permettre quelques autres changements semblables dans l'ordre usité, pourvu qu'il ne les fasse jamais que si la cause le demande » (*Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 67).

³ Leclerc, J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 68.

⁴ Idem, p. 69.

⁵ Ibidem.

définition aristotélicienne, qui en faisait l'une des preuves techniques de l'orateur et non une qualité préexistante à la prise de parole, comme l'avaient revendiqué Isocrate et, à sa suite, Cicéron et Quintilien¹. Certes, s'adressant à un public d'aspirants-bacheliers, Le Clerc aurait difficilement pu exiger d'eux le statut social (*officium*) et l'autorité morale (*vita ante acta*) que les rhéteurs romains attendaient du *vir bonus dicendi peritus*.

Afin de se faire valoir, l'orateur aura également soin de respecter le caractère de gravité et de mesure requis par la *captatio benevolentiae*, même lorsqu'il dénoncera le comportement et les actions de la partie adverse : « plus il usera de ménagement, plus sa modération lui conciliera les esprits »². Cette retenue n'exclut cependant pas qu'il ne cherche à susciter la désapprobation, voire le dédain, à l'encontre de l'adversaire, en évoquant par exemple ses fautes morales, mais il le fera en évitant de porter atteinte à son rang ou à sa naissance³. Le Clerc déconseille également de louer les juges en célébrant leur équité ou leur attachement au devoir car si, dans les temps anciens, « on pouvait facilement espérer de les captiver par des louanges », au XIX^e siècle « on ne souffre plus les compliments fades »⁴. D'où le risible des vers dont l'Intimé, dans *Les Plaideurs* de Racine, se sert pour flatter la vanité du juge Dandin, qu'il propose comme contre-exemple : « Devant le grand Dandin l'innocence est hardie ; / Oui, devant ce Caton de Basse-Normandie, / Ce soleil d'équité qui n'est jamais terni : / *Victrix causa*

¹ L'*ethos* prôné ici est en effet de nature discursive, il est construit par le discours. Sur les notions d'*ethos* discursif et d'*ethos* préalable, cf. Fantham, E., *Ciceronian Conciliare and Aristotelian Ethos*, in « Phœnix », XXVII (1973), pp. 262-275 ; Enos, R. L. et Schnackenberg, K. R., « Cicero Latinizes Hellenic Ethos », in *Ethos : New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, éd. Baumlin, J. S. et French Bauplin, T., S.M.U. Press, Dallas, 1994, pp. 191-206 et *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, éd. Amossy, R., Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999.

² Leclerc, J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 69.

³ Ibidem.

⁴ Idem, pp. 69-70. Cicéron évoque en effet, dans son *De oratore* (II, 322), la nécessité de parvenir à flatter les juges de façon adroite, sans le laisser paraître. Quintilien est pour sa part beaucoup plus explicite, rappelant l'utilité de connaître la personnalité du juge (violente ou douce, enjouée ou grave, sévère ou indulgente), de même que ses sentiments vis-à-vis du défendeur et du demandeur, afin de dissiper toute prévention éventuelle et de tourner son éloge à l'avantage de la cause : « Iudicem conciliabimus nobis, non tantum laudando eum, quod et fieri cum modo debet, et est tamen parti utrique commune, sed si laudem eius ad utilitatem causæ nostræ coniunxerimus, ut allegemus *pro honestis dignitate illi suam, pro humilibus iustitiam, pro infelicibus misericordiam, pro læsis severitatem, et similiter cætera*. Mores quoque, si fieri potest, iudicis velim nosse. [...] » (*Institutio oratoria*, lib. IV, 1, 16).

diis placuit, sed victa Catoni »¹. Que les apprenants s'abstiennent donc de pratiquer l'art de la louange s'ils n'en maîtrisent pas les mécanismes : ce qui était de mise dans l'Antiquité classique n'a plus cours aux temps modernes. Qu'ils aient soin, en outre, de souligner l'importance de la cause défendue, son caractère extraordinaire, exemplaire ou atroce, en une argumentation nette et précise « car rien ne déplaît tant à l'auditeur que la perspective d'une longue discussion »².

Il leur faudra encore satisfaire à une autre exigence, celle de « mettre l'auditeur à portée de s'instruire, éclairer son esprit en établissant la question, le préparer à tous les développements qui suivent »³. Car outre sa fonction performative de séduire le public et de le rendre attentif, l'exorde a aussi un rôle informatif. Après la traditionnelle *captatio benevolentiae* viendra ainsi la *partitio*, qui consistera à annoncer le plan du discours et les thèmes qui y seront abordés. Et Le Clerc de citer Cicéron, lequel énonce, pour le type de l'exorde indirect⁴, la nécessité d'une exposition claire et complète de la question : « L'auditeur [...] trouvera de la facilité et du plaisir à vous suivre, si dès lors vous lui expliquez le genre et la nature de l'affaire, si vous la divisez, mais en évitant les divisions multipliées qui chargent et embarrassent la mémoire »⁵. Les exordes des discours judiciaire et délibératif intégreront donc la proposition (exposition claire du sujet) et la division (énonciation des parties) dans leur structure interne, au lieu de les en dissocier, comme le prônaient généralement les théories classiques de la disposition.

De cette première section ressort une prédilection marquée pour l'*exordium per insinuationem* (dit aussi indirect), où l'orateur prend des précautions oratoires pour triompher d'éventuelles préventions du public, au détriment de l'exorde « *ex abrupto* », qui entre en matière sans préambule et dont les *Catilinaires* et le *Pro Murena* offrent les modèles les plus achevés. Se référant aux harangues contradictoires d'Ajax et d'Ulysse qui se disputent, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, les armes d'Achille, Le Clerc montre combien la stratégie de l'*insinuatio* est utile pour emporter

¹ Leclerc, J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 70.

² Ibidem.

³ Idem, p. 71.

⁴ Rappelons que Cicéron distingue deux types d'exordes, l'exorde simple et l'insinuation : « Igitur exordium in duas partes dividitur, in principium et insinuationem. Principium est oratio perspicua et protinus perficiens auditorem, aut docilem, aut attentum. Insinuatio est oratio quadam dissimulatione et circumitione obscure subiens auditorie animum (*De inventione*, I, 20).

⁵ Leclerc, J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 71.

l'adhésion¹. Tandis qu'Ajax, sûr de ses droits, s'adonne à un plaidoyer passionné et sans art, n'hésitant pas à accuser son adversaire de lâcheté et à reprocher aux juges leur ingratitude, Ulysse multiplie pour sa part les effets de parole : silence initial, pratique de la *variatio*, emploi de figures à grande charge affective (apostrophe, interrogations rhétoriques, exclamations), *actio* propre à gagner l'esprit par le cœur. D'un côté un exorde véhément, dépourvu d'éloquence et trahissant un débordement non maîtrisé du discours, de l'autre un prologue persuasif, adroit et modéré, où tout est mis en œuvre pour toucher l'auditoire et vaincre ses résistances.

Sous peine de lasser les uns et de rebuter les autres, l'orateur ne pourra donc faire abstraction des circonstances de l'énonciation (diversité des publics, cadre spatio-temporel, réalité contemporaine), qui impliquent la mise en œuvre d'un certain nombre de procédés. Outre l'emploi d'un style tempéré et le recours à une gestuelle mesurée, l'usage d'ornements rhétoriques aura lui aussi toute son importance. À propos de l'emploi de figures dans l'exorde, Le Clerc suit encore la tradition classique : bien qu'il ne dresse aucune nomenclature précise, il n'en formule pas moins un certain nombre de remarques et fait appel à plusieurs exemples, dont le second discours *De lege agraria*², qui éclairent ses conceptions en la matière. Prototype même de l'exorde par insinuation, le célèbre plaidoyer cicéronien, prononcé en 63 av. J.-C. devant le sénat romain, est érigé en modèle du genre. L'Arpinate y attaque la réforme agraire proposée par le tribun P. Servilius Rullus et réussit le tour de force de la faire rejeter par le peuple lui-même. Combattant une loi qui avait la faveur des masses, Cicéron ne pouvait se déclarer d'emblée contre elle ; on ne l'eût pas laissé poursuivre. Aussi opte-t-il pour une rhétorique du détour, où affleurent tous les artifices de l'oblicité. Structurant son exorde en trois parties, il commence par remercier ses électeurs de l'avoir investi de la dignité consulaire dès sa première candidature, puis promet de rester dévoué aux intérêts du peuple et, s'étant présenté comme un « consul populaire »³, il s'attache enfin à définir ce qu'il entend par « popularité » ; ce n'est qu'ensuite qu'il présente la loi agraire comme un projet dictatorial de prise de pouvoir visant à

¹ Idem, pp. 72-73.

² Le *De lege agraria* est un groupe de trois discours que Cicéron prononça en 63 av. J. C., l'année même de son accession au consulat, contre la proposition de loi présentée par le tribun P. Servilius Rullus, probablement à l'instigation de César. Le premier discours est adressé au Sénat, les deux autres le sont au peuple.

³ *De lege agraria*, II, 3 : « Ego autem non solum hoc in loco dicam ubi est id dictu facillimum, sed in ipso senatu, in quo esse locus huic voci non videbatur, popularem me futurum esse consulem, prima illa mea oratione Kalendis Ianuariis dixi ».

dépouiller le peuple d'une liberté que ses ancêtres avaient conquise « au prix de leurs sueurs et de leur sang »¹. Une telle habileté à se concilier les bonnes grâces du public par les détours les plus subtils inspire à Le Clerc un enthousiasme sans réserves : « C'est une chose admirable – écrit-il – de voir pendant combien de temps il tient l'esprit de ses auditeurs en suspens, sans leur laisser entrevoir le parti qu'il avait pris, ni le sentiment qu'il voulait leur inspirer »². Et il cite en renfort l'éloge que Pline l'Ancien avait fait, au sujet du même discours, de l'arsenal oratoire déployé en cette occasion par Cicéron³.

Cet exemple permet de déduire quelques-uns des procédés susceptibles de concourir, d'après notre auteur, aux effets esthétiques et argumentatifs de l'exorde indirect. La technique du détour, qui a l'avantage de donner une impression de pondération et de sincérité, est à ce titre indispensable. Elle recoupe plusieurs figures majeures, dont celles de l'atténuation : omission, ellipse, réticence, litote, euphémisme, périphrase et digression. L'orateur pourra aussi atténuer l'effet d'une assertion sujette à controverse en recourant à l'interrogation rhétorique, qui se prête à merveille à l'insinuation, de même qu'aux autres variations de ton. Celles-ci lui permettront de diversifier utilement l'expressivité discursive et textuelle. Lexicale, sémantique ou structurelle, la répétition fournira également un support d'une grande efficacité pour disposer favorablement le public : non seulement elle l'aidera à suivre et à mémoriser les développements du discours, mais elle agira sur son ressenti émotionnel. C'est d'elle que se sert l'Arpinate, dans l'exorde précédemment cité, pour accuser Rullus de violer la *lex Sempronia* en limitant le nombre des tribus appelées à voter ; la répétition du phénomène de la symploque (ou complexion)⁴ lui permet d'introduire le doute et de masquer le caractère discutable des preuves qu'il avance⁵. Enfin, les figures dialogiques, c'est-à-dire les différents tours du langage parlé (apostrophe, exclamation, dubitation, subjection, fausse concession, prolepse, énumération etc.), contribueront elles aussi au succès de ce type d'exorde.

¹ *De lege agraria*, II, 6 : « [...] sin insidias fieri libertati vestrae simulatione largitionis intellegitis, nolite dubitare plurimo sudore et sanguine maiorum vestrorum partam vobisque traditam libertatem nullo vestro labore consule adiutore defendere ».

² LECLERC J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 75.

³ *Naturalis Historia*, VII, 30, 117 : « Te dicente legem agrariam, hoc est alimenta sua, abdicaverunt tribus ».

⁴ La complexion ou symploque consiste en l'association de l'anaphore et de l'épiphore.

⁵ *De lege agraria*, II, 9, 22 : « Quis legem tulit ? Rullus. Quis maiorem partem populi suffragiis prohibuit ? Rullus. Quis comitiis praefuit, quis tribus quas voluit vocavit nullo custode sortitus, quis decemviros quos voluit creavit ? Idem Rullus [...] ».

Quant au style, il variera selon le genre pratiqué. Ainsi, l'exorde judiciaire devra être grave, simple et mesuré, et comprendre tous les éléments les plus à même de participer à la dignité du discours, tandis que l'exorde démonstratif, dans sa double fonction didactique et épideictique, pourra user de tours périodiques et déployer la magnificence et la pompe propres aux discours d'apparat. Cette différence s'explique par les horizons d'attente liés au contexte discursif : « dans le genre judiciaire, l'auditeur se défie de celui qui paraît vouloir l'éblouir par l'éclat des figures et des termes étudiés ; au lieu que, dans le genre démonstratif, loin d'être en garde contre l'orateur, il le favorise d'avance, il s'intéresse au sujet, et tout l'embarras de celui qui parle est de remplir l'attente de ceux qui l'écoutent. Il peut donc commencer d'un air grand et majestueux, si sa matière le permet »¹. L'orateur n'oubliera cependant pas que l'exorde ne constitue que le premier fil d'une trame à tisser et ne peut, à ce titre, éclipser par son éclat le reste du discours. Aussi aura-t-il soin, pour éviter d'épuiser d'emblée la matière de son propos, de structurer son plan de manière à ce que les émotions, l'intérêt et la persuasion aillent en croissant, comme le recommandait Cicéron dans le *De oratore*. Le Clerc rappelle en outre que la modestie, la douceur et la tranquillité étant les principales vertus à observer, le déploiement du pathétique et les procédés de la véhémence n'y sont pas tolérés. Seul l'exorde *ex abrupto* fait exception à la règle car « lorsqu'une vive douleur, une grande joie, une indignation violente, ou quelque autre passion se trouve déjà dans le cœur de ceux qui écoutent, on ne risque rien d'éclater en commençant »². C'est là encore un passage de Cicéron – l'incipit de la première Catilinaire³ – qui lui permet d'exemplifier ses dires. Afin de susciter une opinion hostile à Catilina, le prince des orateurs romains, qui présidait l'assemblée en qualité de consul, avait adressé à son adversaire cette foudroyante apostrophe : « Jusques à quand, Catilina, abuseras-tu de notre patience ? Combien de temps encore ta fureur esquivera-t-elle nos coups ? Jusqu'où s'emportera ton audace sans frein ? etc. »⁴. Comme le note notre auteur, si Cicéron avait opté pour une entrée en matière élégante et tempérée, il aurait attiédi, voire éteint, l'émotion des auditeurs⁵. Mais il

¹ LECLERC J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 81.

² *Idem*, p. 82.

³ Les *Catilinaires*, série de quatre discours dirigés contre Catilina – dont deux sont adressés au Sénat et deux au peuple – comptent parmi les plaidoiries les plus brillantes de Cicéron.

⁴ *In L. Catilinam oratio prima*, I, 1 : « Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quam diu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? [...] »

⁵ LECLERC J.-V., *Nouvelle Rhétorique*, éd. cit., p. 83.

s'adressait à un public préparé à le comprendre et à partager ses vues, d'où la pertinence d'une ouverture lapidaire et sans détour.

Le Clerc n'omet pas non plus d'aborder la question des défauts qui menacent l'exorde. Son exposé est une paraphrase du livre I de la *Rhetorica ad Herennium*, dans la traduction qu'il en avait fait paraître en 1825¹. Il y établit une liste de quatre exordes défectueux : l'exorde banal (*vulgare*), qui peut servir plusieurs causes et être employé dans un grand nombre de discours ; l'exorde commun (*commune*), capable d'introduire une thèse aussi bien que son contraire et que l'adversaire pourrait s'approprier au prix d'un changement mineur ; l'exorde étranger ou d'emprunt (*separatum* ou *translatum*) qui n'est pas tiré de la cause elle-même et de ce fait mal intégré au discours ; enfin l'exorde contre les règles (*contra praecepta*), qui échoue à inspirer à l'auditeur la bienveillance, l'intérêt ou l'attention qu'il devrait ressentir². Les mêmes préceptes avaient également été énoncés, avec fort peu de variantes, par Cicéron et Quintilien³. Si l'exorde peut être fautif en raison de son contenu, il peut aussi l'être par sa forme. Un excès de longueur plongera par exemple l'auditoire dans l'ennui. Le Clerc reprend ici sans le développer un principe, souvent proclamé par les anciens rhéteurs, qui voulait que l'exorde fût proportionné à l'importance du sujet, court lorsque la cause était aisée à défendre, plus étendu lorsqu'il s'agissait d'un sujet complexe ou délicat. L'orateur aura par ailleurs soin de ne pas se perdre en anecdotes et en digressions « comme un voyageur qui ne connaît pas sa route »⁴ car « l'exorde ne commence véritablement qu'au moment où l'on découvre l'objet et le dessein du discours »⁵. Pour ne pas être taxé de pédantisme ou d'affectation, il se gardera enfin des tournures trop recherchées et des figures peu congruentes. Telles sont les principales idées développées. La section consacrée à l'exorde se conclut sur l'éloge de Démosthène formulé dans l'*Orator*, que notre auteur reprend pour l'appliquer à Cicéron : « Il remplit l'idée que je me suis formée de

¹ En collaboration avec plusieurs de ses maîtres et condisciples, Le Clerc fit paraître, entre 1821 et 1825, l'édition des œuvres complètes de Cicéron. La *Rhetorica ad Herennium* y est incluse en tant que traité de l'Arpinate ; cf. *Œuvres complètes de M.T. Cicéron*, Chez Lefèvre, Paris, t. 2, 1825.

² LECLERC J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 80.

³ Cf. les passages de Cicéron, Quintilien et de l'auteur *Ad Herennium* rapportés par COUSIN J. dans *Études sur Quintilien*, Verlag P. Schippers N. V., Paris /Amsterdam, 1967, t. 1, p. 226.

⁴ LECLERC J.-V., *Nouvelle rhétorique*, éd. cit., p. 78.

⁵ *Ibidem*.

l'éloquence, et il atteint ce beau idéal, ce haut degré de perfection que j'imagine, mais dont je n'ai jamais trouvé d'autre exemple »¹.

La théorie et la pratique cicéroniennes de l'exorde constituent donc, pour Le Clerc, un modèle de référence prédominant. Cependant, si la doctrine qu'il expose est bien conforme, dans ses principes, aux règles prescrites par le maître de l'éloquence latine, elle ne s'en trouve pas moins considérablement simplifiée. La volonté d'élarguer et de resserrer la pensée antique pour la rendre accessible à un public essentiellement scolaire s'exprime tout au long du traité : le schématisme des préceptes oratoires, la nature des exemples qui les illustrent, la structure même de l'analyse, tout est subordonné au dessein pédagogique de l'ouvrage. Le choix des préceptes atteste sans équivoque de cet effort de clarification : ainsi, l'auteur ne propose aucune description des différents types de cause, se limitant à signaler qu'il faut adapter son propos aux circonstances et au public ; le rôle de la bienveillance, notion pourtant centrale de l'exorde, fait l'objet de généralisations partielles, qui sont loin d'avoir l'ampleur et la complexité des théories anciennes. Le Clerc n'approfondit en outre pas la notion de *persona*, léguée par les auteurs gréco-latins, pas plus qu'il ne fait mention de l'arsenal de figures, syntaxiques ou rhétoriques, à déployer dans les deux principaux genres d'exorde. Opposé à toute taxonomie classificatrice, comme le seront également Mathieu Andrieux², Pierrot-Deseilligny³ et Eugène Gérusez⁴, il veut réhabiliter une rhétorique argumentative efficace, au service de la morale civique et politique, et visant à enseigner « l'art de répandre sur des faits réels ou imaginaires cet intérêt qui semble reproduire dans toute leur vérité les actions et les discours »⁵. Dans cette acception, l'*ars bene dicendi* n'équivaut plus à l'étude des procédés du nombre, du rythme voire de la rime, mais à la recherche d'un équilibre entre théorie

¹ *Idem*, p. 83 ; CICERO M. TULLIUS, *Oratore*, 7, 23 : « [...] recordor longe omnibus unum <me> anteferre Demosthenem, <huius> quem velim accommodare ad eam quam sentiam eloquentiam, non ad eam quam in aliquo ipse cognoverim ».

² Mathieu Andrieux est l'auteur d'une *Rhétorique française extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes* publiée en 1825 (Brunot-Labbe, Paris), puis rééditée en 1838 sous le titre *Préceptes d'éloquence, extraits des meilleurs auteurs anciens et modernes et appropriés à l'esprit, aux mœurs et aux usages du dix-neuvième siècle*, Didier, Paris, 1838.

³ Professeur de rhétorique de Baudelaire, PIERROT-DESEILLIGNY J. publia en 1822 ses *Cours publics d'éloquence française*, Vol. I : *Principes*. Vol. II : *Histoire*, Journal des Cours Publics, Paris, 1820-1822.

⁴ GÉRUSEZ E.-N., qui enseignait à la Faculté des lettres de Paris, fit lui aussi paraître son *Cours d'éloquence française professé à la faculté de Paris (1835-36)*, Ébrard et C^{ie}, Paris, 1836.

⁵ LECLERC J.-V., *Nouvelle Rhétorique*, éd. cit., p. 313.

oratoire et entraînement à l'expression, connaissances historiques et valeurs morales, imitation et invention. Quoique contemporain des *Figures du discours* de Fontanier, qui avaient consacré la grammaticalisation de l'*elocutio*, l'ouvrage de Le Clerc signe ainsi le retour de la grande tradition antique, formalisée par Aristote, puis par Cicéron et Quintilien, sur la scène de l'Ancien Régime.

Bibliographie sélective

_____, « Y a-t-il renaissance de la rhétorique en France au XIX^e siècle ? », in *Renaissances of Rhetoric*, éd. Ilseling, S. et Vervaecke, G., Leuven University Press, Louvain, 1995

_____, *Les recueils de discours français pour la classe de rhétorique (XVIII^e-XIX^e siècles)*, in « Les humanités classiques, Histoire de l'éducation », LXXIV (1997)

_____, « La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, éd. Fumaroli, M., P.U.F., Paris, 1999

Andrieux, M., *Préceptes d'éloquence, extraits des meilleurs auteurs anciens et modernes et appropriés à l'esprit, aux mœurs et aux usages du dix-neuvième siècle*, Didier, Paris, 1838

Cousin, V., *Recueil des principaux actes du Ministère de l'Instruction Publique*, Langlois et Leclercq, Paris, 1841

Douay-Soublin, F., « La rhétorique en Europe à travers son enseignement (1598-1815) », in *Histoire des idées linguistiques*, éd. Auroux, S., Mardaga, Liège, 1992, t. 2

Fantham, E., *Ciceronian Conciliare and Aristotelian Ethos*, in « Phoenix », XXVII (1973)

Gerusez, E.-N., *Cours d'éloquence française professé à la faculté de Paris (1835-36)*, Ébrard et C^{ie}, Paris, 1836

Guigniaut, J., « Notice historique sur la vie et les travaux de M. Joseph-Victor Leclerc », Mémoires de l'Institut, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, XXVII/1 (1877)

Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos, éd. Amossy, R., Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999

Lanson, G., *La Réforme de l'enseignement secondaire – Les véritables humanités modernes*, in « Revue internationale de l'enseignement », XLI (1901)

Leclerc, J.-V., *Nouvelle rhétorique*, Hauman, Bruxelles, 1837 [5^e édition]

Renan, E., « Notice sur Joseph-Victor Le Clerc (mort le 12 nov. 1865) », in *Histoire littéraire de la France*, Firmin Didot, Paris, 1869, t. XXV

**TITRES ET INCIPIT : «SEUILS» ET «PASSAGES» DANS LA
CONSTRUCTION DE L'ESPACE ROMANESQUE : LES MYSTERES
DE PARIS D'EUGENE SUE , LA CASA ISPIRATA D'ALBERTO
SAVINIO**

**TITLES AND INCIPIT : "THRESHOLD" AND "PASSAGES".
CONSTRUCTION OF SPACE IN NOVEL : MYSTERIES OF PARIS
BY EUGENE SUE , LA CASA ISPIRATA BY ALBERTO SAVINIO**

**TITOLI E SCRITTURA DEL INIZIO : "SOGLIA" E "PASSAGI".
COSTRUZIONE DELLO SPAZIO ROMANESCO : I MISTERI DI
PARIGI DI EUGENIO SUE , LA CASA ISPIRATA DI ALBERTO
SAVINIO**

Juliette LE GALL¹

Résumé

Lieu textuel double, favorable à la création de passages au sein du texte romanesque, l'incipit sera à l'origine de l'accès progressif à l'univers de la fiction.

