Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen

Jérôme Cabot

▶ **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen. Littératures. Paris-IV Sorbonne, 2004. Français. NNT : 2004PA040175 . tel-02054129

HAL Id: tel-02054129
https://univ-tlse2.hal.science/tel-02054129

Submitted on 1 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE

École doctorale : Littératures françaises du XX^{ème} siècle. EA 2577

|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|
(N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

en Littérature Française

POUR UN STATUT STYLISTIQUE DU PERSONNAGE DE ROMAN

LA PAROLE DES PERSONNAGES DANS LES ROMANS D'ALBERT COHEN

présentée et soutenue publiquement par

Jérôme CABOT

le vendredi 10 décembre 2004

DIRECTEUR DE THESE :

M. Michel MURAT

JURY :

Mme Anne HERSCHBERG PIERROT
M. Didier ALEXANDRE
M. Alain SCHAFFNER
M. Philippe ZARD

Pour un statut stylistique du personnage de roman :

la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen

Le présent travail examine, à travers l'analyse stylistique de la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen, les procédures de leur construction par le lecteur. La première partie situe cette démarche dans la perspective des études cohéniennes, l'articule à une réflexion sur la lecture romanesque, fait une présentation raisonnée des discours rapportés et pose la problématique d'une stylistique de la parole romanesque.

La suite de la recherche dégage les quatre grands groupes qu'orchestre la polyphonie cohénienne. Le chœur cohésif développe une parole stéréotypée, phatique et idéologique, allant du parler petit-bourgeois à l'oral-populaire. La parole narcissique des héroïnes s'en détache par sa pratique monologuée et érotisée. Les Valeureux dépassent cette antinomie par une parole partagée, anachronique et utopique, à la fois collective et solitaire. Solal, enfin, développe un idiolecte radical, anomique, satirique et poétique.

For a Stylistic Status of the Novel Character :

Characters' Speech in Albert Cohen's Novels

Through the stylistic analysis of characters' speech in Albert Cohen's novels, this work investigates the way the reader constructs them. The first part places this scheme among Cohen studies, links it to a reflection about Novel reading, makes an analytical survey of reported speeches, and sets out the problematic of Stylistics related to Novel speeches.

The following parts draw the four main groups which Cohen's polyphony organizes. The cohesive chorus develops a stereotyped, phatic and ideological speech, from the *petits bourgeois* to the oral-popular one. The heroines' narcissist speech differs because of its stream of consciousness and erotic aspects. The *Valeureux* group is beyond this antinomy, by a shared, anachronistic and utopian speech, both collective and lonesome. Lastly, Solal shows an anomalous, poetical, satirical idiolect.

Discipline : Littérature française.

Spécialité doctorale : Littératures françaises du XXe siècle

Mots-clés : Albert Cohen. Roman. Personnage. Lecture. Construction. Mimesis. Style. Discours rapportés. Enonciation. Polyphonie. Dialogue. Monologue.

École doctorale :
Equipe *Littératures françaises du XXème siècle*
Université de Paris IV
U.F.R. de Littérature française et comparée
1, rue Victor Cousin
75 230 PARIS Cédex 05

UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE

École doctorale : Littératures françaises du XX^{ème} siècle. EA 2577

|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

en Littérature Française

POUR UN STATUT STYLISTIQUE DU PERSONNAGE DE ROMAN

LA PAROLE DES PERSONNAGES DANS LES ROMANS D'ALBERT COHEN

présentée et soutenue publiquement par

Jérôme CABOT

le vendredi 10 décembre 2004

DIRECTEUR DE THESE :

M. Michel MURAT

JURY :

Mme Anne HERSCHBERG PIERROT
M. Didier ALEXANDRE
M. Alain SCHAFFNER
M. Philippe ZARD

à Pinhas Solal, dit Mangeclous,
ancien Recteur de l'Université de Céphalonie
compaing d'encre et de papier.

Remerciements

Je tiens avant tout à exprimer ma profonde reconnaissance envers
M. Michel Murat, qui, en douze ans,
m'a constamment soutenu et accompagné
de ses conseils, sa disponibilité et sa complicité,
depuis ma maîtrise sur *Au Château d'Argol* où les personnages parlent si peu
jusqu'à cette recherche sur la parole romanesque.