«Écriture du commencement» l'incipit savinien introduira d'emblée le personnage-narrateur doté du «regard descripteur » et auquel reviendra la responsabilité de donner à voir l'espace urbain parisien. L'alliance du topos narratif de l'arrivée, dans le texte d' Alberto Savinio à la figure romanesque de l'étranger aura pour effet, au seuil du texte, d'orienter la construction, mais aussi la perception de l'espace romanesque. Étranger par rapport à l'espace urbain parisien qu'il n'est pas censé connaître et qu'il va explorer, le personnage- narrateur savinien partagera avec le héros populaire d'Eugène Sue la description ambulatoire ,permettant de peindre littérairement Paris. La notion de visualisation, décrite par Philippe Ortel pourra être mobilisée au sujet de la représentation de Paris dans La Casa ispirata et Les Mystères de Paris. Forme ouverte à l' imaginaire urbain , le roman populaire d'Eugène Sue s'attachera à rendre visible les dessous de Paris. Si ce projet d'écriture peut faire penser par son contenu à l'esthétique réaliste privilégiant la notion de «visibilité» de la ville, à la manière d'Honoré de Balzac, Eugène Sue ne l'utilise pourtant qu'en trompe-l'œil.

Mots-clés : figure romanesque de l'étranger , capacité à voir, visibilité, visualisation, description ambulatoire, imaginaire urbain, représentation littéraire de Paris

Abstract

Double textual space, incipit is one of the main support, of passages within the text, the incipit is both causing progressive creation and access to the world of fiction. About "Writing the beginning", savinian incipit immediately introduces a narrator

¹ juliette.legall188@gmail.com, Université de Rennes 2, France.

possessing the "handle look" which will be able to giving to see urban Paris area. Indeed, the association of narrative topos of arrival in Alberto Savinio 's text' with foreigner figure will have the effect, through the text, to lead to the space construction, in novel but also to give an idea of fictional space perception. Urban parisian area that is not supposed to know will be explored by – savinian narrator. He shares with Eugène Sue's popular hero ambulatory description to paint literary Paris. Moreover, visualization concept described by Philippe Ortel will be used for fictionnal representation of Paris in *La Casa ispirata* (1925) by Alberto Savinio and in *The Mysteries of Paris* (1842-1843) by Eugène Sue. Open to the urban imaginary, the popular novel, inspired by Eugene Sue will seek to make visible Paris. If this writing purpose can make think to realistic aesthetic associating "visibility" concept to the city, in the manner of Honoré de Balzac, actually Eugene Sue only pretends to use it.

Keywords : foreigner figure, capacity of seeing, visibility, visualisation, urban parisian imaginary, literary parisian representation

Riassunto

Doppio luogo testuale, posto aperto alla creazione di passaggi all'interno del testo romanesco, l'incipit sta per dare accesso poco a poco al mondo della finzione. Luogo simbolo della "Scrittura del principio" l'incipit Saviniano introduce subito il personaggio-narratore dotato dello "sguardo manico" a Parigi, dove assume la responsabilità di dare a vedere la città scoperta. La combinazione di alcuni topoi narrativi, come quello dell'arrivo nel testo di Alberto Savinio con quello della figura romanesca dello straniero avrà l'effetto di creare soglia del testo, di guidare la costruzione dello spazio immaginario romanesco. Confrontato allo spazio urbano di Parigi che il narratore-personnaggio saviniano è sottoposto a conoscere, lo esplora con lo sguardo dello straniero. Come l'eroe popolare di Eugène Sue, la descrizione ambulante è comune al personaggio saviniano e permette di dipingere Parigi. Il concetto di visualizzazione, descritto da Philippe Ortel sarà usato attraverso la scrittura letteraria di Parigi nella *Casa ispirata* di Alberto Savinio e nei *I Misteri di Parigi* di Eugène Sue. Aperto all'immaginario urbano, il romanzo popolare, iniziato da Eugene Sue cerca di rendere conto del visibile nella rappresentazione di Parigi. Questo progetto di scrittura potrà fare pensare a l'estetica realistica, attraverso il concetto di "visibilità" associato a quello della città, alla maniera di Honoré de Balzac, mentre Eugène Sue, tuttavia, fa finta di usare .

Parole chiave : figura romanesca del straniero, capacità di vedere, visibilità, visualizzazione, immaginario urbano parigino, descrizione, rappresentazione letteraria di Parigi.

Elément paratextuel, le frontispice au même rang que le titre, est l'un des moyens visuels de créer l'horizon d'attente chez le lecteur, qui n'a pas encore eu accès au texte. Dans certaines éditions illustrées des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, sa présence peut favoriser, comme le titre attribué à une fiction, la mise en place d'un ensemble de «stratégies d'ouverture», selon Andrea Del Lungo¹. Obéissant à la logique iconique, le frontispice fait partie de ces seuils visuels franchis par le lecteur dont le rôle consiste à

¹ Del Lungo, A., *L'incipit romanesque*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 2003.

construire, par l'intermédiaire d'un simple regard, l'envie de se plonger dans le texte qu'il est censé illustrer : «l'acte de lecture commence par un acte de regard, qui construit, *via* le frontispice, une image virtuelle et prospective du texte à venir»¹. L'*incipit* sera en effet souvent appréhendé comme un «lieu programmatique de codification et de référence»², pour reprendre la formulation de Philippe Hamon. La perspective systémique, privilégiée par Andrea Del Lungo dans son étude consacrée à l'écriture du commencement suppose une redéfinition du concept d'*incipit*, en s'appuyant sur diverses distinctions terminologiques et de notions : l'«ouverture», est ainsi définie comme «une série de passages stratégiques»³. L'*incipit* se doit effectivement d'être perçu comme une zone stratégique de passage de la fiction. La notion de «passage» qui lui est associée partage aussi une certaine parenté avec la notion de «cadre générique». En peinture comme en littérature, la notion commune de «cadre» renvoie à une fonction de délimitation. Lieu du commencement, l'*incipit* romanesque se révèle être aussi le lieu d'une prise de position, comportant plusieurs enjeux: ceux de légitimer, d'orienter le texte, de diffuser des indications stylistiques et génériques, mais surtout de construire l'univers fictionnel. L'*incipit* sera aussi ce moment, cet espace textuel constituant un seuil majeur, un passage à franchir, ce qui fait que le lecteur a d'abord affaire à un «commencement textuel», pour reprendre la formule d'Andrea Del Lungo,⁴ matérialisé notamment par l'ouverture d'un espace n'appartenant pas au monde réel (même s'il peut être revendiqué comme tel. Cette revendication d'authenticité deviendra ainsi un *topos* littéraire de la fiction romanesque bien connu).

Dans l'*incipit* des *Mystères de Paris*, le romancier populaire Eugène Sue semble recourir en apparence à ce *topos* mais pour mieux s'en détacher par la suite, en proposant à ses lecteurs une vision fantasmée de Paris, plus proche de la notion de «visualisation», telle qu'elle est décrite par Philippe Ortel⁵ que de celle de «visibilité», à la manière de Balzac. Or la «visibilité»

¹ *Ibid.*

² Hamon, Ph. , «L'image-seuil: Frontispices», *Imageries. Littérature et images au XIX^{ème} siècle*, coll. « Les Essais », José Corti, Paris, 2001, pp.245-269.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Ortel, Ph. , « Le stade de l'écran: écriture et projection au XIX^{ème} siècle », *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16^e au 20^e siècle*, sous la direction de Stéphane Lojkine, coll. « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 2001, pp.111-140.

s'apparente à l'un des traits de l'esthétique réaliste, s'attachant à reproduire le plus fidèlement possible les rapports de l'homme au monde réel, jusqu'à en révéler la part de médiocrité et à en souligner parfois la banalité, le prosaïsme. Associer la notion de «visualisation»¹, aux récits respectifs d'Eugène Sue et d'Alberto Savinio sert ainsi, en reprenant la définition de Philippe Ortel, à désigner tout ce qui attire à l'imaginaire, au rêve². L'espace urbain sera effectivement un lieu privilégié, car «la grande ville est toujours un potentiel inépuisable de projections imaginaires, tout ce qui est présent dans la ville est comme un morceau flottant découpé sur un arrière-plan infiniment divers».³

L'incipit s'avère ainsi être, presque par essence, un «point d'entrée dans l'univers romanesque, un seuil ouvert sur un territoire imaginaire encore méconnu du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début des repères nécessaires à sa propre exploration»⁴. Ce processus de transformation auquel se trouve soumise la réalité fait écho à la notion de «visualisation» décrite par Philippe Ortel et opposée à celle de «visibilité». Karlheinz Stierle semble d'ailleurs suggérer le processus de visualisation à l'œuvre dans le roman populaire d'Eugène Sue en évoquant la présence de «projections imaginaires.»⁵ Soumise à une sorte de filtre, la perception et son contenu se verront ainsi modifiés sous l'effet du procédé de visualisation, remettant ainsi en cause le rapport entretenu jusque-là avec le réel. Matthieu Letourneux⁶ voit en l'altération du monde connu (l'espace urbain parisien) à laquelle recourt l'auteur des *Mystères de Paris*, le résultat de procédés littéraires mobilisés :

[...] je soulignerai simplement le caractère retors des mécanismes littéraires et lectoriaux mis en branle. Il s'agit de parler d'abord d'un espace essentiellement romanesque (celui du passé ou du lointain qu'on ne peut connaître que par les livres), et de révéler ensuite que les intertextes romanesques ne sont convoqués que pour construire une vision plus exacte de notre monde; le procédé revient à faire comme si la réalité avait besoin du livre (et du livre le plus éloigné de l'expérience, le récit de fiction) pour être touchée du doigt. La seule explication d'un tel

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Stierle, K., «Les mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie», *La Capitale des signes. Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, trad. Rocher-Jacquin, Marianne, éd. la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 2001, pp. 303-312.

⁴ Del Lungo, A., «La question du passage», *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, pp. 21-38.

⁵ *Ibid.*

⁶ Letourneux, M., «Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains», *Le voyage à Paris, RITM*, n°37, 2007.

*détour c'est que l'altération du monde connu que propose Eugène Sue repose fondamentalement sur des mécanismes littéraires: ce n'est pas la face cachée de la société parisienne qu'il s'agit de révéler dans sa réalité; au contraire, il s'agit de saisir cette réalité à travers le double filtre littéraire de Walter Scott et de Fenimore Cooper, autrement dit de la saisir par le biais d'œuvres insistant sur les deux écarts du temps et de l'espace, ceux-là mêmes qui construisent notre perception.*¹

L'acception commune associée au terme « *incipit* » désigne généralement la première phrase, voire les premiers mots d'une œuvre littéraire. Il s'agit, en reprenant les distinctions terminologiques d' Andrea Del Lungo², de « l'attaque », c'est-à-dire des premiers mots du texte, circonscrits à « l'intérieur de l'espace de l'*incipit* »³, tandis que « l'*incipit* » serait du point de vue formel la première unité du texte, celle située « à l'intérieur de l'espace de l'ouverture, la zone d'entrée dans la fiction »⁴. L'*incipit* chez Eugène Sue pourrait donc, d'après cette acception générale, être limitée à la phrase suivante, consistant à donner la traduction d'un mot en argot au lecteur :

*Un tapis-franc, en argot de vol de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas-étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s'appelle un ogre, ou une femme de même dégradation, qui s'appelle une ogresse, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne: forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent.*⁵

Soumettre dès l'*incipit* un certain mode de discours (l'argot) influence la construction de l'espace romanesque et la manière dont le lecteur pourra l'appréhender. En effet, l'usage de l'argot, ici, reste étroitement lié à l'écriture de l'espace urbain littéraire. L'assimilation des bas-fonds parisiens à l'argot, en fait un lieu « parloir », selon Philippe Hamon⁶. Au seuil des *Mystères de Paris*, une pratique singulière de la parole, faisant écho à une « parlure »⁷ et correspondant à une zone délimitée est fixée.

¹ *Ibid.*

² Del Lungo, A., « Frontières de l'*incipit* », *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p.50.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Sue, E., « I.LE TAPIS-FRANC », *Les Mystères de Paris*, édition dirigée et préfacée par Judith Lyon-Caen, coll., « Quarto », Paris, Gallimard, 2009, p.35.

⁶ Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, coll. « Hachette université. Langue, linguistique, communication », Hachette, Paris, 1981.

⁷ *Ibid.*

Cette «parlure» participe dès le début du roman, à la création d'un imaginaire de la ville, prenant pour point d'appui le lieu géographiquement délimité des bas-fonds parisiens. Lieu propice à la diffusion d'un imaginaire, l'argot n'est effectivement qu'un outil supplémentaire, permettant d'emblée de renvoyer le lecteur dans un ailleurs.

Que peut apporter l'usage de l'argot au début d'un roman? Sur ce point, Guy Rosa distingue Honoré de Balzac de Victor Hugo : langue du crime l'un, l'argot devient surtout la langue de la misère l'autre.¹ Comme Balzac, Eugène Sue y associe la question du crime mais n'en « expulse » pas la dimension pittoresque, comme l'avance Guy Rosa dans son essai. En s'appuyant explicitement sur l'intertexte de Fenimore Cooper, il paraît doter l'argot de deux dimensions: assimilé au crime, c'est aussi le motif du voyage à Paris qui surgit. Quand on songe à l'*incipit* comme lieu d'une succession de «passages» opérés entre le réel et l'univers de la fiction, le lieu familier s'avère être l'objet de mise en scène : il est présenté au lecteur comme un lieu d'abord exotique par l'intermédiaire de l'argot, ce « langage mystérieux, rempli d'images funestes, de métaphores dégoûtantes de sang »².

Appartenant à l'espace du paratexte et assumant une fonction informative, le titre peut suggère l'univers romanesque. Communément décrit chez Eugène Sue et Alberto Savinio, l'espace urbain parisien sera cependant suggéré différemment au lecteur. Le titre *Les Mystères de Paris* tend plutôt à mettre en valeur Paris en tant que ville, dont la face cachée sera révélée au lecteur. Espace familier au lecteur, sa partie méconnue est offerte à l'exploration, de sorte que ce titre s'inscrit d'abord dans une stratégie d'ouverture, déjà esquissée. Andrea Del Lungo recourt effectivement le terme «d'ouverture»³ pour souligner l'importance du titre dans la construction d'un espace romanesque. Le titre établit, avant même le commencement du récit une «série de passages stratégiques, se réalisant entre le paratexte et le texte».⁴

Comme l'*incipit*, le titre constitue l'un des seuils du texte et contribue, généralement, à la construction de l'espace romanesque, en opérant «une série d'*ouvertures* successives, obéissant à une stratégie complexe de communication et remplissant un rôle indiciel»⁵. Pouvant

¹ *Ibid.*

² Sue, E., *Les Mystères de Paris*, op. cit., p.37.

³ Del Lungo, A., « La question du passage », *L'incipit romanesque*, op. cit. , pp. 21-38.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

indiquer la dimension imaginaire du récit à venir, son influence dans la lecture du texte à venir est contrasté puisque son choix par l'auteur supposera parfois d'effacer un ensemble de signaux liés directement ou à indirectement l'espace romanesque. Eugène Sue semble recourir à cet effacement subtil des signaux, même si le titre choisi par le romancier populaire prendra plus tard une dimension générique. Ce choix marque par ailleurs le recours à une disposition plus réduite, dans laquelle le statut énigmatique du texte à venir est maintenue, comme le note Karlheinz Stierle¹. Comme l' *incipit*, le titre attribué au roman populaire chez Eugène Sue permettra de donner une «direction» de passage, en déterminant des espaces, dans lesquels le lecteur peut entrer, alors qu'il n'a pas encore eu accès au récit.

Le rapport au temps et à l'espace paraît moins thématized chez Eugène Sue que chez Savinio. En reprenant le syntagme de «la maison hantée» pour son roman, Savinio exploite le *topos* du fantastique, qui fait déjà écho à toute une recherche sur le temps et l'espace. Plus explicitement orienté que chez Eugène Sue, dont le titre conserve une part énigmatique (même si sa formulation des «mystères» deviendra plus tard un signe générique, désignant le mystère urbain), le choix de Savinio apparaît comme étant plus «codifié », puisque c'est le *topos* littéraire bien connu et identifiable de la maison hantée qui ressort. Pour Ferdinando Amigoni² l'ambiguïté du point de vue linguistique, moins perceptible en Français qu'en Italien, y demeure pourtant. Le syntagme «*la casa ispirata*» s'avère être incomplet en Italien: «*la casa ispirata a o da³ qualcuno, qualcosa*»⁴. Une interprétation métaphorique du titre reste cependant envisageable puisque «le titre attribue à l'objet familier de la maison une faculté traditionnellement réservée à des sujets humains» insérer référence. L'originalité de ce titre naît de son déséquilibre: par l'intermédiaire de ce syntagme inachevé en Italien, Alberto Savinio recourt en réalité à une invention linguistique, en dépassant le fonctionnement du système linguistique de la langue dans laquelle il écrit : le syntagme « *la casa ispirata* » se doit d'être compris comme «*la casa ispirata dagli spiriti*», soit , « la maison hantée par des fantômes »⁵. Savinio ne ferait en fait que reprendre une expression qui n'est familière qu'aux

¹ Stierle, K., « Les Mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie », *La Capitale des signes. Paris et son discours*, *op.cit.*, pp.303-312.

² Amigoni, F., « Nel grave silenzio della *Casa ispirata*. Savinio tra fantastico e autobiografia », *Strumenti Critici*, n°1, p.35-60, Il Mulino, Bologne, 1999.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* « La maison est hantée par quelqu'un ou par quelque chose »

⁵ *Ibid.*

lecteurs français et anglais: celle de la «*haunted house*», de la maison hantée, devenu un motif courant de la littérature européenne. Alberto Savinio soumet donc, à travers le titre, une «amplification sémantique d'un adjectif [«*ispirata*»], qui avait dans sa signification d'origine une dimension désuète, en Italien»¹. L'hypothèse défendue par Stefano Lazzarin² dans son article consacré au *topos* de la maison hantée se doit ici d'être rappelée : analysant la récurrence de certains *topoi* «fantastiques» de la littérature occidentale, la notion de «chronotope» définie par Mikhail Bakhtine s'avère précieuse. Prenant soin de distinguer le «chronotope générique» du «motif chronotopique», Stefano Lazzarin avancera l'argument selon lequel le chronotope générique de l'histoire de fantômes ne fonctionnerait qu' avec celui du motif chronotopique de la maison hantée.

Le fait de mettre en valeur le «motif chronotopique» (celui de la maison hantée) plutôt que le «chronotope générique» (l'histoire de fantômes), d'après la distinction établie par Mikhail Bakhtine,³ trouve écho chez Alberto Savinio dans la manière de construire l'espace romanesque à partir du titre. Le motif chronotopique de la maison hantée, qui donne son nom au roman de Savinio a pour effet d'introduire, bien avant l'*incipit*, un rapport particulier à l'espace et au temps, comme le fait remarquer Stefano Lazzarin⁴: reproduisant «un temps qui lui est propre [et] incarnant une image »⁵, ce motif chronotopique opère une «fusion de caractéristiques spatiales et temporelles, dans un ensemble doté de sens et de concret»⁶, ce qui est justement une caractéristique du chronotope générique.

L'image du «seuil» utilisée par Andrea Del Lungo permettrait de suggérer davantage l'idée «d'une zone indéfinie, de passage et de transition entre deux espaces en dehors du monde réel et en dedans de l' œuvre de fiction (le roman)». Walter Benjamin⁷ avait déjà utilisée la notion de «passage» pour désigner l'espace urbain parisien, auquel il a consacré une

¹ *Ibid.*

² Lazzarin, S., *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^{ème} siècle*, Centre de recherche « Identités, représentations, échanges (France-Italie)», Presses Universitaires de Caen, «Cahiers de Transalpina», 2004.

³ Bakhtine, M., «Formes du temps et du chronotope dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, coll. «Tel », n°120, Gallimard, Paris, 1987, pp. 238-397.

⁴ Lazzarin, S., « Ces terrifiantes histoires de maisons hantées *Su alcune case infestate del Novecento italiano* », *Italianistica Rivista di letteratura italianna* , n°2-3, 2002, pp.143-161.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Benjamin, W., *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, coll.«Passage », Jean Lacoste (Traducteur) , Rolf Tiedemann (éditeur scientifique) , Ed. du Cerf, 1989, Paris.

étude riche et complexe. Tel qu'il l'entend, la notion de «passage» contient déjà «l'idée de transition, de passage entre le texte et la ville»¹ et lui servira souvent à désigner l'essence de la lisibilité de la ville, car l'image même du lieu de passage suggère les percées d'un texte, ouvrant à la fois sur la ville et sur l'expérience du privé et du public.

Dans le récit de Savinio, le choix de déléguer la parole à un «je» et la temporalité signifiante dans laquelle s'inscrit la première phrase du roman «Je vins habiter la maison», est reprise un peu plus loin au cours de l'*incipit*. la présence immédiate du passé-simple dans la première phrase du roman aura pour effet de dévoiler l'existence d'un certain écart temporel entre le présent de l'écriture et le moment où les faits racontés se sont passés. Ce choix d'écriture est intéressant, dans le sens où l'*incipit* est le lieu par excellence pour s'interroger sur les modalités du commencement : comme le rappelle Andrea Del Lungo² la question essentielle sera toujours la même: Par où commencer ? L'acte de parole, valorisé dans l'*incipit* entraînera toujours, en effet, «une coupure dans le *continuum* temporel»³. Or la parole qui se trouve intégrée au seuil de la fiction entraînera une temporalité et un ordre différent.

Ce choix d'ordre arbitraire (commencer le récit à tel moment plutôt qu'un autre) sera souvent l'objet de dissimulation supposant une stratégie d'écriture particulière, selon Andrea Del Lungo⁴ et à laquelle Savinio semble recourir, par l'intermédiaire de son narrateur: il choisit en effet de « faire remonter le début de la narration à un commencement prétendument absolu ,qui puisse justifier l'acte inaugural et légitimer l'ordre du discours narratif»⁵. La phrase inaugurale «Je vins habiter la maison» (*Venni ad abitare nella casa*) peut surprendre, car elle suppose, avant même l'ouverture de l'espace romanesque, la prégnance d'un ordre temporel précis, correspondant à une modalité d'ouverture contrastée: distincte de l'*inprincipio*, traduisant souvent le «désir du commencement absolu, par le récit d'un événement inaugural, dont l'effet est de rendre naturelle la frontière du début»⁶ (l'idée sera alors de transmettre au lecteur l'image d'une genèse du monde représenté) mais aussi d'un début *in medias res*, ce qui

¹ *Ibid.*

² Del Lungo, A., «Les modalités du commencement», *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, pp.103-126.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

suppose déjà une coupure de la séquence temporelle, donc l'existence d'événements antérieurs, ce qui fait apparaître la parole du narrateur savinien comme d'emblée transgressive : perturbant l'ordre du récit dès l'*incipit*; la transgression provient du choix de l'anachronie, soumettant une succession non chronologique des séquences temporelles de l'histoire.

Gérard Genette¹ y aura perçu une ressource traditionnelle de la narration littéraire, et dont l'usage serait l'indice d'une forme de «résistance», notamment dans le roman moderne. Le début *in medias res* chez Eugène Sue a la particularité d'être doté d'un certain nombre de «fractures textuelles»², à l'origine d'un partage formel. La première partie de l'*incipit*, dont le contenu thématique est proche d'un discours préfaciel, comporte en effet de fréquentes adresses aux lecteurs, tant aux niveaux commentatif que méta narratif et se trouve visuellement séparée du reste de l'*incipit* des *Mystères de Paris*, pour laisser place au début du récit, *in medias res* :

*Le 13 décembre 1838, par une soirée pluvieuse et froide, un homme d'une taille athlétique, vêtu d'une mauvaise blouse, traversa le pont au Change et s'enfonça dans la Cité, dédales de rues obscures, étroites, tortueuses, qui s'étend depuis le palais de justice jusqu'à Notre-Dame.*³

La situation du narrateur savinien à l'ouverture du roman l'assimile à un passé imprécis et fait à nouveau écho à un *topos* narratif répertorié et identifiable : celui du *topos* narratif de l'arrivée, favorable à la construction de l'espace romanesque au seuil du texte, puisqu'il introduit dès le début du récit «un schème narratif de mouvement d'ouvertures et de déplacements, dans l'enchevêtrement clôtures d'espace plus ou moins connus et plus ou moins définis»⁴. Ce *topos* l'arrivée⁵ offre l'intérêt d'être double : le fait d'évoquer au seuil du roman l'arrivée du narrateur à Paris, espace urbain inconnu, permettra à la fois de suggérer l'ouverture d'un espace, tout en y introduisant le thème du dépaysement. L'ailleurs se trouve, si l'on reprend les remarques de Ferdinando Amigoni⁶, esquissé aussi par l'intermédiaire

¹ Genette, G., «Espace et langage», *Figures I*, «Tel quel», Seuil, 1969, Paris, pp.101-108.

² Del Lungo, A., «Les modalités du commencement», *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, pp. 103-126.

³ Sue, E., «I. LE TAPIS-FRANC», *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Del Lungo, A., «Les modalités du commencement», *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, pp. 103-126.