Mes plus vifs remerciements vont également
à tous les membres de l'Atelier Albert Cohen
et aux participants du colloque de Cerisy,
qui ont nourri ma réflexion par de riches discussions,
des remarques précieuses et des documents introuvables,
tout particulièrement Mmes Ruth Croitoru, Judith Kauffmann et Daisy Politis,
et MM. Cyril Aslanov et Alain Schaffner ;

à M. Jacques-David Ebguy pour ses suggestions,
et son indéfectible connivence intellectuelle,
ainsi qu'à MM. Pierre Glaudes et Régis Missire ;

à mes parents qui m'ont apporté une aide considérable, multiple et déterminante –
saisie, relectures, annotations, et tant d'autres choses ;

à Fred, Mas, Laure et Marte, qui sauront pourquoi,
et spécialement à Bérangère qui a partagé mon austère quotidien de thésard ;

enfin, à celles et ceux avec qui j'ai confronté ma lecture de Cohen,
notamment mes étudiant(e)s depuis cinq ans.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES **5**

PREMIERE PARTIE : INTRODUCTION CRITIQUE **17**

I. Les études cohéniennes. Bilan et critiques 19
1. La dualité, le roman à thèse et l'épopée 19
2. Comique, dialogisme et stylistique de Cohen 26

II. Personnage de roman et lecture romanesque 29
1. Construction du personnage 30
2. Mimesis, construction et appropriation 35
3. Polyphonie et roman agissant 38

III. Les discours rapportés (DR) 42
1. Problèmes de la classification des DR 43
2. Le discours narrativisé (DN) et le psycho-récit 45
3. Le discours indirect (DI) 46
4. La connotation autonymique 50
5. Le discours indirect libre (DIL) 52
6. Le passé simple, entre récit et subjectivité 54
7. Le point de vue (PDV) 56
8. Le discours direct (DD) 61
A. Le récit attributif 61
B. La pseudo-citation 64
C. Connotation de l'oralité 66
9. Le discours direct libre (DDL) 68
10. Le monologue autonome, intérieur ou pas 69

IV. Stylistique de la parole romanesque 73
1. Polyphonie *vs* littérarité 73
2. L'étymon spirituel fictif 77
3. Stylistique, compréhension et polylecture 83
4. La pratique stylisticienne 85
5. Les paramètres de la parole romanesque 88
A. Les types de DR et la place du narrateur 89
B. Le récit attributif et les didascalies romanesques 89

C. Les types diégétiques de paroles de personnages 90
D. La communication verbale 92
6. Ecarts et normes 93

DEUXIEME PARTIE : LA PAROLE COHESIVE 97

CHAPITRE PREMIER : LE CHŒUR DOMINANT 97

I. Phatique, préconstruit et cohésivité 97
1. Les proverbes 100
2. Les lieux communs et les réserves assurées 105
3. Les redites 107
4. Les clichés et les stéréotypes 109

II. Un idéolecte 113
1. Idéologèmes lexicaux 114
2. Sous-entendus, réification, déréférenciation 117
3. Logique connotative et tautologie 120

III. L'identité valorisée 124
1. *Donc* : la logique de la distinction 125
2. Déférence et déréférence 127
3. Pragmatique du stéréotype laudatif 129

IV. Les filtres de la parole cohésive 131
1. Les coq-à-l'âne des tricoteuses 131
2. Les DR de la mondanité 134

V. Cohésivité et langue de bois diplomatique 138
1. Le microcosme de la SDN et ses insignifiances 138
2. Le Comte Adhémar de Surville 142
3. Le sénateur de Maussane 145

CHAPITRE II : LES SOCIOLECTES DISCRIMINANTS 148

I. Antoinette Deume, née Leerberghe, et la distinction 148
1. Le socio-topolecte d'origine et l'hypercorrection 148
2. Le sociolecte de référence 151
3. Auto-représentation et complexe d'infériorité 155
4. Jésuitisme et allusions 159
5. Lapsus et retours du refoulé 161