⁵ Del Lungo, A., «L'idée clef de passage», *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p.99.

⁶ Amigoni, F., «*Nel grave silenzio della 'Casa ispirata'. Savinio tra fantastico e autobiografia*», *art. cit.*

d'un narrateur expérimenté , doté du pouvoir de seconde vue , à la manière de Balzac. Comparé à Ulysse et à Socrate (à travers la référence à Alcibiade) le persnag-narrateur savinien s'inscrit dans le thème du voyage. A travers l'*incipit* des *Mystères de Paris*, Eugène Sue paraît suggérer au seuil du texte une variation voilée du *topos* de l'arrivée si visible, voire exhibé chez Alberto Savinio. Ainsi, on retrouvera également l'idée de dépaysement au commencement des *Mystères de Paris* puisque l'auteur, qui entreprend un *exercursus* liminaire à la fois commentatif et méta narratif, proche d'un discours préfaciel :

Nous allons essayer de mettre sous les yeux du lecteur quelques épisodes de la vie d'autres barbares aussi en dehors de la civilisation que les sauvages peuplades si bien peintes par Cooper [...] Nous abordons avec une double défiance quelques-unes des scènes de ce récit. Nous craignons d'abord qu'on ne nous accuse de rechercher des épisodes repoussants ,et,une fois même cette licence admise, qu'on nous trouve au dessous de la tâche qu'impose la reproduction fidèle , vigoureuse, hardie, de ces mœurs excentriques [...] En songeant que peut-être nos lecteurs éprouveraient le même ressentiment, nous nous sommes demandés s'il fallait nous arrêter ou persévérer dans la voie ou nous nous engageons ,si de pareils tableaux devaient être mis sous les yeux du lecteur.¹

Eugène Sue s'est probablement inspiré de Pierce Egan pour *Les Mystères de Paris*, qui avait déjà désigné l'espace urbain comme une «ville-texte» dans *Life in London* (1821)² Plus tard, «la ville-texte» deviendra une notion à part entière, utilisée par certains critiques littéraires pour s'interroger sur la sémiologie de l'espace urbain: la notion de «ville-texte» servira ainsi à désigner la ville comme un lieu qui serait «saturé de significations et travaillé d'images» selon Karlheinz Stierle.³

Le motif de l'exploration des bas-fonds, introduit par Eugène Sue se trouve intimement lié à la structure narrative téléologique, décrite par Andrea Del Lungo.⁴ La présence de cette structure de l'exploration dans l'*incipit* des *Mystères de Paris* paraît davantage liée à l'histoire, qu'à la narration en elle-même, c'est-à-dire à la prise de parole du narrateur. On

¹ Sue, E., « I.LE TAPIS-FRANC », *Les Mystères de Paris*, *op. cit.*, pp. 35-37.

² « *The metropolis is a complete cyclopaedia, where every man of every sector habit may find something to please his palate [...] every square in the metropolis is a sort of map well worthy of exploring* », Egan, P., *Life in London , or Days and Nights of Jerry Hawthorne and his elegant friend Corinthian Tom*, Sherwood , Nelly & Jones, 1821.

³ Stierle, K., « Les Mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie », *La Capitale des signes. Paris et son discours*, *op. cit.*, pp. 303-312.

⁴ Del Lungo, A., «La découverte et l'attente», *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p.88.

pourrait aisément établir une comparaison entre l'approche de Sue , par rapport à celle adoptée par Savinio: leur façon d'aborder le début de roman n'apparaît pas si éloignée, car les deux auteurs usent communément cette structure narrative qualifiée de «téléologique». La reprise du *topos* narratif de l'arrivée, dans l'*incipit* de *La Casa ispirata* peut faire écho au motif de l'exploration, si l'on reprend les remarques formulées par Andrea Del Lungo¹ à propos de la manière dont la critique littéraire a pu appréhender le *topos* narratif de l'arrivée dans l'*incipit*: la dimension mimétique de l'arrivée a souvent été associée à la figure symbolique de l'entrée dans l'espace du roman.

Ce type de structure narrative est d'autant plus valorisé par la mise en scène du personnage du Chourineur, puis du héros populaire Rodolphe, dont la traversée des bas-fonds devient un moyen pour Eugène Sue d'opérer subtilement le glissement entre la ville connue par ses lecteurs, désignée dans la première partie de l'*incipit* (et proche du discours préfaciel) et la ville inconnue, par une série de déplacements, comme l'a remarqué Matthieu Letourneux dans son article « Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits des mystères urbains ». ² L'intertexte du récit de voyage y est récurrent, ce qui apporte au pacte de lecture une dimension inédite: l'évocation initiale du Tapis-franc renvoie dans un premier temps et de façon explicite à une vision néohippocratique de l'espace, c'est-à-dire celle consistant à attribuer à chaque quartier de Paris «une constitution précise déterminée par l'exposition et la topographie». ³

L'écriture d'Eugène Sue, plus proche de la notion de «visualisation»⁴ que de celle de «visibilité», semble donc proposer d'une manière particulière l'expérience de la ville, pouvant faire penser à la «trace». Karlheinz Stierle rappelle en effet que la notion de «trace»

¹ Del Lungo, A., « Topoi narratifs », *L'incipit romanesque*, op. cit., p.84.

D'un point de vue général, les départs, les déplacements et les arrivées s'insèrent donc dans une structure narrative téléologique, celle de l'exploration, spéculaire de l'expérience de la lecture.

² Letourneux, M., « Paris, terre d'aventures. La construction d'un espace exotique dans les récits de mystères urbains », *Le voyage à Paris*, RITM, n°37, 2007.

³ Delattre, S., « Les bas-fonds », *Les douze heures noires: la nuit à Paris au XIX^e siècle*, préface d'Alain Corbin, coll. « L'Évolution de l'humanité », Albin Michel, Paris, 2000, pp.650-820.

⁴ Ortel, Ph., « Le stade de l'écran: écriture et projection au XIX^e siècle », *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16^e au 20^e siècle*, sous la direction de Stéphane Lojkin, coll. « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 111-140.

consistera à soumettre «une projection du monde exploré par le chasseur et la figure du trappeur, présente par exemple dans le roman américain . De plus, la complexité de l'*incipit* romanesque serait surtout liée à la présence d'une «superposition de passages»¹, opérant des ouvertures simultanées à l'intérieur d'un même texte. Privilégiant une perspective diachronique, Andrea Del Lungo² relèvera principalement deux autres passages spéculaires. Le premier consistant à relier l'*incipit* à un vaste intertexte (celui de l'histoire littéraire en général): l'*incipit* en tant que «commencement textuel» prend position par rapport à des modèles. Cependant, cette prise de position n'en serait que redoublée, car «l'*incipit* s'insère lui-même dans un intertexte d'*incipit*, reposant sur des formes stéréotypées connues et faisant signe»³. Bien que relié à un ensemble «d'intertexte de commencements»⁴, il pourra aussi s'en détacher plus ou moins explicitement, en imposant de nouvelles codifications, de nouveaux modèles.

Corpus d'étude

Savinio, A., *La maison hantée*, traduit de l'Italien par Jean-Marie Laclavetine, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », Paris, 1992

Savinio, A., *La casa ispirata*, coll. « Piccola Biblioteca Adelphi », n°187, Adelphi Edizioni, (1986), Milan, 2009

Sue, E., *Les Mystères de Paris*, édition dirigée et préfacée par Judith Lyon-Caen, coll. « Quarto », Gallimard, Paris, 2009

Ouvrages de référence

Amigoni, F., « *Nel grave silenzio della 'Casa ispirata'. Savinio tra fantastico e autobiografia* », *Strumenti Critici*, n°1, Il Mulino, Bologne, 1999

Benjamin, W., *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, coll. « Passage », trad. Jean Lacoste, Rolf Tiedemann (éd. scientifique), éd. du Cerf, Paris, 1989

Del Lungo, A., *L'incipit romanesque*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 2003

Dupeyron-Lafay, F., « Le gothique urbain dans *Confessions of an english opium-eater* (1821) de Thomas de Quincey et *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson », *Poétique(s) del'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, textes réunis par Françoise Dupeyron-Lafay et Arnaud Huftier, Paris, 2007

Hamon, Ph., « Voir la ville », *Romantisme*, n°83, 1994

Hamon, Ph., *Imageries. Littérature et images au XIXe siècle*, coll. « Les Essais », José Corti, Paris, 2001

¹ Del Lungo, A., *L'Incipit romanesque*, op.cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

- Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, coll. «Hachette université. Langue, linguistique, communication », Hachette, Paris, 1981
- Kalifa, D., «Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle », *Sociétés et représentations*, 2004/1, tome 17, publications de la Sorbonne
- Lazzarin, S., «Ces terrifiantes histoires de maisons hantées. *Su alcune case infestate del Novecento italiano*», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, n°2-3, 2002
- Lazzarin, S., *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^{ème} siècle*, Centre de recherche «Identités, représentations, échanges (France-Italie)», Presses Universitaires de Caen, «Cahiers de Transalpina», 2004
- Ortel, Ph., «Le stade de l'écran: écriture et projection au XIX^e siècle», *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16^e au 20^e siècle*, sous la direction de Stéphane Lojkin, coll. «Champs visuels», L'Harmattan, Paris, 2001
- Rosa, G., «Essais sur l'argot. Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV,7)», Pierre Brunel, École doctorale de Paris-Sorbonne, *Hugo, Les Misérables*, éd. Interuniversitaires, Mont-de-Marsan, 1994
- Sayer, F., «L'enfer parisien: à propos de quelques filtres imaginaires, captations mythiques et fantasmés-écrans», Chantal Liaroutzos, Crystel Pinçonnet (ouvr.coll.), *Paris, cartographies littéraires*, coll. « Sciences de la ville », Éditions Le Manuscrit, Paris, 2007
- Stierle, K., «Les Mystères de Paris de Sue ou le mystère de la tautologie», *La Capitale des signes. Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, trad. Marianne Rocher-Jacquin, éd. la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2001

**LES INCERTITUDES D'UN COMMENCEMENT : *ENFANCE* DE
NATHALIE SARRAUTE**

**THE UNCERTAINTIES OF A BEGINNING: NATHALIE
SARRAUTE'S *ENFANCE***

**LAS INCERTIDUMBRES DE UN PRINCIPIO : *ENFANCE* DE
NATHALIE SARRAUTE**

Corina-Amelia GEORGESCU¹

Résumé

Notre analyse se propose de montrer comment l'incipit d'Enfance représente un défi par rapport aux lois de l'autobiographie, mais aussi comment cette manière de transgresser les lois de ce genre est toujours hésitante, marquée par l'incertitude, incertitude qui se retrouve au niveau du texte par des éléments particuliers que nous nous proposons de mettre en évidence.

Mots-clés : autobiographie, incertitude, incipit, écriture

Abstract

*Our analysis aims at showing how the incipit of *Enfance* is a challenge as far as the traditional rules of autobiography as a literary genre are concerned, as well as at showing how this kind of breaking the laws of this genre is always marked by a certain hesitation which one may find in the text by means of elements that we are trying to consider carefully.*

Key-words : autobiography, uncertainty, incipit, writing

Resumen

*Nuestro análisis se propone de mostrar como el incipit de *Enfance* representa un desafío en relación a las leyes de la autobiografía, y como esta manera de transgredir las leyes de ese género literario es indecisa, manifestada para la incertidumbre, incertidumbre que se encuentra en el texto a través de unos elementos que deseamos explicar.*

Palabras clave : autobiografía, incertidumbre, incipit, escritura

Témoïn d'une époque trouble concernant le roman, d'un moment de remise en questions des valeurs, des règles de l'écriture, mais aussi de la société, Nathalie Sarraute perçoit cette période de temps comme étant une „ère du soupçon”, une ère de l'inconnu et des inconnus qui opère des modifications simultanées du côté des écrivains et des lecteurs, en instaurant

¹ georgescu_c@yahoo.fr, Université de Pitesti, Roumanie.

des profils modifiés pour chacun des deux types d'acteurs du processus traditionnel de l'écriture-lecture :

*Les personnages, tels que les concevait le vieux roman (et le vieil appareil qui servait à les mettre en valeur) ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme autrefois de la révéler, ils l'escamotent. Il faut donc éviter que le lecteur disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages, et, pour cela, le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-l'oeil.*¹

Qu'il s'agisse de Robbe-Grillet, de Butor ou de Sarraute, « la révision du code romanesque est ici profonde ».² Cette « aventure de l'écriture » comme l'appelle Ricardou, prend la place de « l'écriture d'une aventure » et emmène des modifications portant à la fois sur le contenu que sur la forme: la multitude des répétitions, , reprises, variations d'un même thème, l'abondance des descriptions, la présence des rêves et d'un personnage vu comme « un autre », comme une « apparence » par rapport à ce qui avait existé auparavant. Tout cela se combine avec le « dédoublement, l'évanescence, l'interchangeabilité, le mensonge, les incertitudes. »³

Une de ceux qui théorisent et mettent en oeuvre ces théories est Nathalie Sarraute, auteur de plusieurs textes dont *Enfance*, celui que nous nous proposons de prendre en considération. Publié en 1983, il se constitue en un projet autobiographique en dehors des loies connues et acceptées par le genre en question. C'est d'ailleurs d'ici que son intérêt vient ; loin d'être un texte qui retrace une existence dans une manière chronologique ou bien qui dessine des personnages dans une manière traditionnelle, *Enfance* provoque le lecteur en se situant dans la descendance des « règles » du Nouveau Roman, dès la première ligne.

Dans notre travail, nous nous proposons de mettre en évidence les formes textuelles de l'incertitude, de l'hésitation quant au commencement d'un projet littéraire comme celui d'écrire une autobiographie.

Dès le titre, nous sommes en présence de l'idée de début, car l'enfance représente la première partie de la vie de l'homme. Cette idée de début est reprise dans l'incipit du texte où le terme enfance est repris plusieurs fois. Son emploi sans article dans le titre crée déjà une ambiguïté :

¹ Sarraute, N., *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956, p. 36.

² Mitterand, H., *La Littérature française du XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 66.

³ Ibidem.

est-il employé pour suggérer l'idée d'enfance et lui conférant une portée générale qui soit valable pour tous les lecteurs ou bien est-il laissé flou pour appeler à des précisions au fur et à mesure que le texte se déroule ? Il est intéressant qu'à cette idée de « début » vient s'opposer, dès l'incipit du texte celle de fin, par l'évocation indirecte de la vieillesse (des termes tels : *la retraite, anciennes tentatives, tes forces déclinent*), comme partie qui clôt la vie et comme moment choisi pour l'évocation de ce qui suivra.

Le projet est éclairci par Sarraute elle-même :

J'ai eu envie, simplement, de faire revivre quelques instants qui étaient généralement animés de ces mouvements que je cherche toujours à saisir, parce que c'est eux seuls qui donnent un certain rythme, un certain mouvement à mon écriture et qui me donnent l'impression ...qu'elle vit, qu'elle respire.¹

Elle parle d'une certaine sélection de moments ; il s'agit, à proprement parler, des moments qui avaient été pertinents non pas nécessairement pour sa vie, mais surtout pour son écriture ; ces moments-mouvements dont elle parle sont privilégiés par le fait que leur unicité est donnée par leur appartenance aux débuts, à l'enfance, à cette période synonyme avec la genèse dans tant de sens ; c'est d'ailleurs ce que Sarraute souligne à la fin du livre :

Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance...²

L'incipit du texte est un dialogue sur la volonté de l'évocation des souvenirs d'enfance : « - Alors, tu vas vraiment faire ça ? », Evoquer tes souvenirs d'enfance" ... » Cette première ligne renvoie déjà à l'essence du texte, sa composante autobiographique car elle contient trois mots-clés : le verbe *évoquer* qui met le texte sur l'emprise du retour en arrière, le nom *souvenir* qui crée le lien présent-passé, allant sur les traces de l'action du verbe antérieur et le nom *enfance* qui éclaircit la direction de l'évocation des souvenirs et statue le moment zéro de l'histoire.

L'autobiographie serait, selon Lejeune, un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met

¹ Transcription de l'entretien initial, *Enfance*, Audilivre, Audivis, 1986.

² Idem.

l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹. Cette définition inclut plusieurs éléments que l'on pourrait considérer comme étant récurrents pour ce que l'on appelle autobiographie : il s'agit d'un *récit*, comme forme de reproduction des souvenirs, récit ayant un caractère *rétrospectif* et qui est raconté par une *personne réelle* sur sa vie et sur la manière dont *sa personnalité* s'est forgée. La narration est généralement faite à la première personne, le narrateur (l'instance qui dit JE), le personnage (le JE dont il est question) et l'auteur (le producteur du texte) se superposant.

Il est intéressant de voir en quelle mesure et comment ces éléments se retrouvent dans l'incipit du texte *Enfance* de Nathalie Sarraute.

Le début offre une surprise assez grande au lecteur qui, au lieu de se voir confronter à une manière d'ouvrir le texte, se retrouve devant un élément spécifique plutôt aux clôtures : il s'agit de l'adverbe *alors*. On a affaire à un incipit « conclusif » paradoxal qui s'impose comme une sorte de contrevention aux lois narratives de l'incipit. Ce premier contact est celui qui attire l'attention du lecteur qu'il n'est pas en présence d'une autobiographie « classique ». Au-delà de ce premier pas, il y a une autre chose qui ébranle les conceptions sur l'autobiographie : le texte est un dialogue et il commence comme tel ; en lisant, on a l'impression d'être présents, en témoins invisibles, à une discussion qui, autrement, serait restée secrète.

Le dialogue implique la présence de deux acteurs, quelqu'un qui pose des questions et l'autre qui répond ; le projet esquissé est d'évoquer des souvenirs, ce qui nous met en présence d'une autre contradiction par rapport à l'autobiographie qui implique que la personne qui parle est le personnage dont elle parle ; dans cet incipit, il y a un JE et un TU. La présence des guillemets « évoquer tes souvenirs d'enfance » marque un écho, une polyphonie, comme si on citait des paroles antérieurement prononcées et reproduites.

D'autre côté, l'identité des deux personnages est ambiguë ; on peut considérer qu'il s'agit de deux personnages imaginaires différents ou bien d'un dialogue imaginé et imaginaire entre un narrateur et un lecteur-image du premier, ou bien d'un seul personnage qui se dédouble pendant l'entretien entre le moi et le soi, comme l'affirment certains chercheurs :

« La romancière a construit son ouvrage tel un dialogue permanent entre elle et son double qui ne cesse de la rabrouer, de la remettre sur le bon chemin, loin des stéréotypes littéraires qui pourraient parfois la tenter. Le

¹ Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975, p. 14.

livre s'ouvre sur une mise en garde du lecteur idéal que l'écrivain installe en face d'elle pour éviter la facilité de l'épanchement. »¹

Nous remarquons la présence de la deuxième personne du singulier et non pas de la deuxième personne du pluriel, personne couramment employée dans la pratique de l'écriture ainsi que dans la pratique quotidienne ; cet emploi particulier trahit une sorte d'intimité, de familiarité, de connivence entre les deux. Vers la fin de l'incipit, le pronom *nous* (*Ce qui nous est resté des anciennes tentatives*) réunit les deux interlocuteurs ou les deux visages d'un même interlocuteur et, dans une parfaite ambiguïté peut donner l'impression d'une inclusion du lecteur là-dessus.

On verra comment l'incipit d'*Enfance* représente un défi par rapport aux lois de l'autobiographie, mais aussi comment cette manière de transgresser les lois de ce genre est toujours hésitante, marquée par l'incertitude, incertitude qui se retrouve au niveau du texte par des éléments particuliers que nous nous proposons de mettre en évidence.

Cet incipit se refuse à la mention des dates, des lieux et des noms de toutes sortes, en étant tributaire d'un côté aux conceptions de Sarraute sur le roman en général et sur le personnage du roman en particulier et de l'autre côté à la transgression des lois de toute autobiographie qui demanderaient la mention des dates, années, lieux, noms des parents, etc. De plus, la forme majoritaire et « traditionnelle » de l'autobiographie est la narration, tandis que l'incipit du texte mentionné est un dialogue ; c'est de cette caractéristique que dérivent l'emploi des personnes et des temps : l'évocation est généralement faite au passé, à la première personne du singulier ; cette fois-ci, on assiste à une prépondérance du présent associé à la première et à la deuxième personne du singulier. Finalement, tout incipit présente des formules spécifiques au début d'une histoire racontée avec de la certitude, tandis que, chez Sarraute, le texte débute avec une marque plutôt conclusive (*alors*) qui nous donne l'impression d'un bilan et qui crée un sentiment d'incertitude. C'est d'ailleurs celui-ci que nous essaierons de surprendre à travers ses marques textuelles.

Les premières lignes du texte envisage un duo important quand on parle d'un écrivain : le dire et le faire. Le « dire » est représenté par le verbe « évoquer », mais aussi par le nom « mots » répété deux fois ; ultérieurement, le texte fait une mention claire de ce verbe (*tu dis*) ; le « faire » est celui qui « ouvre » le texte ; il associe l'intention encore

¹http://www.lexpress.fr/culture/livre/1983-enfance-par-nathalie-sarraute_810657.html#ipFoRfGgogb6JIEF.99 - Christine Ferniot, publié le 01/11/2005 (le 20 octobre 2014)

incertaine suggérée par le futur proche (*tu vas vraiment faire*) à la volonté remarquée par l'interlocuteur (*tu veux faire*). A part le dire et le faire, l'incipit couvre également l'activité mentale (*penser, évoquer, oublier, se souvenir*). L'acte d'une écriture du souvenir est réduit à une triple structure : la réflexion ou la mémoire / le dire / le faire.

L'incertitude qui pèse sur le passage à l'acte d'écriture proprement dit est surprise à travers la présence itérative des démonstratifs et surtout des démonstratifs neutres de type *ce, ça* ; on ne reproduit que deux séquences en guise d'illustration :

- *Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Evoquer tes souvenirs d'enfance » ... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.*

- *Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi ...*

ou bien :

Est-ce vrai ? Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe ... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant ... vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne ressemble à rien ... personne n'en parle ... ça se dérobe, tu l'agrippes, comme tu peux, tu le pousses ... où ? n'importe où, pourvu que ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre ... Tiens, rien que d'y penser ...¹

De plus, on y ajoute la présence des pronoms adverbiaux (*en parle, y penser*) qui renvoie à un objet qui n'est pas dessiné par le texte, mais que les deux interlocuteurs partagent ; nous le soupçonnons : il s'agit de l'acte d'écrire une autobiographie. Les deux occurrences du pronom personnel C.O.D. (*tu l'agrippes, comme tu peux, tu le pousses*) évoquent le même objet, implicitement car, dans la partie qui précède ces occurrences, on ne retrouve pas d'une manière claire le référent.

L'incertitude par regard à ce projet d'écriture ressort également de la présence de la modalisation (*je ne crois pas, peut-être*), ainsi que de l'emploi à valeur atténuative du conditionnel présent (*ce ne serait pas* qui est répété par le locuteur-écho²). Ce désir de montrer les problèmes qui pourraient surgir à la suite de la mise en pratique d'un tel projet, le locuteur-

¹ Sarraute, N., *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 9.

² Pour des raisons de clareté, nous emploierons pour la voix qui forme le projet d'évoquer le souvenir le nom de « locuteur principal » et pour la voix qui essaie de mettre en évidence les difficultés par rapport à ce projet, le nom de « locuteur-écho ».

écho associe le conditionnel présent à la négation (*ce ne serait pas prendre ta retraite ?*).

Si, du point de vue temporel, le projet d'écriture est placé dans un futur proche, par la présence, dans la première ligne de l'incipit, de ce temps même, l'espace appelé pour le déroulement de ce projet-ci reste sous le signe du vague, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'un espace physique, concret, où une action puisse se dérouler, mais plutôt d'un espace intérieur, de refuge où l'écrivain s'isole au moment où il écrit sur sa propre vie : celui-ci est désigné, de nouveau, par une expression de l'imprécis, *là-bas* (*Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe*).

Cette tentation d'« évoquer [ses] souvenirs d'enfance » est irrésistible : « - Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi ... »¹. Elle n'a rien affaire à l'avancement en âge, suggéré comme étant la raison principale par le locuteur-écho :

- *C'est peut-être ... est-ce que ce ne serait pas ... on ne s'en rend pas parfois compte ... c'est peut-être que tes forces déclinent ... [...]*
- *Si, il faut se demander, est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal ...*²

Ce début du texte *Enfance* ne commence pas, comme le lecteur serait peut-être habitué, par l'évocation d'un moment T0, un moment initial, mais plutôt par une manière de revoir avant la lettre un moment qui, dans la succession des événements devrait être situé vers la fin et qui, dans le livre, n'existe pas, le présent. Ce jeu inhabituel pour un lecteur traditionnel est perçu par le lecteur moderne comme une manière d'appel à son attention qui devrait s'orienter non pas sur les faits qui vont suivre, mais bien sur les raisons qui ont mené à l'évocation de ces faits.