6. Le jargon bigot 163

II. Hippolyte Deume, mari de sa femme 166

1. Incompétence 167

2. Soumission conversationnelle 168

3. Velléités d'affranchissement 172

4. M. Sarles 174

III. Le sieur Deume Adrien 175

1. Parole solitaire, auto-célébration et régression 176

2. Le phatisme du bavard 178

3. Des répétitions générales à l'anxiété conversationnelle 180

4. Connotations et identités d'emprunt 187

5. Entre la trace des origines et l'affectation populaire 190

6. Scatologie et sexualité 195

7. La sécurité du préconstruit 197

8. Jargon mondain, technolecte et carriérisme 201

9. Stylistique paperassière et contamination machinale 204

10. Le maniérisme et la préciosité 208

11. Kitsch, burlesque et héroï-comique 214

12. Une parole de cocu 220

IV. Mariette et la parole hybride. 224

1. La commère 225

2. L'oral-populaire 228

3. Les références socioculturelles 233

4. Petit peuple et domesticité 237

5. Ironie, burlesque, énoncés hybrides 240

TROISIEME PARTIE : LA PAROLE FEMININE 247

CHAPITRE PREMIER : ARISTOCRATISMES 247

I. Sociolecte et identité 247

II. Le vulgaire et la féminité 250

III. Le Juif dans tous ses états 253

IV. Les formes de la distinction 255

V. La culture, les stéréotypes littéraires et la contention 259

VI. L'écrit amoureux 263

CHAPITRE II : MONOLOGUE ET LICENCES DE L'IDIOLECTE 267

I. Fictives présences 268

II. Censures, cautions, effacements 270

III. Les associations d'idées et le langage de l'enfant 278

IV. L'interjection, du dégoût à l'érotisme 282

V. La poétique amoureuse d'Aude 287

VI. Les interlocuteurs euphoriques et la marche triomphale 291

VII. Sémiotique des Deume 295

VIII. Les caractérisations nouvelles 297

IX. Culture, culte et blasphème 302

CHAPITRE III : INTERLOCUTIONS 310

I. La transaction burlesque 310

II. Savoir parler aux Deume : l'investissement minimal 314

III. L'écho polémique et la contestation des présupposés 316

IV. La scène conjugale 320

V. Aude et les Juifs 325

VI. Aude, Adrienne et le triangle amoureux 328

VII. La marche vers la mort d'Isolde 330

QUATRIEME PARTIE: PAROLE VALEUREUSE, VALEUR DE LA PAROLE 337

CHAPITRE PREMIER : LE VERBE VALEUREUX 337

I. Bruits de fond et caisses de résonance 337

1. La Ruelle d'Or 337

2. La cave de Saint-Germain 340

3. Les étudiants et la Leçon 342

II. Une parole extravertie 347

1. La conversation idéale : rompre le pain et le verbe 348

2. Invitations à parler, digressions et suspense 352

3. La coopération débordante et l'injonction au silence 356
4. Les apostrophes 359
5. Bénignité et innocuité 367
6. L'éthos exhibé 373

III. Le goût de la langue 377
1. La jouissance des mots 377
2. La caractérisation proliférante 381
3. Défigements 384
4. *Longueurs et largeurs* de discours 388
5. Phraseurs, périphraseurs 394
6. De la comparaison à la chimère 397
7. De l'archaïsme à l'anachronotopisme... 405
8. ... et dérive le *navire* 413

IV. Confabulation, réalité, vérité 416
1. Le crédit de la fable et les reprises de confabulation 416
2. Paranoïa, vitalité et principe de réalité 423
3. Amuïssement, désenchantement et diasporisme 427
4. La parole utopique 431

CHAPITRE II : INDIVIDUALITES DES CINQ COMPERES 434

I. Saltiel 434
1. Un anti-Gamaliel : l'avunculat et le burlesque éthique 434
2. Burlesque, revanche et donquichottisme 443
3. L'interlocution difficile 447
4. Les lettres et autres écrits 454
A. Les lettres à Solal 454
B. Les lettres aux grands hommes 457
C. La lettre à Rachel 460
D. Les grands textes mort-nés 461

II. Salomon 463
1. Une parole innocente 463
2. Approbation, exclamation, jaculation 467

III. Mattathias 473
1. Le principe d'économie 473
2. Le principe de réalité 476

IV. Michaël 479
1. Parole et action 479
2. Rhétoriques du déduit 481

V. Mangeclous 485
1. La parole et la vie 485
A. Parole, intériorité, appétit et mendacité 486
B. Une parole vénale 491
C. Digressions alimentaires 499
D. La satire de la cuisine anglaise et la *copia* 502
E. La parole vitale 506
2. Verbosités, apparat et carnaval 512
A. L'exhibition de la rhétorique 512
B. L'art de la contradiction et le technolecte juridique 516
C. La judiciarisation burlesque : droit macaronique et droit léonin 521
D. L'anglomanie 527
E. Le latin et l'éloquence magistrale 533
3. Dégradations 536
A. Héroï-comique, ennoblissement, anoblissement 536
B. Des alexandrins de médicastre à l'héroï-scatologique 542
C. Le burlesque universel 546
D. Le moralisme sarcastique 552
E. Mangeclous *vs* Dieu 556
F. L'égocentrisme excentrique 561
G. Diabolisme de l'idiome mangeclousien 563
4. La boursouflure épistolaire 566
A. Les lettres au président 566
B. La lettre à la reine 570
a) Audience accordée 572
b) Les mobiles : coq-à-l'âne et Sir-à-Lord 575
c) Echantillons et mise en scène de la causerie épistolaire 581
d) Les fausses sorties 587
e) L'entrevue, enfin 589
C. Mangeclous polygraphe 591
a) Les télégrammes 591
b) Les cartes de visite 591
c) La "petite" annonce 593
d) La réclame universitaire 594
5. La *Karénine* travestie 596
A. Première diatribe 596
B. Le travestissement magistral 599
a) L'axiologie négative et le prête-nom méthodique 600
b) Traduction du sexuel et restauration du hors-champ scatologique 605
C. Echos, prolepse, mise en abyme 611

6. Rébecca et les miniatures parodiques 614

CHAPITRE III : LES SATELLITES DU CERCLE VALEUREUX 620

I. Scipion 620

1. L'expressivité méridionale 621
2. Prononciation et orthographe 624
3. La galéjade 625
4. Les tribulations d'un Marseillais en Suisse 633
5. Un Argentin à la SDN : chimère et usurpation 638