Le texte qui évoque une période du passé, dans notre cas, le temps de l'enfance, et qui devrait se concevoir comme un retour en arrière s'ouvre en mettant l'accent sur le moment présent, tant au niveau affectif, qu'au niveau grammatical ; toutes les hésitations sont liées au présent. Il y a toute une succession de verbes au présent :

[...] *tout fluctue, se transforme, s'échappe ... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant ... vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne*

¹ Sarraute, N., *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983, p. 7.

² Ibidem.

*ressemble à rien ... personne n'en parle ... ça se dérobe, tu l'agrippes, comme tu peux, tu le pousSES [...].*¹

Le présent est complété par les participes présents (*cherchant, tendant*) qui accentuent, une fois de plus, l'idée d'une action en train de se dérouler, des efforts en train de se faire, de toute une lutte qui a lieu sous les yeux du lecteur entre les arguments pour soutenus par le locuteur principal et les arguments contre invoqués par l'Autre. Le niveau lexical vient appuyer cette idée d'incertitude par toute une isotopie de l'hésitation, construite à travers des éléments tels *fluctue, se transforme, s'échappe, à tâtons, cherchant*. Tous renvoient à une oscillation perpétuelle qui se construit entre le désir de certitude (*tu vas vraiment faire ça ?/est-ce vrai ?/tu l'agrippes/tu le pousSES*) et l'incertain, ce qui échappe, ce qui ne se laisse pas surprendre (*fluctue / s'échappe/ ça se dérobe*). En fait, cette hésitation est saisie également par l'emploi des verbes synonymes ou presque, car l'idée est de répéter, d'accentuer les mouvements d'oscillation (*fluctue, se transforme*), tout comme l'impossibilité d'en saisir l'essence (*s'échappe, se dérobe*) pendant un processus spécifique à un organisme vivant (*se développer, vivre*) comme l'écriture des souvenirs est considérée. C'est pour cela qu'elle a besoin d'un « milieu propice ».

La crainte est littéralement exprimée (*Je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte...*) et est liée à cette genèse suggérée par l'emploi de l'adjectif « informe » ; celui-ci renvoie, par l'idée de manque de la forme, à un temps des origines, des débuts, à une genèse qui pourrait être comprise, cette fois-ci, comme la genèse de la création, car créer c'est donner de la forme à ce qui ne l'a pas. Le verbe « revient » implique un retour, une répétition, une peur réitérée qui se manifeste toutes les fois que le processus d'écriture est repris car il y a toujours ces « anciennes tentatives ». L'opposition se crée entre « ce qui nous est resté de nos anciennes tentatives » et « ce qui tremblote quelque part dans les limbes... »², c'est-à-dire entre le passé qui ne s'est pas encore effacé et le présent dominé par l'hésitation, par l'incertitude (le verbe « trembloter » est encore plus suggestif que le verbe « trembler »). Enfin, la présence du terme « limbes » est celle qui guide cette pensée de l'hésitation, car, si dans son sens premier³, il a une connotation religieuse (se rapportant au « séjour des âmes des justes avant la Rédemption ou des enfants morts sans baptême »),

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2003.

l'autre sens invoque l'incertitude (« région mal définie, état vague, incertain »).

Cet incipit nous semble dominé par l' « hésitation perpétuelle » non pas entre le son et le sens comme chez Valéry, mais entre le faire et le non-faire, entre le dire et le non-dire, entre le passé et ses expériences et le présent et ses incertitudes. Il se place dans les « limbes », sous le signe des points de suspensions qui ponctuent le texte, il se place quelque part « là-bas », dans une région où toute convention devient contrevention étant littéralement bannie du texte qui essaie d'éviter un piège que Sarraute explique très bien dans une interview accordée à la revue « Lire »¹, en 1983, l'année de la parution du texte que nous avons essayé d'analyser :

Quand on veut parler de soi-même, de ses sentiments, de sa vie, c'est tellement simplifié qu'à peine cela dit, cela paraît faux (...) on finit donc par construire quelque chose qui est faux pour donner une image de soi. J'ai essayé de l'éviter.

La réussite ou l'échec de cette entreprise audacieuse reste la tâche du lecteur appelé, lui aussi, à hésiter ou... peut-être à être sûr.

Bibliographie

- Ferniot, C., http://www.lexpress.fr/culture/livre/1983-enfance-par-nathalie-sarraute_810657.html#ipFoRfGgogb6J1EF.99 (publié le 01/11/2005)
- Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975
- Mittérand, H., *La Littérature française du XXe siècle*, Armand Colin, Paris, 2010
- Sarraute, N., *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956
- Sarraute, N., *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983
- Sarraute, N., « Entretien avec Pierre Boncenne », *Lire*, n°94, juin 1983
- Sarraute, N., Transcription de l'entretien initial, *Enfance*, Audilivre, Audivis, 1986
- Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2003

¹ Sarraute, N., « Entretien avec Pierre Boncenne », *Lire*, n°94, juin 1983, p. 90.

**AU COMMENCEMENT, CE FUT LA FEMME. MYTHE ET
HISTOIRE DANS *TODOS LOS GATOS SON PARDOS* DE CARLOS
FUENTES**

**IN THE BEGINNING, IT WAS THE WOMAN. MYTH AND
HISTORY IN *TODOS LOS GATOS SON PARDOS* BY CARLOS
FUENTES**

**AL PRINCIPIO FUE LA MUJER. MITO E HISTORIA EN *TODOS
LOS GATOS SON PARDOS* DE CARLOS FUENTES**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

La fondation, le commencement d'une race, d'un peuple, d'une culture sont presque toujours des moments de violence fondatrice, parce qu'ils marquent la rupture d'un monde, lequel est bouleversé par un choc. C'est aussi le cas de la naissance du peuple mexicain, apparu suite à la rencontre-confrontation entre les Aztèques et les conquérants espagnols. La problématique de la naissance du peuple mexicain est l'un des sujets récurrents dans l'œuvre de Carlos Fuentes, faisant matière, entre autres, de sa pièce de théâtre Todos los gatos son pardos, pièce où les données du mythe se mêlent à celles de l'histoire.

Nous voulons, dans le travail, analyser de plus près la problématique du commencement dans cette pièce de Fuentes : ce qui nous intéresse ce sont, d'une part, les réminiscences et la désacralisation d'un mythe fondateur – celui de Quetzalcóatl, et, d'autre part, nous nous arrêtons sur le rôle, la place et le discours de la femme fondatrice, de la Malinche dans ce cas.

Mots-clés : mexicanidad, violence fondatrice, la Malinche, re-mythisation / démythisation

Abstract

The foundation, the beginning of a race, of a nation, of a culture are generally moments of violence, as they mark the destruction of a whole world, which is turned upside down by a shock. This is also the history of the beginning of the Mexicans, nation born after the encounter / confrontation between the Aztecs and the Spanish conquerors. The theme of the Mexican's national foundation is one of the favourites in Carlos Fuentes' work and it also appears in his well-known playwright Todos los gatos son pardos, where myth and history coexist.

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

Our paper aims to analyse the foundation theme in Fuentes' playwright. We are interested in two aspects: the reminiscence and the desecration of a founding myth, the Quetzalcóatl one and, in the other hand, we want to discuss the role and the discourse of who we call the "founding woman", Marina or la Malinche.

Keywords : mexicanidad, founding violence, la Malinche, re-mythicization / de-mythicization

Resumen

La fundación, el momento del cominezo de una raza, de un pueblo, de una cultura, son casi siempre momentos de violencia fundadora, ya que ellos señalan la destrucción de un mundo que está trastornado por un choque. Es el caso mismo del nacimiento del pueblo mexicano, aparecido después del encuentro- confrontación entre los aztecas y los conquistadores españoles. El problema del nacimiento del pueblo mexicano es uno de los temas recurrentes en la obra de Carlos Fuentes y representa, entre otros, un tema clave de la pieza de teatro Todos los gatos son pardos, obra en la cual los datos del mito se mezclan con los de la historia.

Por medio de este trabajo, nos proponemos analizar muy a menudo los problemas de los comienzos en la obra mencionada de Carlos Fuentes. Lo que nos interesa sobre todo son, de un lado, las reminiscencias y la desacralización de un mito fundacional, el de Quetzalcóatl, y, de otro lado, el papel, el lugar y el discurso de la mujer fundadora, Malinche.

Palabras clave : mexicanidad, violencia fundadora, Malinche, re-mitificación/desmitificación

Théâtralité et rite de passage

Le premier aspect qui doit être discuté, selon nous, est le genre littéraire – le théâtre – choisi par Fuentes, pour donner corps et texte à son mythe de la naissance des Mexicains.

Le théâtre est, sans doute, une forme littéraire privilégiée : sa double dimension, textuelle et représentation, le place dans une étroite parenté à la fois avec la littérature (le texte fictionnel) et avec la pratique sociale, au rituel, au rite, pour être plus précis (la représentation). Or, comme nous l'avons montré ailleurs, « la représentation théâtrale est un rite en soi »¹, dans le sens où les acteurs et le spectateurs participent, lors de la représentation, à la délimitation d'un espace presque sacralisé, régi par des règles internes qui exèdent le monde extérieur : le temps historique est suspendu et le temps interne de l'histoire représentée sur la scène s'instaure : « [...] pendant la représentation le temps extérieur est suspendu et le temps que les acteurs et les spectateurs vivent est celui interne, du *récit* mis en scène ».² Cette création d'un « temps dans le temps » est propre au

¹ Lefter, Diana, *Mythe et théâtre. Théâtre et mythe*, Craiova, Editura Universitaria, 2013, p. 16.

² Idem., p. 16.

rite, car, avec chaque représentation, le temps de l'histoire racontée est revécu, un monde est créé et il recommence avec chaque représentation :

[...] la representación teatral supone un acto de apropiación del pasado por el presente mediante concretas formas de la imaginación. [...] El momento designado como original se autogenera.¹

Par le choix de la forme dramatique, Fuentes a voulu montrer, selon nous, le commencement/recommencement cyclique du peuple mexicain, une naissance/renaissance qui se trouve toujours sous le signe d'un retour et d'une répétition.² De plus, les spectateurs sont ainsi rendus partenaires de cette naissance/renaissance, qui conserve les personnages, les schémas, les décors à des époques historiquement lointaines.

Cette naissance du peuple mexicain, qui est en fin de compte une question identitaire, est revécue et, si l'on veut, remise en question avec chaque mise en scène de la pièce. Ainsi, les spectateurs sont non pas seulement de simples participants/observateurs à cette scène de la naissance, mais participants actifs, impliqués, à une manifestation rituelle – la naissance du peuple mexicain – car, en tant que témoins de cet acte constitutif mis/remis en scène, ils sont tenus à penser, à s'interroger sur l'identité³ mexicaine, qui est la leur⁴.

Preuve en est la longue didascalie finale de la pièce, présentant, dans un décor moderne et contemporain, les mêmes personnages, les mêmes actions et les mêmes schémas qui avaient peuplé la pièce. Ce n'est que le temps qui a changé, les personnages gardent leurs rôles initiaux : Marina est

¹ Rubio, Isaac, *Historia y teatro en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista canadiense de estudios hispánicos », vol. XVIII, 3, primavera 1994, p. 438.

² Il n'est peut-être pas sans importance de rappeler qu'il y a eu deux génocides, *matanzas de Tlaltelolco*: un 1519, fait par les conquistadores espagnols et leurs alliés indigènes, contre les *mexicas* et celui ordonné, en 1968, par le gouvernement de Gustavo Diaz Ordaz, contre les jeunes mexicains rassemblés dans la Place des Trois Cultures.

³ *La escritura de Carlos Fuentes trabaja las metáforas explicativas de América, ficciones de identidad y de conflictiva historia.* (Perilli, Carmen, *Mestizaje y Arielismo en la escritura de Carlos Fuentes*, in « Espéculo. Revista de estudios literarios », no. 23, marzo-junio 2003, revue électronique, Universidad Complutense de Madrid, en ligne sur: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mestizaj.html>

⁴ [...] *el texto allude a la problemática nacional de la identidad mediante los temas del mestizaje y la orfandad.* (Zúñiga, Rivera, Mónica, *El tema del poder en tres obras de teatro latinoamericanas.* « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes, « Pedro y el capitán », de Mario Benedetti y « Palinuro en la escalera », de Fernando del Paso, in « Temas de nuestra América. Revista de estudios latinoamericanos », vol 1, no. 47, Universidad Nacional de Costa Rica, 2009, p.2).

toujours une femme « du monde », Cortès le conquérant envahisseur, Moctezuma le chef des indigènes, à la différence que le peuple mexicain semble déjà constitué, preuve sont les couleurs traditionnelles du drapeau mexicain qui apparaissent sur sa bande présidentielle¹, le peuple y est aussi présent, avec ses représentants des métiers et de l'église. Les actions sont les mêmes : la violence exercée sur le peuple – le Jeune sacrifié à Cholula est cette fois représenté par un étudiant qui sera tué par les forces militaires – figuration contemporaine des armés de Cortès et des forces de l'oppression de Moctezuma. Le résultat en est la même : le choc des civilisations conduit à une naissance, à un commencement, qui ne peut pourtant pas s'accomplir sans sacrifice : et le peuple sacrifié, en attente d'une nouvelle renaissance, tombe aux pieds des créateurs-bourreaux : Moctezuma et Cortès².

Revenons à la problématique du rituel pour éclaircir sa relation avec le commencement : tout d'abord, c'est par le rite que le mythe se réitère. Or, dans le cas de *Todos los gatos son pardos*, le mythe du retour de Quetzalcóatl, qui est le mythe de la (re)naissance d'une nouvelle société, est le réitéré par chaque représentation de la pièce. Ensuite, nous nous trouvons, dans ce cas, à ce que Arnold van Gennep appelle un « rite de passage »³, s'agissant cette fois d'un rite de naissance⁴ ou d'un « rite d'institution »⁵, selon la terminologie, plus adéquate, à notre avis, de Pierre Bourdieu :

*Parler de rite d'institution, c'est indiquer que tout rite tend à consacrer ou à légitimer [...] une limite arbitraire ; ou, ce qui revient au même à opérer solennellement, c'est-à-dire de manière licite et extraordinaire, une transgression des limites constitutives de l'ordre social et de l'ordre mental qu'il s'agit de sauvegarder à tout prix.*⁶

Dans ce sens, la représentation du texte de Fuentes montre à chaque fois, de nouveau, le moment où la ligne de séparation a été transgressée, par la destruction de l'ordre social, religieux et mental des Aztèques.

¹ MOCTEZUMA, *vestido de nero, con la banda presidencial mexicana (verde, blanco y rojo; el escudo del águila y la sierpiente) sobre el pecho*. (Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 181).

² El JOVEN *cas muerto a los pies de MOCTEZUMA y CORTES*. Idem., p. 182.

³ Nous y retrouvons les trois étapes définitives du rite de passage, dans la vision de van Gennep: la séparation, la phase de marginalisation, liminaire ou de liminarité et l'agrégation ou la phase de réintégration.

⁴ celle d'un peuple, dans ce cas.

⁵ Bourdieu, Pierre, *Les rites comme actes d'institution* in « Actes de la recherche en sciences sociales », vol. 43, no. 43/1982, pp. 58-63.

⁶ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 58.

Un mythe des/du commencement(s) et de l'identité?

Certes, Fuentes construit, dans *Todos los gatos son pardos*, sa version du mythe fondateur des Mexicains: le mythe du retour de Quetzalcóatl, que l'auteur revisite avec astuce, n'en est que le pretexte. Ainsi, selon nous, ce n'est pas du mythe du serpent plumé qu'il s'agit dans *Todos los gatos son pardos*, mais d'un mythe d'origine¹, celui de la fondation du peuple mexicain, avec la mention qu'il s'agit d'un mythe de l'éternel (re)commencement, si l'on veut: l'arrivée des *conquistadores* sur le territoire de l'actuel Mexique marque la rencontre violente entre deux civilisations, entre deux systèmes religieux et de valeurs, et, par le métissage des deux populations, l'apparition d'un nouveau peuple et l'établissement d'une situation nouvelle, qui n'existait pas auparavant.

Le mythe de la fondation des Mexicains² apparaît ainsi du spectacle offert par des faits réels – l'arrivée des *conquistadores* de Cortès – mais qui dépassent le pouvoir de compréhension de ce spectacle. Ensuite, cet héritage est inclus dans un système chiffré, à valeur initiatique – c'est sa mise en texte dans la pièce de Fuentes.

Mais, et cela est typique pour le mythe d'origines dans la version de Fuentes, il n'y a pas de conclusion de cette naissance, de ce commencement: le peuple, dans sa dimension identitaire – qui signifie, essentiellement, se rapporter à autrui, l'accueillir, le rejeter ou s'en mélanger – ne cesse pas de se re-créer, de se ré-inventer, pour survivre: nous parlons ici de la deuxième « naissance » mexicaine, que l'histoire situe après le deuxième génocide de Tlaltelolco et que la pièce remet en scène dans la partie finale, qui retrace à la fois l'émeute de 1968 et le choc des civilisations, qui a, cette fois, comme acteurs, les Mexicains et les Américains, les nouveaux conquérants. Le schéma est le même: l'identité des indigènes est mise en question et par la suite altérée par l'intrusion, souvent violente, d'un autrui (faussement) civilisateur: les *conquistadores* espagnols en 1519 et les Américains au milieu du XX^{ème} siècle. A chaque fois, le choc civilisationnel a comme conséquence la fondation d'un

¹ Nous empruntons cette terminologie à Victor Kernbach (Kernbach, Victor, *Miturile esențială*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978). Comme nous l'avons montré ailleurs (Lefter, Diana *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, București, Editura Universității din București, 2008), *Ces mythes sont ceux qui révèlent et justifient une situation nouvelle qui n'existait pas au début, ou bien ils justifient une modification du monde.* (p. 51).

² Selon Kernbach, les mythes se sont formés dans des moments de tension psycho-sociale qui correspondent aux étapes de modification structurelle de la condition humaine. (Kernbach, Victor, *op. cit.*)

nouveau peuple (1519) ou d'un peuple nouveau (le XX^{ème}) siècle, par la création, respectivement la re-création d'une identité. Encore, à chaque fois, c'est le peuple qui en est touché, jusqu'au sang, qui apparaît ainsi comme un sang sacrificiel. Le peuple n'est pas le bénéficiaire de cette fondation, il en est la victime, sur l'immolation de laquelle se fonde le nouveau peuple, la nouvelle identité, un nouvel ordre.

Il y a deux commencements/fondations dans *Todos los gatos son pardos* : l'un mythique, l'autre identitaire. Sur le terrain de la mythologie, le mythe de Quetzalcóatl est dans le même temps un mythe fondateur / des commencements et un mythe de « l'éternel retour »¹. Quetzalcóatl est au centre d'un système mythologique qui voit dans lui un fondateur ; aussi, son retour annoncé et attendu sera également un commencement : celui d'une nouvelle ère, après une purification.

La fondation identitaire est représentée par l'irruption de l'histoire dans le mythe ; plusieurs mutations essentielles s'ensuivent : le retour de Quetzalcóatl n'est plus qu'un prétexte, dépourvu de vérité et de véridicité, par l'allusion (très transparente d'ailleurs) à la participation de Moctezuma à cette forgerie : il sait ou du moins s'en doute que l'homme venu de la mer n'est pas le serpent plumé. Pourtant, le *tlatoani* accrédite l'arrivée du dieu-serpent pour conserver son pouvoir et son statut mi-divin. Or, la première condition des mythes c'est d'y croire. Le mythe de Quetzalcóatl est donc détruit par ce manque de croyance ; dans le même temps, ce mythe, tout en étant détruit, contribue à la création d'une identité, celle du peuple mexicain. Ce commencement, basé sur une contrefaçon, instaure un temps, historique cette fois, où l'on retourne, de manière cyclique, au point de départ, puisque la fondation est question de conservation – perte – conquête du pouvoir.

La naissance des Mexicains se place donc sous un double signe : celui de la création et celui de la déchéance : la première est de l'ordre du mythe, Quetzalcóatl, le serpent plumé, protagoniste des deux ; la deuxième est de l'ordre des hommes : la même femme incarne les à la fois la création, la Malinche mère du premier Mexicain et Marina, la femme déchue, rejetée et par les siens, et par les conquérants espagnols.

L'intérêt de Fuentes pour le mythe de Quetzalcóatl comme source du mythe de la naissance du peuple Mexicain est lié, selon nous, au permanent et poussé intérêt de Fuentes pour la question identitaire, pour la recherche

¹ Fuentes le fait clair: ce retour attendu de Quetzalcóatl a tout un autre sens et fonctionnement que l'éternel retour des Grecs.

des origines du Mexique et de la *mexicanidad*¹. Francisco Javier Ordiz Vázquez² pense que ce grand et constant intérêt de Fuentes pour l'identité mexicaine est justifié par la distance physique entre l'écrivain et son pays ; un pays pourtant qu'il sent sien et auquel il sent appartenir profondément.

Dans la version que Fuentes donne du mythe de Quetzalcóatl, le serpent prend la fuite après une nuit orgiaque, pendant laquelle il connaît les passions et les vices humains : l'ivresse de l'alcool et le plaisir charnel de l'inceste. Son promis retour instaure le temps circulaire, typique de la culture et des croyances mexicaines, comme le montre le même Carlos Fuentes dans *Tiempo mexicano* :

*Quetzalcóatl se fue sin saber que había sido el protagonista simultáneo de la creación y de la caída. Sembró, en la tierra, el maíz, pero en las almas de los mexicanos sembró una infinita sospecha circular.*³

La naissance d'une nouvelle religion n'est pas, elle non plus, conclue : dans le *Prologue de l'auteur*, qui sert de texte introductif, mais aussi de métatexte pour *Todos los gatos son pardos*, aussi bien que dans *Tiempos mexicanos*, Carlos Fuentes insiste sur l'incomplétude ou, si l'on veut, sur la perpétuelle naissance de la religion des Mexicains, fait qui s'actualise dans le metissage des temples de Puebla, de Tlaxacala et de Oaxaca, où le doute sur le Dieu / les dieux adorés persiste : serai(en)t il(s) le Christ des Espagnols conquérants ou Quetzalcóatl et tout le panthéon des Azthèques ? Ou tous à la fois ? :

*Hernán Cortés, al desembarcar en México el día previsto por los augurios divinos para el retorno de Quetzalcóatl cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo. Desde entonces es imposible saber a quién se adora en los altares barrocos de Puebla, de Tlaxacala y de Oaxaca.*⁴

Cette forme de syncrétisme religieux est spécifique des Mexicains et l'une des manières par laquelle ils conservent leur double identité

¹ Martínez, Pilar, *Carlos Fuentes y los cronistas de Indias* in « AIH Actas VII, 1980, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas », dir. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni editore, 1982, pp. 743-749.

² Ordiz Vázquez, Francisco Javier, *Carlos Fuentes y la identidad de Mexico*, in « Revista Iberoamericana », vol. LVIII/59/1992.

³ Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, Cuadernos Joaquín Mortiz, julio 1972, Mexico, p. 45.

⁴ Idem., p. 22.

(religieuse) : issue du catholicisme des conquérants et du polythéisme des indigènes ; une nouvelle religion trouvée sous le signe d'un retour attendu.

Depuis la fuite de Quetzalcóatl, le temps historique est suspendu, pour être remplacé par celui circulaire¹, accompagné d'un espace et d'une figuration circulaires, évidente dans l'art circulaire du Mexique. A la différence du temps « progressif » des Européens, fait d'accumulations, le temps circulaire des Mexicains exclut le progrès² :

*La sirpiente mexicana difiere de la sirpiente griega en que aquella no se muerde la cola, sino que no tiene fin. Presenta al infinito no ya como un círculo, sino como una spiral, la cual, al permanecer abierta, deja entrever una posibilidad de cambio.*³

Ce n'est pas seulement le serpent mexicain qui est différent de celui occidental ; les dieux le sont aussi. Les dieux du panthéon occidental ne sont pas soumis au temps périssable et sont immortels, tout en étant « naturels », par leur anthropomorphisme. Au contraire, les dieux des Aztèques transcendent l'humain par le fait qu'ils dépassent et les limites et les formes du naturel : ils ne font pas les mêmes actions que les hommes, tandis que leur forme est introuvable dans la nature, ou, selon les mots de Carlos Fuentes, ils ressemblent à l'inconnu.

Ainsi, la fuite de Quetzalcóatl n'est qu'un essai désespéré de préserver le sacré dans le monde aztèque. Comme la présence d'un dieux qui sait et fait autant que les hommes est fondamentalement étrangère au système mythologique aztèque : « La fuga de Quetzalcóatl es la huida de un dios desesperado por parecerse a sus criaturas: como ellas, bebe: como ellas, ama; como ellas, se adueña de un rostro que es espejo del tiempo, de un tiempo que es reflejo del deseo, de un deseo que nace de la necesidad. Quetzalcóatl huye a sabiendas de que, mientras está ausente, será deseado. »⁴ Le sacré est préservé car, bien que le dieux voie son visage, les hommes ne le connaissent pas, ce qui conserve la sacralité du mythe et, avec lui, tout un système mythologique.

¹ *Los carcomidos muros de adobe de los jacales en el campo mexicano ostentan, con asombrosa regularidad, anuncios de la Pénsil-Cola. De Quetzalcóatl a Pepsicóatl: al tiempo mítico del indígena se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal.* (Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano. De Quetzalcoatl a Pepsicoatl*, p. 26).

² Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*.

³ Lemaître, J., Monique, *Enajenación y revolución en « Todos los gatos son pardos »*, de Carlos Fuentes, in « Revista Iberoamericana », vol. LVI/112-113/1980, p. 554.

⁴ Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano. De Quetzalcoatl a Pepsicoatl*, p. 30.

L'arrivée de Cortès, auquel les Aztèques attribuent l'identité de Quetzalcóatl n'est pas une confirmation du sacré, par l'avènement de la prophétie – comme on pourrait le croire – mais une totale et complète désacralisation : le temps sacré revêt des dimensions historiques, il devient mesurable et le dieu lui-même est désacralisé par le fait qu'on lui attribue une figure et des actions humaines.

Ainsi, la désacralisation accomplie par Cortès représente un double commencement : celui d'une nouvelle histoire et d'une nouvelle nation, car le temps « recommence à zéro », ayant pourtant un passé et un futur ; quant à la nouvelle nation, elle apparaît du métissage des Aztèques et des Espagnols. Une nouvelle mythologie/croyance s'instaure également, car Cortès porte, pour les Aztèques, le visage de Quetzalcóatl, mais ce n'est qu'un masque – que Cortès n'assume pas, d'ailleurs –. L'espagnol apporte aussi une nouvelle croyance, le christianisme : « Hernán Cortés, al desembarcar en México el día previsto por los augurios divinos para el retorno de Quetzalcóatl cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo »¹.

Avec l'arrivée de Cortès, le catholicisme vient remplacer l'ancien panthéon aztèque et les croyances traditionnelles. Nous y voyons une violation² dans tous les sens du terme : violation de la vérité mythique, violation du système religieux, violation des traditions et des coutumes, violation d'une femme, Malinche, qui devient Marina – une violence/un viol fondateur (fondateur), comme le veut, ironiquement, toute mythologie. Le viol est mort/destruction - il tue des croyances, des mythes, des dieux, des traditions, bref, une identité, mais il est aussi vie : naissance d'une nouvelle identité : religieuse, des traditions de langue. Et Marina en est l'objet et le véhicule, le contenant et la langue. Elle est celle qui incarne ce commencement et la nouvelle identité qui se construit : elle est le pont, c'est-à-dire la langue et aussi le ventre qui accueille le premier Mexicain, son fils avec Cortès.

Le choc entre deux systèmes religieux, entre deux systèmes mythologiques en fin de comptes équivaut à un choc des pouvoirs : le pouvoir de Moctezuma et celui de Cortès, dans une égale mesure trouvent leur légitimation dans la religion ; plus encore, si Cortès n'est qu'un « soldat du christianisme », Moctezuma est l'incarnation-même d'une divinité. La

¹ Idem., p. 32.

² Dans *La región mas transparente*, Fuentes affirme que la violence est le vrai acte fondateur du Mexique.

lutte pour la conservation de la religion, dans le cas de Moctezuma et, inversement, le combat pour en imposer une nouvelle, dans le cas de Cortès est en effet une lutte politique, celle pour la préservation, respectivement pour la conquête du pouvoir. Mónica Zúñiga Rivera¹ pense que le thème du pouvoir – qui est en fin de comptes un trait permanent du genre humain – est le thème central de *Todos los gatos son pardos*² et elle fait aussi noter l'étroite relation entre le pouvoir et la religion ; c'est le point de convergence au moment du choc culturel : deux systèmes sociaux, reposant sur deux systèmes religieux différents, cherchent à obtenir la prééminence, en légitimant leur pouvoir : « [...] el concepto del poder se relaciona estrechamente con la religión y con la concepción de mundo de dos culturas distintas : los aztecas y los españoles »³.

Cela fait que cette pièce de Fuentes ait, comme le remarquait Monique J. Lemaître⁴, une portée multiple : mythico-historique, sociale, politique et psychologique : « *Todos los gatos son pardos* es, a la vez, una pieza de teatro histórico con implicaciones sociopolíticas y un drama psicoanalítico »⁵.

La Malinche, ou la femme des commencements

Nous avons montré tout à l'heure que dans sa pièce *Todos los gatos son pardos*, Carlos Fuentes utilise le mythe de Quetzalcóatl comme un prétexte pour construire son mythe de la fondation du Mexique et des Mexicains. Le héros de ce nouveau mythe est une femme⁶, qui passe de

¹ Zúñiga, Rivera, Mónica, *El tema del poder en tres obras de teatro latinoamericanas*. « *Todos los gatos son pardos* », de Carlos Fuentes, « *Pedro y el capitán* », de Mario Benedetti y « *Palinuro en la escalera* », de Fernando del Paso, in « *Temas de nuestra America. Revista de estudios latinoamericanos* », vol 1, no. 47, Universidad Nacional de Costa Rica, 2009, pp. 13-24.

² Même si nous sommes d'accord avec Mónica Zúñiga Rivera en ce qui est de la présence du thème du pouvoir dans la pièce de Fuentes et sur la relation d'interdépendance entre le pouvoir et la religion, nous n'y voyons pas le thème central de *Todos los gatos son pardos* ; pour nous, ce thème central est celui identitaire, actualisé dans la création personnelle d'un mythe des commencements.

³ Zúñiga, Rivera, Mónica, *op. cit.*, p. 1

⁴ Lemaître, J., Monique, *Enajenación y revolución en « Todos los gatos son pardos »*, de Carlos Fuentes, in « *Revista Iberoamericana* », vol. LVI/112-113/1980.

⁵ Lemaître, J., Monique, *op. cit.*, p. 561.

⁶ MARINA

Tú, mi hijo, serás mi triunfo: el triunfo de la mujer...

CORO DE AUGURES

Malinaxóchitl, diosa del alba... Tonantzin, madre...

MARINA

l'histoire au mythe, faisant ainsi un chemin inverse à celui fait par le serpent plumé qui passe du mythe à l'histoire dès qu'on lui attribue un visage et un temps historique, celui de Cortès. Mónica Zúñiga Rivera¹ affirme d'ailleurs qu'on a affaire dans cette pièce avec « el mito fundacional de la diosa Malintzin »².

Ce personnage féminin dont Fuentes fait le pilon de sa pièce et de la fondation du peuple mexicain est attesté par l'histoire, même si certaines données historiques ne coïncident pas toujours avec les données de la fiction, du mythe, si l'on veut. En effet, Malinalli Tenépatl, connue aussi comme Malintzin ou la Malinche, jeune femme provenant apparemment d'une famille de la noblesse indigène, a servi d'interprète aux *conquistadores* espagnols³, lors de leur débarcation ; de plus, elle a servi aussi de pont culturel entre les indigènes et les Espagnols, introduisant ces derniers aux coutumes locales. En 1519, la Malinche, qui se trouvait en esclavage, est payée comme tribut aux Espagnols et elle devient la possession de Hernán Cortès, avec lequel elle engendre Martín⁴, le premier Mexicain. Après être passée dans la possession de Portocarrero, l'un des suivants de Cortès, la Malinche, devenue Doña Marina, achève sa vie en Espagne, comme épouse du hidalgo Juan Jaramillo, dont elle a d'autres enfants.

Carlos Fuentes fait de Marina le pilon de son mythe et de sa pièce de théâtre : au niveau du mythe, il lui attribue le rôle fondateur, en tant que ventre de la création, au niveau de la fiction, de la pièce de théâtre, elle actualise son rôle de « langue », à savoir véhicule de la communication et narrateur-participant à une histoire qu'elle narre pendant que les faits-mêmes sont mis en scène.

En fait, la pièce débute avec un long monologue « narratif » de Marina, qui fige le lieu, le temps des faits et anticipe son rôle en tant que femme des commencements d'un peuple. La voix de Marina, de cette perspective est double : elle est voix de l'histoire représentée sur la scène et voix qui raconte, dans la fiction :

Volveré a ser diosa: la puta seráputa; los hijos de la puta purificada serán hombres... (Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 172).

¹ Zúñiga, Rivera, Mónica, *op. cit.*

² *Idem.*, p. 3.

³ Elle traduisait du náhuatl vers le maya, un autre interprète faisant ensuite la traduction vers l'espagnol.

⁴ Il est considéré « el hijo de la chingada », à savoir le mexicain métissé, fruit d'une violation.

Al ser ambas, la voz de la historia y la narradora de los hechos representados en escena, la Malinche es también el único personaje que tiene consciencia de su paradójico papel histórico y mítico y que lo acepta. Marina se sitúa más allá del maniqueísmo expresado por el pastor y el mercader en la segunda escena y por los augures de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, representantes, respectivamente, del reino de la luz y de las tinieblas en la tercera. La Malinche es la única que no acepta esta dicotomía, este claroscuro adolescente que es el telón de fondo del encuentro de dos mundos: el azteca y el español de la Contrarreforma. Ella es quien, en vez de decir esto o aquello, en vez de asimilar los zopilotes muertos al infierno y los pavos reales al paraíso de Quetzalcóatl, nos pide que aceptemos, al final de la obra, y en medio de la matanza de Tlalteolco de 1968, la aparición de Quetzalcóatl, seguida de una lluvia de zopilotes muertos. La Malinche simboliza, pues, lo que Octavio Paz llama la unión de los contrarios¹.

En tant que «voix narrative», le monologue initial de Marina fonctionne aussi comme didascalie, d'autant plus que c'est par cette parole initiale que le récepteur obtient les informations essentielles sur les événements qui vont se succéder.

MARINA

Malintzin, Malintzin, Malintzin... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche... ¡ Ay!, ¿ donde iré ? Nuestro mundo se acaba. ¡ Ay!, ¿ donde iré ? Acaso la única casa de todos sea la casa de los que ya no tienen cuerpo, la casa de los muertos, en el interior del cielo ; acaso esta misma tierra es ya, y siempre ha sido, la casa de los muertos. ¡ Ay! Totalmente nos vamos, totalmente nos vamos. [...] Tres fueron tus nombres, mujer : el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzin, dijeron tus padres ; hechiera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras... Malinche dijo tu pueblo : traidora, lengua y guía del hombre blanco. Diosa, amante o madre, yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos hombre ; uno que tenía todo y su nombre era Moctezuma Xocoytzin, Gran Tlatoani de México ; el otro nada tenía y su nombre era Fernando Cortés, pequeño capitán y pequeño hidalgo de España. Yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos historias : la de una nación que dudó demasiado y la de otra nación que dudó demasiado poco. Malintzin, Marina, Malinche : yo fui la partera de esta historia, porque primero fui la diosa que la imaginó, luego la amante que recibió su semilla y finalmente la madre que la parió. Diosa, Malintzin ; puta, Marina ; madre, Malinche...²

¹ Lemaître, J., Monique, *op. cit.*, p. 555.

² Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 21.

Les trois noms que porte ce personnage féminin central – Malintzin, Marina y la Malinche représentent non pas seulement un parcours personnel, de la femme-déesse qui se démythifie pour devenir femme tout simplement, le ventre putatif producteur d'une race, et finalement mère abhorrée de la *chingada* ; ils représentent le parcours de trois nations : la mort des Aztèques par la disparition d'une déesse, l'arrivée violente des Espagnols qui lui donnent un nom chrétien et la naissance d'une nouvelle nation, les Mexicains, fruits d'une violation et d'une trahison¹.

Cette longue réplique initiale de Marina fait encore plus : elle introduit une histoire accomplie, et non pas une qui va se passer ; ainsi, ces paroles de la femme acquièrent une force incantatoire, introduisant non pas une histoire, mais la re-présentation d'une histoire. C'est la fatalité du mythe : ce qui doit arriver arrive, sans que l'homme y puisse intervenir. Marina, acteur et spectateur de l'acte violent de la naissance des Mexicains, ne fait rien pour y échapper, même si elle sait d'avance que la naissance d'un nouveau peuple – les Mexicains implique la mort d'un autre, qui est sien. Ainsi, la pièce débute sur l'image de la mort, une mort récurrente d'ailleurs – à la fin de la pièce il y aura l'image de la mort du Jeune étudiant mexicain – et apparemment la source même d'une (nouvelle) vie.

Ce long discours initial de Marina introduit aussi un thème important de cette pièce de théâtre, un thème pour ainsi dire récurrent dans la littérature hispano-américaine : celui du dictateur. En effet, l'histoire de la mort, du choc et de la naissance des nations est intimement liée à la question du pouvoir des dirigeants de ces nations. Moctezuma incarne, dans ce sens, la figure typique du dictateur sudaméricain : tout-puissant, déifié et isolé de son peuple. Avec une existence mythifiée/mistifiée, Moctezuma ne réussit pas à conserver son pouvoir et avec lui la nation Aztèque. Pour conserver sa fausse image mythifiée, il fait appel à une mistification : il laisse son peuple croire que Hernan Cortès est vraiment Quetzalcóatl revenu pour sauver son peuple. Moctezuma transfère ainsi sur son ennemi une force d'attraction et un pouvoir d'origine mythique qui n'avait appartenu jusqu'alors qu'à lui. Et, comme tout dictateur, il perd le pouvoir au moment où son image mythifiée s'évanouit.

¹ Il semble que le nom *la Malinche* porte des connotations négatives. De plus, le mot *malichismo*, issu du même nom propre, est utilisé de manière pejorative en Mexique pour désigner le comportement des personnes qui préfèrent un style de vie étranger à la culture locale, portant des influences étrangères. (Cypess, Sandra Messinger, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Austin, University of Texas Press, 1991, p. 2)

Marina est plus forte que Moctezuma lui-même ; la femme l'emporte sur le dictateur. Au contraire de son *tlatoani*, elle est consciente des limites d'une nation et d'un pouvoir ; elle n'est pas dupe de l'image de Cortès, dans lequel il voit un mortel, même s'il est le conquérant. Si le monde de Moctezuma est clos¹, celui de Marina est ouvert, et cela lui confère un pouvoir : c'est le pouvoir de dire le vrai visage de Cortès, mais c'est surtout le pouvoir d'engendrer une nation, là où Moctezuma n'est capable que d'en tuer une :

MARINA

*Oh señor, yo te sé mortal, aunque fuerte. Pero en ti se han reunido los destinos de dos universos que se desconocían y que en ti y por ti supieron que ninguno de los dos era la totalidad del munco... Desde ahora, ustedes, nosotros y nuestros hijos deberemos vivir con la eterna sospecha de que el munco es mas grande que nuestras tierras, nuestras vidas o nuestros sueños [...].*²

Marina, telle qu'elle apparaît dans la pièce de Fuentes « es la interminable atracción mitica de lo femenino : lo que da a luz, lo que da luz »³. Elle est mère d'une nouvelle nation, mais elle en est une mère révoltée et résignée à la fois : en prêtant son ventre à l'acte de création, elle accomplit un rôle sacré ; mais, comme nous l'avons dit tout à l'heure, c'est une création putative, qui marquera à jamais la destinée des Mexicains. La nation issue de la violence connaîtra une destinée violente, l'innachèvement et l'éternel recommencement. Son fils, le premier Mexicain, est le fils de la révolte et de l'humiliation, d'une douleur qu'elle crie en le mettant au monde :

MARINA

Oh, sal ya, hijo mío, sal, sal, sal, entre mis piernas... Sal, hijo de la traición... sal, hijo de puta... sal, hijo de la chingaga... adorado hijo moi, sal ya... cae sobre la tierra que ya es mía ni de tu padre, sino tuya... sal, hijo de las dos sangres enemigas... sal, mi hijo, a recobrar tu tierra

¹ MOCTEZUMA: *Mi palacio...*

pausa

Mi palacio. Mi claustro. Mi soledad

Pausa

Qué poco es lo que pido. Vivir encerrado aquí; no enterarme de lo que sucede afuera... (Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 123).

² Idem., p. 119.

³ Rubio, Isaac, *Historia y teatro en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista canadiense de estudios hispánicos », vol. XVIII, 3, primavera 1994, p. 441.

maldita, fundada sobre el crimen permanente y los sueños fugitivos... [...] tú deberás ser la sirpiente emplumada, la tierra con alas, el ave de barro, el cabrón y encabronado hijo de México y España ; tú eres mi única herencia, la herencia de Malintzin, la diosa, de Marina, la puta, de Malinche, la madre...¹

Ce long monologue de Marina, qui marque la naissance proprement-dite du peuple Mexicain est à la fois un discours fondateur et un politique. Ce sont les paroles d'une mère qui engendre son fils, mais peu y sont les celles d'amour d'une mère. En effet, Marina se limite à crier « *adorado hijo mio* »² une seule fois, tandis que la plupart du discours semble une vraie malédiction. Le fils de Marina, le premier Mexicain, portera toute sa vie la malédiction d'une race issue de la violence, de la haine, d'une race qui n'appartiendra jamais complètement ni aux traditions azthèques, ni à celles alogènes des Espagnols. La rivalité, voire l'antagonisme des géniteurs marquera à jamais la destinée du peuple Mexicain et ainsi son incomplétude, son partage entre deux mondes ennemis. Le crime fondateur – il s'agit en effet d'un double crime : celui des indigènes, d'une part, et le viol de l'autre – posera son empreinte sur toute l'histoire future des Mexicains, dont la destinée sera la permanente quête de l'identité.

La dimension politique du discours de Marina est tout aussi importante, parce qu'elle souligne la cause du permanent retour aux commencement, de la permanente quête identitaire et de la permanente recherche des Mexicains d'un *padre* protectif et juste. La rivalité entre le peuple et ses dirigeants qui, aux débuts, était raciale et religieuse, se transformera dans le temps dans une rivalité politique. Deux sont les termes employés dans le discours de Marina pour établir les coordonnées de cette rivalité : « *padre* » et « *esclavo* », où « *padre* » désigne non pas seulement le géniteur, mais aussi et surtout le dirigeant politique, et « *esclavo* » désigne le peuple, dont la destinée incessante est et sera la misère et le mépris des puissants. Le discours de Marina est une invitation à la révolte du peuple, à quelque époque que ce soit, contre la tyrannie, contre la dictature, contre les puissants du jour qui avilissent le peuple, au seul but de conserver un illusoire pouvoir.

Le monologue de Marina marque une naissance – celle du premier Mexicain – mais il anticipe une autre, celle de la dignité Mexicaine, au moment où ce ne sera plus le serpent plumé qui recevra un visage humain,

¹ Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, pp. 169-171.

² Idem, p. 169.

mais ce seront les fils opprimés du Mexique qui prendront le visage divin du serpent. Le retour aux vraies valeurs traditionnelles, à l'honneur et à la dignité du peuple – même si cela exige un sacrifice – sera une nouvelle fondation, celle d'un peuple libre. Et l'histoire mythique s'accomplira.

Texte de référence

Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010

Bibliographie

Amaya, C., Carlos, *Los acontecimientos del 68 como repetición histórica en « Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes »* in « Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey », núm. 19, otoño, 2005, pp. 13-41, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México

Bourdieu, Pierre, *Les rites comme actes d'institution* in « Actes de la recherche en sciences sociales », vol. 43, no. 43/1982

Cypess, Sandra Messinger, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Austin, University of Texas Press, 1991

Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, Cuadernos Joaquín Mortiz, julio 1972, Mexico

Van Genep, Arnold, *Les rites de passage*, Picard, 1992

Lastra, Pedro, *Sobre el teatro de Carlos Fuentes. Lectura de « Todos los gatos son pardos »* in « Revista de la Universidad de Mexico », abril 1979, pp. 11-15

Martinez, Pilar, *Carlos Fuentes y los cronistas de Indias* in « AIH Actas VII, 1980, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas », dir. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni editore, 1982, pp. 743-749

Lefter, Diana, *Mythe et théâtre. Théâtre et mythe*, Craiova, Editura Universitaria, 2013

Lemaître, J., Monique, *Enajenación y revolución en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista Iberoamericana », vol. LVI/112-113/1980

Ordiz Vázquez, Francisco Javier, *Carlos Fuentes y la identidad de Mexico*, in « Revista Iberoamericana », vol. LVIII/59/1992

Perilli, Carmen, *Mestizaje y Arielismo en la escritura de Carlos Fuentes*, in « Espéculo. Revista de estudios literarios », no. 23, marzo-junio 2003, revue électronique, Universidad Complutense de Madrid, en ligne sur:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mestizaj.html>

Rubio, Isaac, *Historia y teatro en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista canadiense de estudios hispánicos », vol. XVIII, 3, primavera 1994

Zúñiga, Rivera, Mónica, *El tema del poder en tres obras de teatro latinoamericanas. « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes, « Pedro y el capitán », de Mario Benedetti y « Palinuro en la escalera », de Fernando del Paso*, in « Temas de nuestra America. Revista de estudios latinoamericanos », vol 1, no. 47, Universidad Nacional de Costa Rica, 2009, pp. 13-24

**ÉTUDE DU SIGNE « PIED-DE-MOUCHE » DANS LE MANUSCRIT
ARSENAL 3489**

STUDY OF THE PILCROW IN THE MANUSCRIPT ARSENAL 3489

**ESTUDIO DEL SIGNO " CALDERÓN" EN EL MANUSCRITO
ARSENAL 3489**

Huei-Chen LI¹

Résumé

Selon Etymologiae d'Isidore de Séville, les signes symétriques paragraphus-positura ont pour fonction d'encadrer la parole d'autrui. En terme de codicologie, le pied-de-mouche (¶), qui dérive du latin médiéval paragraphus, est défini comme signe marquant le commencement d'un nouveau paragraphe par opposition à l'usage moderne de ce signe qui indique la fin de paragraphe, celui-ci correspond à la fonction de la positura. De cela on peut déduire qu'au Moyen Âge, le pied-de-mouche participe préalablement à la fois au marquage du discours direct et aux grandes divisions du texte. Notre étude, appuyée sur les deux premiers chapitres du manuscrit Arsenal 3489, daté du XV^e siècle, a pour objectif de dégager les fonctions essentielles du signe « pied-de-mouche » afin de formuler l'hypothèse sur la compétence du copiste David Aubert.

Mots-clés : ms. Arsenal 3489, pied-de-mouche, ponctuation médiévale, moyen français, Roman de Perceforest

Abstract

According to Isidore of Seville, the symmetrical signs paragraphus-positura have been used for indicating other's speech. In the Middle Ages, the pilcrow (¶) developed from Medieval Latin paragraphus was generally used to mark the beginning of a paragraph in opposition to the modern use of this sign which marks the end of a paragraph. It means that the pilcrow sign (¶) at that time was mainly employed to mark not only the beginning of the direct speech, but also the beginning of a paragraph or section. Our study, based on two chapters of the manuscript Arsenal 3489, dating back to the 15th century, aims to bring out the essential functions of the pilcrow in order to put forward a hypothesis about the competence of the copyist David Aubert.

Keywords : ms. Arsenal 3489, pilcrow sign (¶), Middle French, medieval punctuation, Perceforest

Resumen

Según Etymologiae d'Isidoro de Sevilla, los signos simétricos paragraphus-positura tienen la función de encuadrar la palabra de otros. En término de codicología, el calderón (¶), que deriva del latino medieval paragraphus, es definido como signo que marca el comienzo de un nuevo párrafo por oposición al uso moderno de este signo que

¹ hueichenli@ncu.edu.tw, Université Nationale Centrale, Taïwan

indica el fin de párrafo, éste corresponde a la función del positura. Podemos deducir que en la Edad Media, el calderón participa previamente a la vez en la marcación del discurso directo y en las grandes divisiones del texto. Nuestro estudio, basado en dos capítulos del manuscrito Arsenal 3489, fechado en el siglo XV, tiene como objetivo indicar las funciones esenciales del signo calderón con el fin de formular la hipótesis sobre la competencia del copista David Aubert.

Palabras clave: manuscrito Arsenal 3489, calderón, puntuación medieval, francés medio, Perceforest

Origine du mot *pied-de-mouche*

Étymologiquement, le mot *pied-de-mouche* dérive du grec *paragraphos* (παράγραφος) signifiant « ce qui est écrit (= graphos) à côté (= para) ». Ce signe *paragraphos* se présente en général sous la forme d'un trait voisin de l'*obel*¹ ou du *simplex ductus* [—] écrit en marge pour marquer soit la fin d'une section dans les textes en vers ou en prose, soit l'alternance des interlocuteurs dans les dialogues². Sa fonction équivaut à notre point à la ligne, avec le blanc qui le suit et au tiret en français moderne. Selon J. Vezin, ce signe peut également isoler la formule de souscription du reste du texte dans un document.

Au VII^e siècle, dans les *Etymologiae* d'Isidore de Séville, ce signe (Γ) sous le nom latin de *paragraphus* est un trait vertical surmonté en équerre d'un trait horizontal tourné vers la droite, qui signale le début d'une séquence à isoler, et la positura, signe inverse du précédent, marquant la fin de la séquence (┘). Le *paragraphus* et la positura aboutissent en français moderne aux guillemets et aux parenthèses.

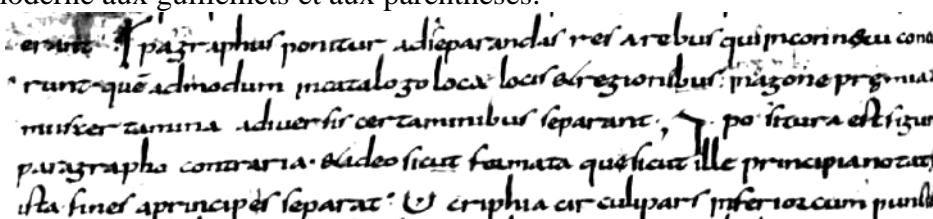


Figure 1. Extrait des *Etymologiae*, copyr. IRHT-Bibliothèque de Valenciennes, ms. 399, f. 11 v°.

¹ En paléographie, l'obel (< lat. *obelus*) est un signe en forme de broche ou de trait horizontal équivalent de notre tiret cadratin. Il a pour fonction de signaler un passage douteux ou interpolé dans les manuscrits anciens.

² Vezin J., « La division en paragraphes dans les manuscrits de la basse Antiquité et du haut Moyen Age », in Laufer R. (éd.), *La notion de paragraphe*, C.N.R.S., Paris, 1985, p. 46 ; Serça I., *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris, 2012, p. 39.

Γ Paragraphus ponitur ad separandas res a rebus, quae in conexu concurrunt, quemadmodum in Catalogo loca a locis et [regiones a] regionibus, in Agone praemia a praemiis, certamina a diversis certaminibus separantur. ¶ Positura est figura paragrapho contraria et ideo sic formata, quia sicut ille principia notat, ita ista fines a principiis separat¹.

À partir du sens de « séparateur de différents arguments successifs » du *paragraphus*, le sens moderne du mot *paragraphe* apparaît : division d'un écrit en prose, offrant une certaine unité de pensée ou de composition².

Evolution formelle et fonctionnelle du *pied-de-mouche* depuis le Moyen Âge

Selon J. Vezin³ et B. Bischoff⁴ qui ont repris la constatation de P. Lehmann⁵, le signe *paragraphus* en forme de gamma (*Γ*) a subi des modifications formelles pendant le Moyen Âge⁶ pour aboutir au *pied-de-mouche* (¶) et au signe typographique de paragraphe (§). L'avènement de la typographie va changer la mise en page pratiquée par les copistes médiévaux : au XVI^e siècle, l'usage du *pied-de-mouche* commence à tomber en désuétude chez les imprimeurs, l'alinéa va s'imposer progressivement pour se substituer aux autres signes de paragraphe.

Il y a lieu de remarquer qu'en terme de codicologie, le *pied-de-mouche* est défini comme signe d'introducteur de paragraphe par opposition

¹ Nous adoptons ici la traduction de Dóris A. C. Cunha et M. Arabyan (2004, p. 39) : « On met un *paragraphus* *Γ* pour séparer les unes des autres les choses qui se succèdent immédiatement, de la même façon que dans le Catalogue on sépare les lieux et les régions [ou] dans la controverse ecclésiastique, les citations [litt. en lat. classique, les dépouilles, le butin], les différents arguments les uns des autres. La *positura* ¶ est une figure contraire à celle du *paragraphus* et donc dessiné de cette façon, parce que là où la première indique un commencement, la seconde sépare une fin d'un début. »

² Robert P., Rey A. et Rey-Debove J., *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. Dictionnaires Le Robert, Paris, 1990, p. 1354.

³ Vezin J., « La division en paragraphes dans les manuscrits de la basse Antiquité et du haut Moyen Âge », in Laufer R. (éd.), *La notion de paragraphe*, C.N.R.S., Paris, 1985, p. 48.

⁴ Bischoff B., Paléographie. De l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental, *Grands Manuels Picard*, Paris, 1993, p. 191.

⁵ Lehmann P., « Einzelheiten und Eigenheiten des Schrift - und Buchwesens », in *Erforschung des Mittelalters, ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*, Band IV, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1961, pp. 8-11.

⁶ D'après J. Vezin (1985, pp. 46-48), mis à part la marque de paragraphe en forme de gamma, il existe deux autres marques variantes pour diviser le texte en sections : la lettre K et la lettre C.

à l'usage moderne de ce signe qui marque la fin de paragraphe¹. D'ailleurs, la forme graphique du *pied-de-mouche* laisse penser à la lettre C renforcée souvent par un simple ou double trait vertical, qui pourrait renvoyer au mot latin *caput* ou *capitulum* signifiant « tête de division »². En d'autres termes, le *pied-de-mouche* sert à mettre en évidence les « unités de lecture »³ au niveau textuel⁴.

À part la fonction du marquage des unités textuelles, le *pied-de-mouche* est avant tout considéré comme un élément d'ornementation du manuscrit, il ne fait pas partie du corps du texte. En effet, le copiste, lors de l'élaboration du livre, avait prévu à l'avance le nombre total de décors à exécuter. D'ailleurs, face à une succession compacte et uniforme du texte médiéval, le lecteur avait besoin de points de repères sur le plan pratique, son aspect esthétique aide la lisibilité du texte. Signalons aussi qu'il met surtout en valeur la lettre en majuscule qui le suit⁵.

En outre, le *pied-de-mouche* peut aussi s'associer avec le soulignement pour individualiser et repérer les citations, comme le signale G. Hasenohr dans son étude sur le ms. Mazarine 788⁶. Rappelons que le discours direct et la citation consistent tous les deux en la reproduction exacte des paroles d'autrui, il est donc compréhensible que la mention d'un discours au style direct est une opération de citation. En français moderne on a recours aux guillemets pour indiquer graphiquement le discours direct et la citation. Basée sur le ms. BNF fr. 872, E. Llamas Pombo a observé que la position de certains *pieds-de-mouche* coïncide avec le début du discours direct ou le recommencement du discours du narrateur⁷. On peut donc en

¹ Arabyan M., « Bornes de phrase et de paragraphe chez Joinville et Froissart », *Modèles linguistiques*, t. XXVI-2, vol. 52, Éditions des Dauphins, Toulon, p. 145. Dans cet article, M. Arabyan pense que C barré deux fois est retourné sur l'axe vertical pour prendre la valeur fermante de la *positura* et devenir *pied-de-mouche* (« fin de paragraphe »).

² *Ibid.*

³ Marchello-Nizia C., « Ponctuation et unités de lecture dans les manuscrits médiévaux ou : je ponctue, tu lis, il théorise », *Langue française, Grammaires du texte médiéval*, n° 40, décembre, Larousse, Paris, 1978, p. 44. J'emprunte cette expression à C. Marchello-Nizia.

⁴ Basé sur le manuscrit latin 16685, J. Vezin (1990, pp. 443-444) a constaté que le *pied-de-mouche* marque régulièrement le commencement de chaque paragraphe.

⁵ Selon J. Stiennon (1991, p. 348), le *pied-de-mouche* est un petit trait de couleur surchargeant la première lettre d'un mot pour la mettre en valeur.

⁶ Hasenohr G., « Discours vernaculaire et autorités latines », in Martin H.-J. et Vezin J. (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Édition du Cercle de la librairie-Promodis, Paris, 1990, p. 289.

⁷ Llamas Pombo E., « Écriture et oralité : ponctuation, interprétation et lecture des manuscrits français de textes en vers (XIII^e – XV^e s.), in Alonso E., Bruña M. et Muñoz M.

déduire que le *pied-de-mouche* est apte à indiquer le changement d'énonciateur.

En résumé, à partir du résultat des travaux réalisés précédemment par des médiévistes, on peut dégager au préalable trois fonctions fondamentales du pied-de-mouche avant de mener notre enquête, ce qui permettra de confronter ultérieurement nos observations à celles des prédécesseurs : signe qui introduit le commencement d'un nouveau paragraphe ; signe qui distingue la citation du texte ; signe qui indique le changement de locuteur.

Présentation du corpus et données recensées

Notre étude porte sur le manuscrit 3489 de la Bibliothèque de l'Arsenal, du folio 7 recto au folio 56 verso. Le corpus en question correspond aux deux premiers chapitres de la quatrième partie du *Roman de Perceforest*, une des plus vastes compositions en prose du Moyen Âge ayant pour but de relier le cycle arthurien au cycle antique d'Alexandre le Grand. Le manuscrit choisi a été sans doute rédigé en 1460 par David Aubert sur le commandement de Philippe le Bon avec une écriture de grosse bâtarde bourguignonne. En fonction de leur taille, les lettrines peuvent découper le texte en trois niveaux décroissants, à savoir le livre, le chapitre et le paragraphe. Dans notre corpus, se repèrent 148 lettrines dont 145 balisent le début de paragraphes. À l'intérieur du texte ponctué par les lettrines, on relève 118 *pieds-de-mouche* qui sont colorés alternativement en rouge et en bleu. Le tableau récapitulatif ci-dessous nous renseigne sur la description essentielle du manuscrit sélectionné, la taille de l'échantillon informatisé ainsi que le nombre des lettrines et des *pieds-de-mouche* repérés.

Description	Corpus	Nombre des lettrines	Nombre des pieds-de-mouche
Manuscrit Arsenal, 3489, XV ^e siècle, rédigé par David Aubert en 1460, écriture de grosse	Chapitre I : Fol. 7r ^o - 52 v ^o Chapitre II : Fol. 53 r ^o -56	Chapitre I : 138 (dont 1 lettrine de livre, 1 lettrine de chapitre et 136 lettrines de paragraphe) ¹	Chapitre I : 106 Chapitre II : 12

(éds.), *La linguistique française : grammaire, histoire et épistémologie*, t. 1, Sevilla, 1996, pp. 138-140.

¹ Li H.-C., « Disposition des lettrines et ses rapports avec la ponctuation dans les versions manuscrites et imprimées du *Roman de Perceforest* : des interprétations du texte », *National Central University Journal of Humanities*, vol. 38, avril, 2009, pp. 163-200.

bâtarde bourguignonne, version complète. Commanditaire : Philippe le Bon.	v°	Chapitre II : 10 (dont 1 lettrine de chapitre et 9 lettrines de paragraphe) Total : 148	Total : 118
---	----	---	--------------------

Analyse des valeurs de *pied-de-mouche*. Remarques d'ensemble

	1	2	3	4	5
Combinaisons de signes Total : 118	/./ ¶ + M (6/118, 5.08%)	./ ¶ + M (64/118, 54.23%)	/. ¶ + M (1/118, 0.84%)	/¶ + M (45/118, 38.13%)	¶ + M (2/118, 1.69%)

Au vu du tableau, on s'aperçoit immédiatement que le manuscrit associe le *pied-de-mouche*, toujours suivi de la majuscule, aux signes *point* et *barre oblique* selon la combinaison « signe + pied-de-mouche + Majuscule » (116/118), un blanc s'intercalant fréquemment entre le *pied-de-mouche* et la lettre en majuscule.

Fonctions du *pied-de-mouche*. Marquage du discours des personnages au style direct (31 cas, 26.27%)

Parmi les cinq combinatoires contenant le *pied-de-mouche*, les combinatoires 2 à 4 signalent le discours des personnages : « point + barre oblique + pied-de-mouche + Majuscule » (18/31), « barre oblique + point + pied-de-mouche + Majuscule » (1/31) et « barre oblique + pied-de-mouche + Majuscule » (12/31).

Selon notre enquête, sur le total des 31 occurrences, on en recueille 27 qui marquent le début du discours direct, soit 87.09% des emplois. Il est curieux de relever quatre cas qui indiquent les répliques des personnages dans les dialogues. En l'occurrence, le *pied-de-mouche* répond plus à la fonction du mot latin *paraphus* qu'à celle du mot grec *paraphos*.

(1) *ung escuier vint assez tost devant lui/ qui dist/¶ Chier sire le roy d'ille noire que l'on appelle le chevalier a l'espervier vient icy/ et blance sa compaigne et roine/ S'il vous plaist aler au devant d'eulx faire le pouez/ (8 v)*

(2) *les dames/ les demoiselles/ et les pucelles/ encommencerent toutes a crier en disant/¶ Seigneurs Il fault aler recepvoir et festoier le dieu des desiriers/ (12 r)*

(3) **il se dresça sur piés/ puis dist/ Sire de suave/ vous soiez le tresbien venu/ par vostre foy ou avez vous esté Jusques a present car nous vous avons tenu long temps pour mort./ ¶ Chier sire respondy le chevalier Je viens des mains aux deables ou J'ay fait ma penitance/ (40 r)**

(4) **Il appella troïlus [...] et lui dist/ ¶ Sire chevalier ores est averé le songe que ie songay en ceste place [...] Et vela pourquoy J'ay dit que mon songe est avery./ ¶ Chier sire/ respondy troïlus/ veu qu'il vous en est si bien advenu/ d'autant estes vous tenu de faire meilleure chiere/ (54 r)**

Sauf des cas rares, le discours direct est en général introduit par un *verbum dicendi* ou *sentiendi*. Celui-ci peut se positionner avant ou après le discours direct. B. Cerquiglini appelle le verbe de parole antéposé au discours direct prolepse, et le verbe de parole postposé au discours direct analepse¹. Étant donné que le *pied-de-mouche* dans notre corpus signale plus fréquemment le commencement du discours direct que le changement de locuteur, il n'est pas étonnant que les verbes déclaratifs en prolepse (21/31) l'emportent sur ceux en analepse (9/31). Soulignons que les *verba dicendi* (*dire, répondre*) en analepse s'emploient constamment seuls, tandis qu'en prolepse le verbe *dire* est souvent coordonné à un autre verbe (*crier, répondre, chastier, appeler*) ou à une locution verbale liée à la parole (*adrescer/ prendre la/ sa parole, faire response*).

Quant aux éléments se trouvant en début de discours direct, nous rencontrons dans la majorité des cas des termes d'adresse (24/31). Ceux-ci incluent habituellement les titres (*sire, seigneurs, dame, pucelle, roy, chevalier*) et ou des termes relatifs au lien de parenté (*niepz, frere*). Ces substantifs sont occasionnellement précédés des épithètes pour former les tournures de politesse (*chier, beau/ belle, gentil*). Hormis les termes d'adresse, les adverbes énonciatifs (*certes*) et les embrayeurs saturés (*ceans, cy*) se repèrent quatre fois dans notre corpus. On relève également trois occurrences commençant par l'interjection (*haa* : 2) et le sujet nominal (*nostre feste* : 1).

Nous observons pourtant que 9 combinatoires entrent en concurrence avec les combinatoires contenant le *pied-de-mouche* pour marquer le discours des personnages, on n'en cite que deux les plus récurrentes : « point + barre oblique + Majuscule », « barre oblique + Majuscule »². Il arrive parfois que la lettrine concoure au signalement du

¹ Cerquiglini B., *La parole médiévale*, Minuit, Paris, 1981, p. 25.

² Li H.-C., *Découpage et structuration du texte : lettrines, majuscules, blancs et autres signes de ponctuation dans les versions manuscrites et imprimées du Roman de*

début du discours des personnages (10 cas). Statistiquement, sur 158 occurrences des discours directs repérés dans notre corpus, on n'en compte que 31 *pieds-de-mouche*, soit 19.62% des emplois.

Marquage de la fin du discours direct (22 cas, 18.64%)

On a enregistré en tout 22 occurrences qui ont recours aux 3 combinatoires contenant le *piéd-de-mouche* pour marquer la fin du discours direct ou le retour au récit, à savoir « barre oblique + point + barre oblique + piéd-de-mouche + Majuscule » (2/22), « point + barre oblique + piéd-de-mouche + Majuscule » (13/22) et « barre oblique + piéd-de-mouche + Majuscule » (7/22). En la circonstance, le *piéd-de-mouche* fonctionne comme le signe *positura* pour clore le discours direct.

Conformément à la constatation de M. Perret, le retour au récit est massivement balisé à l'aide des attaques temporelles qui assurent le développement principal de la trame¹ (18/22, 81.18%) : 12 conjonctions temporelles (*quant* : 7, *si tost que* : 4, *tandis que* : 1), 6 circonstanciels temporels (*adont* : 3, *atant* : 2, *aprez* : 1). Il est beaucoup moins fréquent de rencontrer des struments de nature diverse (*entre* : 1, *et pour ce que* : 1, *ainsi* : 1, *au regard de* : 1).

(5) *Adont le roy print la parole et dist./ Lionnel montez a cheval/ et ne vous soussiez de rien./ Chier sire respondy lionnel Je suis prest d'acomplir vostre commandement./¶ Atant Il monta a cheval/ et se mist au retour avec luy/ (28 r)*

(6) *les heraulx [...] encommencerent a crier après lui a haulte voix./ Qu'est ce a dire sire chevalier estes vous recreant/ quant Jusques a presenet vous avez eu l'onneur et le bruit du tournoy/ parconquerez le remanant ou vous estes rebouté/ et y emploiez le coursier que la noble vous a envoié/¶ Si tost que le chevalier eut entendu le herault Il fu moult honteuz/ Adont Il sailly sur piés/ puis print le cheval (26 r-26 v)*

(7) *Atant le roy perceforest adreça sa parole a l'une des quarante dames aux quainses rosetez nommee sarra/ et dist./¶ Belle dame [...] / Et me dittes s'il vous plaist se vous y avez recongneu personne [...] Certes chier sire dist la dame [...] / Car Je vous declaire que Je y ay veu et recongneu le roy gadiffer vostre chier frere/ et la roine faee sa*

Perceforest : *étude comparative*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2007, pp. 527-546.

¹ Perret M., « Les marques de retour à la narration en français médiéval », *L'information grammaticale*, n° 118, juin, 2008, pp. 22-26 .

compaigne/¶ Quant le roy eut entendu ce/ Il baissa le menton/ et lors lui souvint du roy mehaigné son frere/ (16 v)

(8) Alors dist le noble prince pour exaulcer sa feste/ Je vueil que toutes les nouvelles mariees soient assises a ung lez [...] / affin que chascun les puist veoir et festoier plainement en leur honneur/¶ Tandis qu'il ordonnoit celle besongne ung messagier de pié se vint mectre a ung genoul devant lui et lui presente unes lettres (33 v)

En général, les adverbes temporels sont suivis des verbes de mouvement au passé à valeur ponctuelle (*fist, print, se mist a chemin, monta, beissa*). Pour les attaques en propositions temporelles, les conjonctions *quant* et *si tost que* sont les plus récurrentes, elles peuvent désigner à la fois la concomitance et la succession des actions par opposition à une autre conjonction de subordination *tandis que* qui ne peut que présenter les actions à valeur durative. Il faut rappeler que les subordonnées temporelles antéposées aux principales servent majoritairement à jouer le rôle de la transition entre le thème du discours précédent et le thème nouveau qui se rencontre dans les principales. De ce fait, pour assurer la continuité thématique et référentielle, les propositions subordonnées temporelles sont d'orientation rétrospective, la preuve en est qu'elles sont très souvent constituées des verbes de perception ou les verbes de mouvement d'aspect achevé ou concomitant (*entendre* : 9, *oir* : 2, *ordonner* : 1), suivis des différentes formes d'anaphores (*ce* : 3, *ces motz* : 1, *ces nouvelles* : 1, *celle besongne* : 1, *la response de la roine/ du dieu marcus* : 2, *la volenté de la roine faee* : 1, *le noble roy* : 1, *le herault* : 1, *la demoiselle messagiere* : 1).

Soulignons que l'adverbe *ainsi* est aussi un élément anaphorique qui peut reprendre globalement le discours qui précède, on relève ici une proposition participiale introduite par *ainsi* (*Ainsi parlant a son nepveu*). Enfin, la formule de détachement « au regard de » introduit également un groupe nominal mentionné antérieurement dans le texte (*celle darraine compaignie*).

Cependant, il n'est pas négligeable de voir qu'en dehors des combinatoires contenant le *pied-de-mouche*, la fin du discours direct peut également être signalé au moyen de 10 autres combinatoires dans le manuscrit ms. Arsenal 3489¹. Sur 92 occurrences de la fin du discours

¹ Li H.-C., *Découpage et structuration du texte : lettrines, majuscules, blancs et autres signes de ponctuation dans les versions manuscrites et imprimées du Roman de Perceforest : étude comparative*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2007, pp. 527-546.

direct, seuls 22 *pieds-de-mouche* sont recueillis dans notre enquête, soit 23.91%. Il est intéressant de constater 29 occurrences contenant la lettrine, car elles témoignent que lors de la production du manuscrit, le copiste a fait en sorte que la fin du discours direct coïncide avec celle de paragraphes.

Indication de l'intervention du narrateur (1 cas, 0.84%)

On compte une occurrence qui marque l'intervention du narrateur sous forme de pronom sujet de la personne 4 (*nous*). Le présent en l'espèce est le temps embrayé qui renvoie au moment de la rédaction du narrateur-locuteur. Le *pied-de-mouche* s'identifie ici avec le mot latin *paragrophus* servant à faire la distinction entre le discours du récit et celui du narrateur.

(9) [...] /¶ **Nous ne pouons pas declairier** tous les noms/ **ne recommander** les fais des vaillans chevaliers/ Car tant en y avoit que les heraulx et poursieuvans d'armes n'avoient pas la puissance d'exaulcer leurs haultes prouesses/ pour le grant nombre des vaillans hommes qui y estoient (23 v)

Annonce du commencement et de la fin du chapitre (3 cas, 2.54%)

On repère un cas isolé sur le signalement du début du chapitre I, suivi d'une rubrique résumant la matière du chapitre. Dans ce cas, le *pied-de-mouche* semble correspondre à la fonction de la lettre C provenant du *paragrophus* pour jouer le rôle d'introducteur du chapitre (./¶ *Et premierement*).

Remarquons aussi deux énoncés conclusifs de construction similaire qui closent un chapitre pour en annoncer un autre. Il s'agit des formules canoniques de transition explicite, composées en général de deux parties : la première partie consiste à fermer l'épisode précédent (*soy taire*), alors que la deuxième introduit l'épisode suivant (*pour parler/ raconter*).

(10) /¶ **Atant se taist l'histoire** de tous les congiés [...] **pour parler** de la departie du roy gadiffer [...] (52 v)

(11) ./¶ **Atant se taist icy l'histoire** de ceste noble compaignie et du gentil roy lionnel/ [...] **pour raconter** du roy dalphin comment il lui advint de son emprise [...] (56 v)

Les deux occurrences commençant par l'adverbe temporel *atant* sont constituées des verbes au présent indicatif à valeur performative (*se taist*), le sujet d'énonciation est l'histoire qui se glose elle-même. Dans la deuxième occurrence, l'adverbe temporel *atant* en position initiale de la proposition entraîne la postposition de l'adverbe localisateur *icy*. Selon M. Perret,

l'embrayeur temporel (*atant*) réfère au moment de la production du texte, alors que l'embrayeur de lieu (*icy*) réfère à l'espace du texte¹. Ces formules fonctionnent comme des signes de ponctuation pour structurer le texte. Le *pied-de-mouche* ici joue le rôle du signe *positura* pour signaler de façon redondante la fin d'une unité narrative.

Délimitation des propositions non dépendantes et des séquences de propositions ayant un sens complet (61 cas, 51.69%)

Pour l'autre moitié des occurrences, elles se laissent regrouper dans les combinatoires 1, 2, 4, 5 : « barre oblique + point + barre oblique + pied-de-mouche + Majuscule » (4/61), « point + barre oblique + pied-de-mouche + Majuscule » (31/61), « barre oblique + pied-de-mouche + Majuscule » (24/61), ainsi que « pied-de-mouche + Majuscule » (2/61). Ces combinatoires ont pour fonction de délimiter des propositions indépendantes disposant d'une certaine étendue (30/61) et des séquences corrélatives « subordonnée-principale » (31/61).

Comme l'a remarqué C. Buridant, dans les séquences corrélatives, les subordonnées temporelles antéposées aux principales (*quant* : 16, *si tost que* : 8, *ainsi que* : 2, *ou point que* : 1, *lors que* : 1, *tandis que* : 1) sont particulièrement récurrentes², on compte 29 occurrences sur 31, soit 93.54% de la statistique.

(12)./¶ **Ainsi que** le roy perceforest l'approchoit/ **quatre chevaliers** lui vindrent au devant/ **dont l'un** estoit gadiffer le Jenne/ **le second** estoit le chevalier doré son frere/ **le tiers** estoit le tor/ conte de pedrac/ **Et le quart** estoit thelamon/ (18 r)

(13)./¶ **Quant lionnel** vey blance la pucelle qu'il amoit mieulx que soy mesmes **Il** se changa telement qu'il ne sçavoit qu'il lui estoit advenu/ aussi Il y avoit ung an qu'il ne l'avoit veue/ (28 r)

(14)./¶ **Quant** l'eaue fu cornee/ **les roys** laverent/ **et puis les nobles hommes** et alerent seoir chascun en son siege./ **Et les autres chevaliers** quy n'estoient pas de la table du franc palais/ alerent seoir aux tables qui estoient ordonnees pour eulx (48 r)

¹ Perret M., *Le signe et la mention, adverbess embrayeurs ci, ça, la, iluec en moyen français (XIV^e - XV^e siècles)*, Droz, Genève, 1988, p. 110.

² Buridant C., « Le strument *et* et ses rapports avec la ponctuation dans quelques textes médiévaux », in Dessaux-Berthonneau A.-M. (éd.), *Théories linguistiques et traditions grammaticales*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1980, p. 24.

Par ailleurs, comme les occurrences de retour au récit, les verbes de perception (13/29, 44.82%) et les verbes de mouvement (13/29, 44.82%) dans les propositions temporelles se taillent déjà la part du lion, par rapport aux verbes situatifs (3/29, 10.34%) qui nous offrent un pourcentage relativement faible. Quant à l'aspect des verbes dans les propositions temporelles, ce sont les verbes d'aspect concomitant (22/29, 75.86%) qui prévalent sur ceux d'aspect achevé (5/29, 17.24%); quant aux verbes d'aspect duratif, on n'enregistre que 2 cas (6.89%) dans notre enquête.

En ce qui concerne les propositions non dépendantes, elles sont fréquemment introduites par les adverbes temporels (*or* : 1, *alors* : 1, *après* : 1 *atant* : 2), les compléments de temps (*après ce* : 1, *a celle heure* : 1), les constructions participiales (*en ce faisant* : 1, *ce fait* : 2). En outre, les noms propres, les sujets nominaux ou pronominaux (*je* : 1, *le temps* : 1, *le tor conte de pedrac* : 1), les adverbes de différente nature (*moult* : 1, *tant* : 1, *si* : 2, *certes* : 1, *toutesfois* : 1, *mesmes* : 1) et les struments de lieu (*illec* : 1, *entre* : 1, *a l'autre lez* : 2) sont aussi des éléments qui concourent assez régulièrement avec les combinatoires contenant le *pied-de-mouche*. Il faut souligner que 4 termes d'adresse (*Roy perceforest* : 2, *chier sire* : 1, *ma chiere dame* : 1) se rencontrent à l'intérieur d'un long discours prononcé par les personnages du récit pour capter et maintenir l'attention de l'allocutaire sur la parole qui suit¹.

(15)./¶ **Alors** arriva **la roine de bretagne** qui se Jecta aux piés du roy gadiffer/ **et** se tenoit a grant paine de plourer/ affin que le gentil roy ne feist ainsi [...] (18 v)

(16)./¶ **Atant le roy** Issy de sa chambre/ **puis** salua la chevalerie qui la estoit/ et par especial le preu lionnel qu'il encontra/ **puis** le print par la main/ et le chevalier a l'autre lez [...] (28 v)

(17)./¶ **Aprés** vint **le blanc chevalier filz** au noble roy perceforest qui marchoit tout devant comme le chief de la chevalerie d'angleterre/ **et au pres de lui** estoit **le roy de cornuaille** tant noblement armé/ monté et habillié qu'il le faisoit bon veoir en ce point./ [...] (22 v)

(18)./¶ **Illec** arriverent premierement **les douze rois** qui par leurs haultes prouesses avoient conquis les douze nobles pucelles/ niepces a pergamon l'ancien et vaillant hermite armez et montez a cause du tournoy si noblement comme a estat de roy appartenoit/ **Et pardevant**

¹ Il s'agit respectivement de la lettre posthume d'Alexandre le Grand s'adressant au roi Perceforest, du discours du roi Lionnel s'adressant à la reine Faee et du discours du chevalier de l'Estrange Marce s'adressant au roi Perceforest.

eulx estoit porté en une litiere sur deux chevaux le roy gadiffer d'escoce/ Et au pres de lui chevauchoit le roy perceforest son frere qui lui faisoit compaignie mais il n'estoit pas armé/ toutesfois il ne le laissoit point [...](22r)

Remarquons que les attaques débutant par les circonstanciels spatio-temporels concernent souvent des propositions non dépendantes en sujet nominal, suivies assez fréquemment d'autres propositions indépendantes introduites par le coordonnant et ou l'adverbe puis pour former une séquence de propositions régies par le sujet identique ou différent. Il arrive que ces propositions soient munies d'autres expansions telles que les relatives et les circonstanciellees.

Enfin, il n'est pas sans intérêt d'observer que ces combinatoires se rencontrant à l'intérieur des paragraphes sont susceptibles de fonctionner comme le signe médiéval *periodus*¹ pour marquer le début d'une séquence de propositions ayant un sens plus ou moins complet ; cette séquence, étant donné son statut syntaxiquement et sémantiquement indépendante, peut être facilement rehaussée jusqu'au niveau textuel dans les différents découpages du texte, la preuve en est que l'on relève 7 occurrences qui coïncident avec les attaques des paragraphes d'un autre manuscrit du *Roman de Perceforest*, à savoir le ms. BNF fr. 109 (§3, 20, 23, 25, 54, 56, 57)².

Conclusion

À partir de l'analyse systématique des 118 *pieds-de-mouche* dans le manuscrit Arsenal 3489, des tendances majeures se font sentir. Comme la

¹ Selon Nina Catach (1994, pp. 14-15), au Moyen Âge, les signes peuvent *grosso modo* être classés en trois types : *colon* (*punctum*, gr. *kolon*, ponctuation moyenne), *comma* (ou *incisio*, la plus faible, gr. *ko(m)ma*) et *periodus* (*finitiva*, gr. *periodos*, ponctuation la plus forte, suivi d'un espace blanc et d'une majuscule). Or, C. Marchello-Nizia (1978, p. 34) distingue quatre signes les plus courants dans les traités de ponctuation relevés au Moyen Âge tardif : la virgule qui est la ponctuation la plus faible ; le *comma* qui sépare des parties d'énoncé syntaxiquement autonomes, mais dont le sens n'est pas achevé ; le *point*, qui se place à la fin d'une unité syntaxiquement autonome, de sens fini, et le *periodus*, qui est la ponctuation la plus forte et équivaut à une marque de fin de paragraphe. Ce qui distingue le *periodus* du *piéd-de-mouche* dans les usages du Moyen Âge est que le *piéd-de-mouche* marque majoritairement le début d'une séquence qui suit, alors que *periodus* signale plutôt la fin d'une séquence qui précède.

² Dans notre étude concernant la confrontation de la disposition des lettrines des trois versions du *Roman de Perceforest* (2009, p. 177), sur un total de 60 lettrines du ms. BNF 109, nous en recensons 44 qui coïncident avec celles du ms. Arsenal 3489. Si on inclut supplémentaiement les combinatoires contenant le *piéd-de-mouche*, le taux de coïncidences entre ces deux manuscrits s'élève à 85%.

plupart des signes médiévaux, le *pied-de-mouche* est plus polyvalent que monovalent.

Outre sa nature esthétique qui aide à reposer et à poser les yeux, le *pied-de-mouche* contribue d'abord assez régulièrement au marquage du commencement (ex. 1-4) ou de la fin (ex. 5-8) de la parole, prononcée par les personnages du récit (ex. 1-8) ou le narrateur (ex. 9). En la circonstance, le *pied-de-mouche* assume à la fois la fonction ouvrante du *paragraphus* et celle fermante de la *positura*. Il arrive sporadiquement que ce signe signale les répliques dans une conversation (ex. 3-4), et s'identifie alors avec le mot grec *paragraphos* destiné à séparer les répliques des personnages. À part la fonction du marquage de la fin du discours direct, nos observations rejoignent celles de E. Llamas Pombo¹ : le *pied-de-mouche* marque le changement de locuteur.

Ensuite, le *pied-de-mouche* participe à la structuration du texte : il introduit le titre du chapitre (*¶ Et premierement*) et les formules canoniques de transition pour annoncer le commencement et la fin d'une unité de lecture au niveau textuel (ex. 10, 11) : il fonctionne ici à la fois comme le *paragraphus* et la *positura*. Cette constatation confirme celle de J. Vezin : le *pied-de-mouche* concourt aux grandes divisions du texte².

Enfin, à l'intérieur d'une unité narrative ponctuée par la lettrine, le *pied-de-mouche* sert à délimiter des séquences de propositions ayant un sens plus ou moins complet (ex. 12-18). Il semble qu'ici le *pied-de-mouche* répond globalement au signe médiéval *periodus*. Malgré cette similitude de valeur syntaxique, il faut tout de même faire la distinction entre le *periodus* et le *pied-de-mouche*, car le *periodus* signale plutôt la fin d'une séquence qui précède, tandis que le *pied-de-mouche* marque essentiellement le commencement d'une séquence qui suit.

Néanmoins, il convient de prendre conscience que les constatations susdites ne peuvent être valables dans tous les manuscrits médiévaux, du fait que la ponctuation médiévale se caractérise par sa singularité et sa variabilité. En outre, d'autres combinatoires peuvent entrer en concurrence avec le *pied-de-mouche* pour assumer les mêmes fonctions. Cette étude,

¹ Llamas Pombo E., « Écriture et oralité : ponctuation, interprétation et lecture des manuscrits français de textes en vers (XIII^e – XV^e s.), in Alonso E., Bruña M. et Muñoz M. (éds.), *La linguistique française : grammaire, histoire et épistémologie*, t. 1, Sevilla, 1996, pp. 133-144.

² Vezin J., « La ponctuation du VIII^e au XII^e siècle », in Martin H.-J. et Vezin J. (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Édition du Cercle de la librairie-Promodis, Paris, 1990, pp. 439-442.

pour le moment limitée aux deux premiers chapitres de la quatrième partie du Roman de *Perceforest*, nous permet tout simplement de formuler l'hypothèse sur la capacité du copiste : il est vraisemblable que David Aubert connaît bien les anciens traités de ponctuation, car l'étude du *pied-de-mouche* dans le manuscrit Arsenal 3489 nous montre que les fonctions du *pied-de-mouche* répondent *grosso modo* à celles du mot *paragraphe* chez les Grecs et les Latins. La preuve en est que le *pied-de-mouche* dans notre corpus balise essentiellement le commencement et la fin d'une section du texte, le début et la fin du discours direct, ainsi que le changement de locuteur. Cependant, il faudrait élargir encore notre corpus dans la synchronie pour confirmer notre hypothèse.

Bibliographie

- Arabyan, M., *Le paragraphe narratif*, L'Harmattan, Paris, 1994
- Arabyan, M., « Bornes de phrase et de paragraphe chez Joinville et Froissart », *Modèles linguistiques*, t. XXVI-2, vol. 52, Éditions des Dauphins, Toulon, 2005
- Barbance, C., « La ponctuation médiévale : Quelques remarques sur cinq manuscrits du début du XV^e siècle », *Romania*, t. 113, n° 451-452, 1992-1995
- Bischoff, B., *Paléographie. De l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, Grands Manuels Picard, Paris, 1993
- Buridant, C., « Le strument *et* et ses rapports avec la ponctuation dans quelques textes médiévaux », in Dessaux-Berthonneau A.-M. (éd.), *Théories linguistiques et traditions grammaticales*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1980
- Buridant, C., « L'expression de la causalité chez Commynes », *Verbum*, Université de Nancy II, tome IX, fascicule 2, numéro spécial : *Types textes et analyse linguistique du moyen français*, 1986
- Catach, N., *La Ponctuation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994
- Cerquiglini, B., *La parole médiévale*, Minuit, Paris, 1981
- Careri, M., Fery-Hue F., Gasparri F., Hasenohr G., Labory G., Lefèvre S., Leurquin A.-F., Ruby Ch., *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Viella, Rome, 2001
- Cunha, Dóris A. C. et Arabyan M., « La ponctuation du discours direct des origines à nos jours », *L'information grammaticale*, n° 102, juin, 2004
- Hasenohr, G., « Discours vernaculaire et autorités latines », in Martin H.-J. et Vezin J. (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Édition du Cercle de la librairie-Promodis, Paris, 1990
- Lavrentiev, A., « Connecteurs et ponctuation comme outils de structuration du texte à travers les manuscrits et incunables français en prose du XIII^e au début du XVI^e siècle », in *Texte et discours en moyen français*. Actes du XI^e colloque international sur le moyen français, Brepols, Thurnhout, 2007
- Lehmann, P., « Einzelheiten und Eigenheiten des Schrift - und Buchwesens », in *Erforschung des Mittelalters, ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*, Band IV, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1961
- Li, H.-C., *Découpage et structuration du texte : lettrines, majuscules, blancs et autres signes de ponctuation dans les versions manuscrites et imprimées du Roman de Perceforest : étude comparative*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2007

Li, H.-C., « Disposition des lettrines et ses rapports avec la ponctuation dans les versions manuscrites et imprimées du *Roman de Perceforest* : des interprétations du texte », *National Central University Journal of Humanities*, vol. 38, avril, 2009

Llamas Pombo, E., « Écriture et oralité : ponctuation, interprétation et lecture des manuscrits français de textes en vers (XIII^e – XV^e s.), in Alonso E., Bruña M. et Muñoz M. (éds.), *La linguistique française : grammaire, histoire et épistémologie*, t. 1, Sevilla, 1996

Llamas Pombo, E., « Réflexions méthodologiques pour l'étude de la ponctuation médiévale », in *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français : ponctuation, segmentation, graphies*, Presses de l'Université de Savoie, Chambéry, 2007

Marchello-Nizia, C., « Ponctuation et unités de lecture dans les manuscrits médiévaux ou : je ponctue, tu lis, il théorise », *Langue française, Grammaires du texte médiéval*, n° 40, décembre, Larousse, Paris, 1978

Marnette, S., « La ponctuation du discours rapporté dans quelques manuscrits de romans en prose médiévaux », *Verbum. Il parla ainsi comme vous orrez : Le discours rapporté en français médiéval*, t. XXVIII, n° 1, 2006

Marnette, S., « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française. Énonciation et pragmatique : approche diachronique*, n° 149, mars, 2006

Perret, M., *Le signe et la mention, adverbes embrayeurs ci, ça, la, iluec en moyen français (XIV^e - XV^e siècles)*, Droz, Genève, 1988

Perret, M., « Les marques de retour à la narration en français médiéval », *L'information grammaticale*, n° 118, juin, 2008

Robert, P., Rey, A. et Rey-Debove, J., *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. Dictionnaires Le Robert, Paris, 1990

Serça, I., *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris, 2012

Stiennon, J., 1^{ère} édition 1973, *Paléographie du Moyen Âge*, Armand Colin, Paris, 1991

Vezein, J., « La division en paragraphes dans les manuscrits de la basse Antiquité et du haut Moyen Age », in Laufer R. (éd.), *La notion de paragraphe*, C.N.R.S, Paris, 1985

Vezein, J., « La ponctuation du VIII^e au XII^e siècle », in Martin H.-J. et Vezein J. (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Édition du Cercle de la librairie-Promodis, Paris, 1990

Vezein, J., « La ponctuation aux XIII^e, XIV^e, et XV^e siècles », in Martin H.-J. et Vezein J. (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Édition du Cercle de la librairie-Promodis, Paris, 1990

**AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA TRANCHÉE. LE RÔLE DES
TEXTES PRÉLIMINAIRES DES JOURNAUX DE TRANCHÉES
DANS LA CONSTRUCTION/DIVULGATION DE L'ÉTHOS DU
COMBATTANT**

**IN THE BEGINNING WAS THE TRENCH. THE ROLE OF
PRELIMINARY TEXTS OF THE TRENCH NEWSPAPERS IN THE
CONSTRUCTION/CIRCULATION OF SOLDIER'S ETHOS**

**IN PRINCIPIO ERA LA TRINCEA. IL RUOLO DEI TESTI
PRELIMINARI DEI GIORNALI DI TRINCEA NELLA
COSTRUZIONE/DIVULGAZIONE DELL'ETHOS DEL
COMBATTENTE**

Loredana TROVATO¹

Résumé

Cet article veut aborder le sujet du « commencement » d'un point de vue qui conjugue les études de type narratologique avec celles sur l'argumentation et l'analyse du discours. Notre hypothèse de départ est l'idée que les textes préliminaires sont les lieux fertiles de l'argumentation et contribuent à la construction / divulgation de l'ethos. Nous voulons, en particulier, aborder les textes préliminaires des Journaux de tranchées pour démontrer qu'ils se fondent sur l'argumentation rhétorique pour renforcer ou contribuer à la construction de l'ethos collectif. Nous analyserons de plus près le rapport privilégié avec l'auditoire et les genetiens « thèmes du pourquoi » et « thèmes du comment ».

Mots-clés : textes préliminaires, Journaux de tranchées, narratologie, argumentation, analyse du discours

Abstract

This article aims to analyze the subject of the « beginning » in a perspective that combines narratological studies with those on argumentation and discourse analysis. Our hypothesis is the idea that preliminary texts are fertile places for argumentation and contribute to the construction / circulation of ethos. Particularly, we want to focus on Trench Newspapers preliminary texts to demonstrate that they are based on rhetorical argumentation to enhance or contribute to the construction of the collective ethos. We will examine above all the special relationship with the audience and Genette's « themes of the why » and « themes of the how ».

Key-words : preliminary texts, Trench newspapers, narratology, argumentation, discourse analysis

¹ loredana.trovato@unikore.it, Université d'Enna « Kore », Italie.

Riassunto

Questo articolo si propone di affrontare il tema dell'« inizio » da una prospettiva che coniuga gli studi narratologici con quelli sull'argomentazione e l'analisi del discorso. La nostra ipotesi di partenza è che i testi preliminari sono funzionali allo sviluppo dell'argomentazione e alla costruzione / circolazione dell'ethos. In particolar modo, vogliamo analizzare i testi preliminari dei Giornali di trincea per dimostrare che sono basati sull'argomentazione retorica per rafforzare o contribuire alla costruzione dell'ethos collettivo. Esamineremo, soprattutto, la relazione privilegiata con l'auditorio e i « temi del perché » e del « come » di Genette.

Parole chiave : testi preliminari, Giornali di trincea, narratologia, argomentazione, analisi del discorso

Introduction

Quelques mois après son début, soldats, civils, intellectuels, tous se rendent compte que ce conflit à la portée mondiale, « seule hygiène du monde »¹ selon Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), s'est vite modifié en une guerre de tranchées longue, statique, écœurant les esprits les plus solides et démolissant toute certitude ou confiance en un proche avenir de paix. C'est pendant les heures d'ennui, d'attente, de veille, où le pinard et le tabac ne suffisent jamais, que le cafard s'empare des Poilus. Pour le chasser, il faut rire et se distraire. Il faut essayer de trouver un moyen efficace pour lutter contre l'amertume et la crainte de la mort. Il faut un journal de tranchées !

C'est ainsi qui naissent ces canards aux buts multiples. On veut amuser les soldats, mais aussi relier les secteurs entre eux, donner des informations sur les actions militaires et sur les camarades morts ou blessés, renforcer le sentiment de confrérie entre les Poilus, ainsi que l'ethos collectif par opposition à la race allemande et à sa prétendue « Kultur ».

Il s'agit d'un corpus très vaste et hétérogène, car la plupart de ces journaux paraissaient de façon irrégulière, ne duraient que le malherbien « espace d'un matin » et n'ont pas résisté à l'action ravageuse des combats et du temps². Malheureusement, car ils représentent un témoignage précieux de cette période et nous aident à en comprendre les facettes multiples à travers les yeux attentifs des soldats, leurs pensées, sensations, opinions.

¹ Marinetti, F. T., *Le Futurisme*, in « Le Figaro », n°51, 20 février 1909. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>, consulté le 3 septembre 2014.

² C'est dans les sous-titres qu'on peut retracer la nature éphémère de ces journaux : « journal intermittent », « paraissant quand il peut », « paraît irrégulièrement », « journal récréatif et intermittent », « paraissant quand les rédacteurs ont le temps », « paraît à l'improviste, où nous pouvons, quand nous pouvons ».

Leur importance est confirmée par leur nombre : il existe en effet plus de 140 journaux de tranchées en 1916, qui deviennent à peu près 474 vers la fin de la guerre¹. De notre côté, nous en avons consulté 257 afin de retracer le « péritexte » et, en particulier, les textes qu'on pourrait classer sous la catégorie de « préface », tels que les articles qui apparaissent à la une des premiers numéros pour expliquer le programme, le(s) but(s), les raisons et la nécessité de créer un canard du front à ajouter à la vaste mare de canards² existants.

Peu conformes à la structure des éditoriaux actuels, il s'agit de véritables préfaces qui répondent aux critères définis par Gérard Genette³, à savoir l'« emplacement » (les premières lignes du journal), la « date d'apparition » (celle du premier numéro), le « statut formel », le « destinataire » (dont on apprend rarement le nom, se qualifiant dans les signatures sporadiques comme « la rédaction », « le poilu rédacteur », etc.) et le « destinataire » (dans la plupart des cas, l'ensemble des Poilus ou ceux de la compagnie).

Le rapport avec les préfaces littéraires est explicité dans l'incipit de l'« Avant-propos » de *Bellica* :

Quand un nouveau journal paraît, il est d'usage que la rédaction vienne solennellement expliquer aux lecteurs, en un article de première page, ce que sera ce journal et pourquoi il est né. Le lecteur qui s'en fiche ne lit généralement pas cet article qui est pour lui comme l'avant-propos d'un livre ; et nous savons tous qu'on ne lit jamais un avant-propos. (Bellica, 1916⁴)

Nous partageons aussi la valeur générique accordée au terme « préface » par Gérard Genette, du moment que nous considérons ces articles comme des textes préliminaires, auctoriaux ou allographes, des discours produits pour justifier la naissance du nouveau journal et le présenter à tous⁵.

¹ Cf., à ce propos, Charpentier, A., *Feuilles bleu horizon. Le livre d'or des journaux du front, 1914-1918*, Éd. Italiques, Triel-sur-Seine, 2007 ; Soudagne, J.-P., *Le Quotidien des soldats dans les tranchées*, Impr. France-Quercy, Saint-Cloud, 2009, p.128.

² Plusieurs rubriques avaient comme titre la « mare à canards » : il s'agit d'un simple jeu de mots à partir de la polysémie du mot « canard » (« animal » et « journal »).

³ Genette, G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p.173.

⁴ Puisque ces articles se trouvent toujours à la une des journaux, nous n'indiquerons pas le numéro de page. En même temps, nous ferons suivre toute citation par le nom du journal et l'année de première publication entre parenthèses.

⁵ Cfr. Genette, G., *Seuils*, cit., p.164.

Quant aux titres qui les annoncent, nous pouvons constater qu'ils sont fort représentatifs du genre, dévoilent la dimension argumentative (ou, selon le cas, la visée¹) du contenu et appartiennent à la liste des parasyonymes dressée par Genette : « Présentation », « Présentation sommaire », « Avant-propos », « Introduction », « Avis » et « Avis de la rédaction ». D'autres révèlent leur fonction programmatique et leurs objectifs : « Notre programme », « Notre but », « Déclaration de principes », « Propos », « Ce que nous voulons », « Pourquoi », « Pourquoi ce journal ». Un seul d'entre eux s'identifie comme « Éditorial » ; tandis que les restants manifestent la volonté d'établir une relation étroite avec le destinataire, en l'appelant en cause par des formules :

- *neutres* : « à nos lecteurs » (qui est la formule la plus répandue), « au(x) poilu(s) », « salut, poilus ! », « au lecteur bénévole », « aux armées » ;
- *relevant d'une espèce de complicité* : « ami lecteur », « ami », « à (tous) nos camarades » ;
- *marquant l'appartenance à un secteur* : « aux poilus du 51^{ème} », « à nos camarades du 18^{ème} Terr.^{ial} ».

L'adjectif affectif « cher » les accompagne lorsque la préface est écrite sous forme de lettre. En tant que représentation du discours à l'écrit, le genre épistolaire favorise l'établissement d'un lien direct entre le destinataire et le destinataire² : « Chers camarades », « Chers lecteurs », « Mes chers amis », « À nos chers lecteurs », ce sont les formules d'appel les plus utilisées, supposant un rapport amical, l'emploi d'un registre informel, la convivialité, le partage des valeurs, le fait d'être « frères d'armes ».

Nous avons enfin repéré 82 textes préliminaires qui constituent des « commencements en trompe-l'œil »³ de ces publications. Ils peuvent donc être considérés comme des incipit « où se façonne, justement, un monde, où

¹ Sur la différence entre « visée » et « dimension » argumentative, cf. Amossy, R., *L'Argumentation dans le discours*, Paris, A. Colin, 2013, pp.3, 44, 298.

² Il faut préciser que cette lettre à la valeur « programmatique » est « isolée », « monologique » (cf. Siess, J., *La Lettre entre réel et fiction*, SEDES, Paris, 1998, p.7), ne s'envisageant donc pas en termes de « correspondance » – dans l'acception étymologique de ce mot – ou bien d'interaction entre deux scripteurs. Il s'ensuit qu'elle n'a rien à voir avec les lettres des poilus publiées dans des recueils ou dans les mêmes journaux de tranchées dans un but uniquement informatif.

³ Émond, M., *Les Commencements littéraires, ou comment lire / écrire les incipit*, in « Québec français », n°91, 1993, p.87.

on l'y voit se déployer peu à peu, comme autour d'un corps à peine né »¹. Se plaçant en ouverture de ces journaux, ils se fondent sur l'argumentation rhétorique pour persuader le lecteur à les lire, renforcer ou contribuer à la construction de l'ethos collectif, c'est-à-dire de l'image héroïque et gaie du soldat français, de la vitalité, des vertus et du 'génie'gaulois contre la lâcheté boche et sa prétendue « Kultur ».

Les textes préliminaires en tant que lieu stratégique de l'argumentation rhétorique

Les textes préliminaires peuvent être considérés comme le lieu stratégique de l'argumentation rhétorique et de la mise en évidence de l'ethos collectif pour trois raisons principales : le rapport privilégié avec l'auditoire (le lecteur), le « thème du pourquoi » et le « thème du comment »².

Le rapport privilégié avec l'auditoire

*L'homme vivant en société discute avec ses semblables, essaye de les amener à partager certaines de ses vues, à accomplir certaines actions. Il est relativement rare qu'il ait, pour ce faire, recours uniquement à la coercition. En général, il cherche à persuader ou à convaincre et, dans ce but, il raisonne [...]*³.

Cette citation focalise l'attention sur le rapport entre les participants à l'acte communicatif, qui a toujours une fonction conative par le fait de modifier le stock des connaissances de notre interlocuteur⁴. On connaît bien en outre l'importance accordée par Perelman à l'auditoire dans ses théories, ainsi que le rôle actif qu'il entretient dans le paradigme ethos-logos-pathos. Le logos est l'élément central qui règle, définit et permet le rapport entre l'ethos et le pathos : en effet, il serait impossible de penser à n'importe quelle relation sans l'intermédiation du « verbe », de la parole. C'est l'essence même sur laquelle repose et se fonde le concept de « dialogisme »,

¹ Richard, J.-P., « Récit d'une genèse, genèse d'un récit », in *Pages et Paysages. Microlectures II*, Seuil, Paris, 1984, p. 193.

² Genette, G., *Seuils*, cit., p.200.

³ Perelman, C., « Acte et personne dans l'argumentation », Chap. VIII, in *Rhétoriques*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2012, p.222.

⁴ J.-M. Klinkenberg écrit à ce propos : « En effet toute information – fonction référentielle – modifie le stock de connaissances du récepteur ; on peut donc dire qu'elle agit sur celui-ci : fonction conative » (Klinkenberg, J.-M., *Précis de sémiotique générale*, De Boeck & Larcier, Bruxelles, 1996, p.61).

se réalisant dans les actes d'énonciation. Il s'agit donc d'une 'monstration' qui contribue à la construction de l'auditoire avant qu'il n'intervienne dans le discours. L'auditoire se façonne sur les représentations de l'ethos de l'orateur et peut être orienté – positivement ou négativement – sur la base des argumentations (plus ou moins) rhétoriques disposées sur une scénographie précise. De même :

le locuteur ne peut advenir et se profiler comme sujet que dans son rapport à l'autre. Modelée par la doxa, les attentes, les réactions de l'auditoire, toute présentation de soi apparaît comme une négociation d'identité, de la réussite de laquelle dépendent en grande partie sa fonctionnalité et sa force de persuasion¹.

Un jeu de rapports et influences réciproques s'instaure entre les différentes personnes, qui doivent à tout moment négocier leur identité (discursive aussi) dans et par la parole.

Dans les préfaces des journaux de tranchées, cette négociation sert à l'affirmation d'un ethos moins individuel que collectif et s'exprime par le recours précis aux pronoms personnels et à leur positionnement stratégique dans le texte. Le couplement le plus productif est représenté par le jeu des voix « nous / vous », tandis que peu de préfaces sont écrites à la première personne du singulier (« je ») ou s'adressent au Poilu, indiqué par la deuxième personne du singulier (« tu »). Bien des exemples relèvent de l'emploi de la forme impersonnelle et de la troisième personne du singulier (« il »), ou de leur alternance avec le pronom « nous », qui reste le plus répandu et qui témoigne de la volonté de représenter un ethos collectif (celui des soldats français et du vrai « esprit gaulois »).

Le but poursuivi est très net : le titre d'ailleurs l'indique. Nous nous proposons de faire œuvre patriotique ; de soutenir et d'enflammer les courages, de mettre en relief les raisons de nos luttes sanglantes, de prouver la légitimité de notre constance dans le succès, de nous aguerrir, de nous rendre enfin plus dignes de la victoire. (Le Clairon territorial, juin 1915)

Utiliser le pronom « nous » ne veut pas dire projeter une image impersonnelle, mais plutôt fonder l'identité sur l'identité groupale. Le problème, c'est de savoir si le sujet est légitimé « à manifester l'identité d'un ensemble d'individus »², surtout dans un contexte public, comme celui de la presse, fort soumis à la censure des Autorités militaires. Pour dépasser

¹ Amossy, R., *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010, p.104.

² Ivi, p.156.

l'obstacle de la légitimité collective, les rédacteurs écrivent que leur journal n'a pas d'empreinte politique ou ne poursuit pas de buts polémiques ou politiques, mais il veut tout simplement contribuer à la distraction et à l'amusement des soldats. Le seul idéal qu'ils veulent incarner est celui du brave, fier, loyal, gai soldat français qui lutte pour affirmer les valeurs françaises contre la lâcheté boche et leur « Kultur » :

Ce que nous voulons ? En résumé : rire, nous amuser, nous distraire, en assurant pour les générations à venir le triomphe définitif de la Civilisation sur la « Kultur ». (L'Écho du boyau, 1915)

Quant à la nuance du Journal « le Poilu », ce sera celle de votre drapeau, avec la devise : « Toujours en avant... sus au Boches [sic]... avec le sourire ». (Le Poilu, 1914)

La répétition de cet imaginaire favorise l'enracinement de cet ethos collectif dans l'esprit des soldats (« *La Musette* sera un peu de notre âme commune », *La Musette*, 1918), évitant toute déviation ou révision des positions sur la guerre et sa nécessité catégorique pour rétablir les équilibres de force en Europe.

Le rapport destinataire-destinataire est pour la plupart fondé sur le binôme « nous / vous ». Ce « nous » est le résultat de « je + ils », où « ils » représente le groupe de rédacteurs du journal et, de façon plus ample, l'ensemble des Poilus en tant que groupe socialement, culturellement et idéologiquement connoté. Le pronom « vous » peut par contre représenter différentes typologies de destinataire, allant d'un ensemble restreint à un auditoire plus vaste et hétérogène. Il peut se référer en effet aux soldats d'un régiment, à tous les soldats, aux soldats et à leurs familles ou à un lectorat indéterminé, constitué par le peuple français :

Et ne trouvez-vous pas, poilus du XX^e siècle, que le rapprochement n'est pas banal ? (La Bourguignotte, 1915)

La Fusée est ouverte à la collaboration de tous. Nous serons heureux d'accueillir vos impressions, de les faire partager par vos camarades. [...] Pour remplir ce vaste programme il nous faut votre aide à tous. N'hésitez pas, chers Camarades, non seulement à vous abonner à la Fusée, mais à conseiller à tous vos parents et amis de participer à cette œuvre de bien. (La Fusée, 1916)

Il compte sur vous, lecteurs, abonnés et amis, pour l'aider, l'encourager et le soutenir. (« En 5-7 », 1917)

Amis, camarades du régiment, c'est un tout petit bulletin sans prétention que nous vous présentons aujourd'hui... (Le Terrible poilu torial, 1915)

Pour ce faire, achetez-le, répandez-le, envoyez-le à vos familles, faites abonner vos amis. Envoyez-nous des articles, des dessins... Formulez vos désirs, nous ferons tout ce qui sera possible pour vous être utile et agréable. (Le Bulletin désarmé, 1918)

Dans le discours, le sujet « nous » peut cependant englober le lecteur dans une relation du type : « je + ils + vous ». Cela pose la question primaire de l'identité entre les participants au discours préfaciel, car elle est à la base de toute action argumentative et rhétorique visant à la présentation du soi au sens large, à savoir ses manifestations de type pluriel et collectif. En particulier, dans les expressions à l'impératif, « nous » comprend le lecteur, ce dernier correspondant souvent à la totalité des Poilus ou à ceux de la compagnie au sein de laquelle le journal est né :

Récréons-nous. Chassons les moroses si jamais nous en découvrons !... Rions, trompons les heures qui ne tromperont ni notre vigilance, ni notre certitude. (Poil... et Plume, 1916)

Tocos-y se gausos ! Ne renions pas cette fière devise de chez nous. Prenons-la plutôt comme cri de ralliement : « Touches-y si tu veux ! » (Le Clairon territorial, 1915)

Il se réfère par contre à l'ensemble des Français lorsqu'on parle de la nation et de son territoire :

Courage donc jusqu'au jour prochain de la victoire, jusqu'au jour où le dernier de ceux qui souillent notre sol sera repoussé là-bas, bien loin, par delà des frontières de nos provinces reconquises ! (Le Terrible poilu torial, 1915)

Le « thème du pourquoi »

Ce thème s'explique par la notion rhétorique de « captatio benevolentiae », c'est-à-dire la détermination à obtenir l'approbation générale de l'auditoire sur le produit présenté par sa valorisation (mise en relief de son importance, de sa nouveauté dans le panorama journalistique de l'époque et de son unicité).

Contrairement aux bruits qui ont couru dans les sphères diplomatiques, nous ne prétendons pas, en fondant Les Boyaux du 95^e,

concurrer nos grands confrères parisiens. Notre ambition est beaucoup plus vaste. Nous voulons les supplanter entièrement, nous voulons qu'ils fassent faillite, nous voulons que, dans la France entière, il n'y ait plus qu'un seul journal avouable et avoué :

Le Nôtre ! (Les Boyaux du 95^e, 1916)

Dans l'exemple ci-dessus, la valorisation du nouveau journal passe, tout d'abord, par la reprise d'un lieu commun de ces publications, c'est-à-dire la volonté de ne pas faire de la concurrence aux journaux publiés à l'arrière, car leurs objectifs sont modestes. Mais ce n'est que pour le bouleverser aussitôt. Cette stratégie provoque ainsi un effet de surprise, à quoi s'ajoutent l'affirmation péremptoire de la volonté de « les supplanter entièrement », l'hyperbole et la répétition stratégique de « nous voulons » exprimant un désir vif et fort acharné.

La nouveauté est parfois introduite par le thème du manque et l'ironie :

Il manquait quelque chose aux tranchées. Plusieurs choses même : des lits, du Saint-Émilien, des caleçons de soie. Et c'est pourquoi la création d'une feuille s'imposait. Cette feuille, la voici. Ou plutôt, boum ! la voilà. (Boum ! Voilà !, 1916)

Ou par sa « matière », qui en détermine l'originalité :

Entièrement faite à la main, à la pâte, revue un peu rassise, pas toujours tendre pour les benêts, ses dessins durs à croquer elle ne saura prendre un autre nom, cependant facile à digérer comme notre bonne boule qui ne fatigue pas les estomacs... (La Revue biscuitée du Briscard, 1916)

La plupart des journaux annoncent leur parution à partir de quelques procédés principaux, tels que *a)* l'opposition avec les autres bulletins, *b)* la réplique aux protestations probables des lecteurs, *c)* la dimension modeste de leur publication.

(a) *Nous avons créé un journal pour y condenser les nouvelles officielles et officieuses, les communiqués du Grand État Major et les rapports des Cuisiniers, les nouvelles de Paris et celles des tranchées. En un mot pour remplacer les journaux absents et compléter ceux qui parviennent tardivement jusqu'à nous. (L'Écho des marmites, 1914)*

(b) *Nous offrons aujourd'hui à nos Officiers et Camarades du 69^e le premier numéro de notre JOURNAL. Encore un ? va-t-on dire ! – Eh ! oui. Mais cette feuille n'aura d'autre but que de renseigner nos amis*

sur la vie du Régiment et de resserrer, davantage encore s'il est possible, les liens d'amitié qui les unissent. (*Le Poilu* du 6-9, 1916)

(c) En fondant ce journal nous n'avons eu d'autre ambition que de reconforter et distraire ceux qui portent l'écusson du 44^e. Cette petite feuille, modeste en sa tenue, se propose, en outre, de rendre plus solide le lien de sympathie et de confiance réciproques qui existe au Bataillon. (*Le Bulletin désarmé*, 1918)

Le « thème du comment »

Enfin, les « thèmes du comment » sont « un mode indirect du pourquoi »¹ qui cherchent à guider le lecteur, à le situer et à le déterminer². Ils sont tout d'abord repérables dans les appellations, qui permettent de définir le destinataire-cible, et ont les fonctions de commenter le titre et formuler une déclaration d'intention dans le but de justifier non seulement la présence d'une préface à valeur introductive, mais aussi l'existence du journal. Cette dernière se résume souvent en deux points complémentaires : la chasse au cafard et l'affirmation de la « saine gaité »³ poilue. Il s'agit de véritables leitmotifs qui se répètent de canard en canard, c'est pourquoi nous n'en offrons que quelques exemples saillants :

Commentaire du titre	Déclaration d'intention
Dans ces conditions, nous ne pouvions conserver notre ancien titre : notre journal s'appellera désormais : <p style="text-align: center;">« L'Yser moi »</p> Mais pour qu'un journal puisse dire de lui « Lisez moi » [<i>sic</i>] il faut qu'il paraisse autrement qu'avec des pages blanches [...]. (<i>L'Yser-moi</i> , 1916)	Si vous avez parmi vous d'anciens combattants d'Azincourt ou de Poitiers, vous verrez qu'ils ne désavoueront pas la vieille gaieté des Gaules qui l'inspire. « Poil de tranchée » vous immunisera contre le cafard et il vous communiquera la bonne humeur un peu loufoque de ses incohérents rédacteurs [...]. (<i>Poil de tranchée</i> , 1915)
Écoutez, Messieurs, rien de plus pittoresque, rien de plus poétique ! Sur les bords fleuris de l'Yser où tant de Boches ont rendu leur âme au diable et leurs corps à la terre, il existe une ville dont il est défendu de prononcer le nom, mais qui se termine par Bains, qui est un mot vague s'appliquant à plusieurs localités, et que	Il faut donc rechercher et susciter toutes les occasions qui font jaillir sur les lèvres le bon rire gaulois. Il faut s'amuser aujourd'hui avec les alarmes d'hier et ne pas songer aux soucis de demain. Le cœur est solide, lorsque l'esprit est joyeux, et l'âme est forte quand elle n'est pas embrumée par la tristesse. (<i>On les aura</i> ,

¹ Genette, G., *Seuils*, cit., p.212.

² Cf. *Ivi*, p.215.

³ L'expression revient dans presque la totalité des préfaces analysées. Le mot « gaité » est parfois écrit « gaieté » ou « gaîté ».

<p>nous pouvons écrire par le même sans que la censure le biffe. Dans cette ville [...] il existe une villa qui, jusqu'à la guerre, portait le joli nom de « Hurle Bise », sans doute parce qu'elle est exposée au vent et à la bise. Or, les zouaves sont venus et parmi eux se trouvent des écrivains [...], et ces loustics ont trouvé très drôle d'écrire sur la villa, à la place de Hurle-Bise, le mot « Hurle-Obus » [...]. Le mot est joli [...] et nous l'avons adopté pour cet organe qui est écrit au sifflement très peu lointain des projectiles et autour duquel, par conséquent, hurlent les obus. C'est là, d'ailleurs, un nom de guerre bien fait pour un journal de poilus. (<i>Hurle Obus</i>, 1916)</p>	<p>1916)</p>
<p>Et nous nous appelons Poil... et Plume, <i>poil</i> ce mot qui donne leur nom de légende aux gaillards de la grande guerre, <i>plume</i> ce terme qui leur rappelle qu'ils sont et seront dans les siècles les paladins de cette civilisation méditerranée construite sur la pensée, sur la douceur, sur la générosité d'âme. (<i>Poil... et Plume</i>, 1916)</p>	<p><i>Notre but !</i> sera largement atteint si nous pouvons apporter à ceux qui nous liront un instant de détente, un instant de <i>gaieté</i>. [...] Pour nous, [...] le plus grand délassément, le plus grand plaisir qui puisse nous être donné, est de rire. (<i>Flambeau</i>, 1918)</p>
<p>Quel joli nom à croquer ! Quelle expression savoureuse !... Quelque trouvaille de jeune poète sans doute ? Cher lecteur, n'allez pas discuter ce titre, c'est un jet de spontanéité qui l'a créé et c'est le cœur qui le soutient. (<i>Brise d'entonnoirs</i>, 1916)</p>	<p>Le Temps Buté est avant tout un organe gai, anti-lacrymogène ; la mélancolie est exclue de ses colonnes. En face de la « Kultur » et du symbolisme boche, il dressera les pointes barbelées de l'esprit français. La gauloiserie que nous tenons de nos pères y saura régner en maîtresse, mais elle ne s'écartera jamais des limites de la bienséance ; la satire y est admise, mais les satyres sont exclus. (<i>Le Temps buté</i>, 1916)</p>
<p>« Bellica » ne veut point paraître pour t'épater. Que son titre à l'assonance un peu prétentieuse ne soit pris par toi que dans le sens ironique. Nous eussions pu évidemment donner une allure plus « Poilu » à notre magazine en l'appelant « Marmita », « Le Pouilleux » ou « le Crapouillot ». Mais si nous voulons l'éviter, c'est précisément parce qu'il a été fait, croyons-nous, un abus de genre. (<i>Bellica</i>, 1915)</p>	<p>Ce canard est le vôtre, et si son titre vous fait sourire, c'est que notre but est en partie atteint. Notre Programme est celui de vous divertir. Nous le disons sans honte et sans forfanterie, ce modeste Journal, qui sera souvent écrit pendant les arrosages des <i>marmites</i> et des <i>crapouillots</i> [...] va essayer – bien que l'époque et l'heure soient graves – d'entretenir la flamme de cette gaieté naturelle et proverbiale qui brille dans chacun de vos cœurs bien français. (<i>Le Poilu</i>, 1914)</p>

Ces « thèmes », ainsi que l'interaction entre le destinataire et le destinataire, témoignent des mécanismes d'argumentation dans le discours, s'il est vrai, pour le dire avec Ruth Amossy, que le discours « cherche à saisir dans tout énoncé son orientation particulière, sa capacité à influencer sur des façons de voir, de penser et de faire »¹. Dans toutes les préfaces examinées, logos, ethos et pathos entretiennent une relation de type symbiotique : le préfacier cherche à se rendre crédible et à « emporter l'adhésion du public »² même en suscitant émotions, sentiments et sensations divers. Cette adhésion n'est en effet que l'acceptation de la guerre en tant qu'acte nécessaire, lié à une fatalité inéluctable et à l'orgueil patriotique.

La nature argumentative de ces textes est en outre confirmée par leur structure. Ils se composent pour la plupart d'une introduction, d'un corps central contenant les raisons de la création du nouveau journal et d'une conclusion, où le lecteur est invité à acheter le journal, à le lire et à le diffuser à l'arrière pour le faire vivre malgré la crise du papier et la non-périodicité des publications.

Conclusion

Dans les tours et détours du texte préfaciel, le destinataire fait correspondre son image aux attentes de son auditoire. Son ethos se construit à partir du principe d'interdépendance, selon lequel destinataire et destinataire s'influencent mutuellement. Si le préfacier façonne son ethos sur celui de son lecteur, il essaye en tout cas d'imposer un modèle à suivre.

Les deux sont facilement identifiables dans la figure du soldat, sauf quelques exceptions ou cas particulier. Ce qui est plus complexe est la détermination de leur vrai statut à cause de la représentation stéréotypée et de la rhétorique nationaliste et patriotique qui dominent la plupart des textes préliminaires. L'image qui en découle est en effet celle du soldat qui ne doit pas perdre sa confiance dans les valeurs sacrées de la patrie. Il ne doit pas céder au désespoir, mais cultiver les belles espérances du début. Il ne doit pas renoncer à l'optimisme, mais croire toujours que la guerre ne durera pas trop, qu'elle est nécessaire et qui est la seule solution à l'affront subi en 1870.

¹ Amossy, R., *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, cit., p.9.

² *Ivi*, p.23.

Le paratexte devient ainsi le terrain fertile pour la construction ou le renforcement de cet ethos. Au moment où l'objectif principal de tout texte préfaciel est la monstration / démonstration, la présentation, la mise en valeur, il est évident qu'il constitue le lieu privilégié où développer une rhétorique nationaliste et patriotique fondée sur l'argumentation et la mise en relief du pathos positif / négatif.

Bibliographie

Journaux de tranchées cités

Bellica, n°1, 1^{er} décembre 1916.
Boum ! Voilà !, n°1, 28 mars 1916.
Brise d'entonnoirs, n°1, juillet 1916.
« *En 5-7* », n°1, novembre 1917.
Flambeau, n°1, mai 1918.
Hurle Obus, n°1, août 1915.
L'Écho des marmites, n°1, 7 décembre 1914.
L'Écho du boyau, n°1, 15 juin 1915.
L'Yser-Moi, n°4, 2^{me} quinzaine août 1916.
La Bourguignotte, n°2, octobre 1915.
La Fusée, n°686, 15 mars 1916.
La Musette, n°1, 25 janvier 1918.
La Revue biscuitée du Briscard, n°1, 1^{er} mai 1916.
Le Bulletin désarmé, n°1, 1^{er} mars 1918.
Le Clairon territorial, n°1, juin 1915.
Le Front, n°1, 1^{er} juillet 1916.
Le Plus-que-Torial, n°1, 15 janvier 1916.
Le Poilu du 6-9, n°1, 1^{er} août 1916.
Le Poilu, n°1, 15 décembre 1914.
Le Rire aux éclats, n°1, juin 1915.
Le Temps buté, n°1, 1^{er} avril 1916.
Le Terrible Poilu torial, n°11, 2^e année, avril 1915.
Les Boyaux du 95^e, n°1, 1916.
On les aura, n°1, 1^{er} octobre 1916.
Poil de tranchée, n°1, 1915.
Poil... et Plume, n°1, mai 1916.

Ouvrages

Amossy, R. (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999
Amossy, R., *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010
Amossy, R., *L'Argumentation dans le discours*, A. Colin, Paris, 2013
Anscombe, J.-C., Ducrot, O., *L'Argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1983

- Calle-Gruber, M., Zawisza, É. (textes réunis et présentés par), *Paratextes. Études aux bords du texte*, L'Harmattan, Paris, Montréal, 2000
- Charaudeau, P., Maingueneau, D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 2002
- Charpentier, A., *Feuilles bleu horizon. Le livre d'or des journaux du front, 1914-1918*, Éd. Italiques, Triel-sur-Seine, 2007
- Émond, M., *Les Commencements littéraires, ou comment lire / écrire les incipit*, in « Québec français », n° 91, 1993, pp.87-90
- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982
- Genette, G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation. De la subjectivité dans le discours*, A. Colin, Paris, 2002
- Kerbrat-Orecchioni, C., *Le Discours en interaction*, A. Colin, Paris, 2005
- Klinkenberg, J.-M., *Précis de sémiotique générale*, De Boeck & Larcier, Bruxelles, 1996
- Kohn-Pireaux, L., (sous la dir. de), *Le Texte préfaciel*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2000
- Lane, P., *La Périphérie du texte*, Nathan, Paris, 1992
- Lavergne, G. (éd.), *Narratologie : le paratexte*, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, Nice, 1998
- Maingueneau, D., *Discours et analyse du discours*, A. Colin, Paris, 2014
- Marinetti, F. T., *Le Futurisme*, in « Le Figaro », n°51, 20 février 1909. URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>, consulté le 3 septembre 2014
- Marot, P., (sous la dir. de), *Les Textes liminaires*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2010
- Perelman, C., *Rhétoriques*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2012
- Perelman, C., Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1958
- Plantin, C., *Essais sur l'argumentation*, Éditions Kimé, Paris, 1990
- Richard, J.-P., « Récit d'une genèse, genèse d'un récit », in *Pages et Paysages. Microlectures II*, Seuil, Paris, 1984
- Siess, J. (éd.), *La Lettre entre réel et fiction*, SEDES, Paris, 1998
- Soudagne, J.-P., *Le Quotidien des soldats dans les tranchées*, Impr. France-Quercy, Saint-Cloud, 2009
- Thuriot-Franchi, G., *Les Journaux de tranchées*, Nevers, Paris, 1921