II. Jérémie 642

1. Prononciation, mimétisme et connotations 643
2. De la rhétorique du désespoir au sursaut juif 645

CINQUIEME PARTIE: SOLAL SOLITAIRE STYLE 653

CHAPITRE PREMIER : LES JUDEITES DE SOLAL 653

I. La parole adolescente 653

II. Le paradoxe d'une parole valeureuse solipsiste 656

III. Le reniement 662

IV. Provocation, éloge paradoxal, prophétisme 665

V. De l'intériorisation de l'antisémitisme à la parole christique 670

VI. Parole intérieure, prophétisme éthique et humanisme athée 675

CHAPITRE II : ANOMIE, EFFICIENCE, SEDUCTION 682

I. Marranisme et convenance 682

II. L'anomie médusante 685

III. Tropes communicationnels et déclarations paradoxales 689

IV. La tirade du vieux 695

V. Les règles du Je et le trope téléphonique 702

VI. Ariane et les énallages 708

VII. Le manège des manèges : critique et praxis 713

VIII. L'instruction de Nathan 721

IX. La re-séduction d'Adrienne 727

CHAPITRE III : LES AVATARS DU DISCOURS AM OUREUX 730

I. Les échos ambigus 730

II. Mutisme, DD machinaux et discordance intérieure 734

III. Le lyrisme nostalgique et la déclaration dévaluée 742

IV. Des altérations langagières à la paranoïa 747

V. Les DR de la déréliction 753

VI. Fragmentation du discours amoureux 757

VII. La brusquerie des DD 763

VIII. Le dilogue par l'absurde : un Ritz grimaçant 767

IX. L'inquisitoire : stigmate et obsession du même 775

X. Une écoute à charge 780

XI. Oralisation lacunaire et phatisme masochiste 785

CHAPITRE IV : L'IDIOLECTE SEUL CONTRE TOUS 791

I. Diaphonie et invention idiolectale 791

II. En être ou ne pas en être 794

III. Polémique de l'adjectif 798

IV. Les acteurs et les solaleries 801

V. Les métaphores filées de l'amour 804

VI. L'animalité 810

VII. Démarche scientifique et burlesque physiologique 818

VIII. Fausse-monnaie et conversions 824

IX. Citation, parodie, fantaisie 830

X. L'idiolecte éponge 837

CONCLUSION : PETITE APOLOGIE DE L'EXPERIENCE ROMANESQUE 839

BIBLIOGRAPHIE 847

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES **847**

ŒUVRES D'ALBERT COHEN **847**

ÉTUDES SUR ALBERT COHEN **847**

Ouvrages et thèses publiées 848

Sélection d'articles 849

Thèses non publiées 852

Autres travaux universitaires 853

PAROLES ROMANESQUES, DISCOURS RAPPORTES, POINT DE VUE, POLYPHONIE **854**

Sources bibliographiques et sites internet 854

Ouvrages et articles 854

VARIA **862**

INDEX DES AUTEURS **875**

Ce que je souhaite d'un critique littéraire – et il ne me le donne qu'assez rarement – c'est qu'il me dise à propos d'un livre, mieux que je ne pourrais le faire moi-même, d'où vient que la lecture m'en dispense un plaisir qui ne se prête à aucune substitution. Vous ne me parlez que de ce qui ne lui est pas exclusif, et ce qu'il a d'exclusif est tout ce qui compte pour moi. Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme : au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance ! Ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même manière que moi : je n'ai besoin que de la confirmation et de l'orgueil que procure à l'amoureux l'amour parallèle et lucide d'un tiers bien disant. Et quant à l'"apport" du livre à la littérature, à l'enrichissement qu'il est censé m'apporter, sachez que j'épouse même *sans dot*.

Quelle bouffonnerie, au fond, et quelle imposture, que le métier de critique : un expert en *objets aimés* ! Car après tout, si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe.

Julien GRACQ. *En lisant en écrivant*

PREMIÈRE PARTIE :

INTRODUCTION CRITIQUE

L'œuvre d'Albert Cohen est, à bien des égards, un météore rétif aux catégories esthétiques et aux classifications d'histoire littéraire qui ont prévalu depuis ses premières publications jusqu'à la mort de l'auteur. Le hiatus est particulièrement marqué si l'on considère le corpus romanesque : dès les années 30, et surtout après-guerre, alors que la littérature française était entrée dans *l'ère du soupçon*, Cohen fut un romancier qui revendiqua la jouissance de narrer, la fantaisie d'inventer, une création romanesque décomplexée, pour ne pas dire débridée.

Ce dédain des problématiques posées par Robbe-Grillet, Ricardou, *Tel Quel* et consorts, assorti du succès de *Belle du Seigneur* auprès de ce qu'il est convenu de nommer le grand public, l'a cantonné longtemps dans le statut d'auteur beaucoup lu, mais très peu étudié, voire ignoré par la plupart des histoires littéraires. La poétique, la narratologie, la critique structuraliste ont négligé une œuvre pourtant digne d'une analyse formelle rigoureuse. L'anachronie de ses références et de son art poétique, brouillée de surcroît par la dénégation des unes comme de l'autre, n'a pas aidé à ce que Cohen soit inscrit dans un panorama qui, du point de vue tant formel que historico-culturel, se veut souvent unificateur et cohérent. Que faire d'une oeuvre ample et étalée, contemporaine de *Nadja*, de *La Nausée*, du *Ravissement de Lol V. Stein*, et aussi peu assimilable à leurs modèles, à l'architexte romanesque en vigueur, quoique contradictoire, que dessinent de tels titres ? Les romans de Cohen, par-delà ces canons, sollicitent plutôt les mythes, le picaresque, Rabelais dans la mémoire du lecteur[1].

Enfin, le caractère juif de son œuvre, revendiqué en préambule, de façon programmatique, dès l'article de 1923[2], a certainement contribué à la ghettoïsation d'un auteur, d'une thématique et d'une langue relevant de ce que Deleuze et Guattari ont défini comme la *littérature mineure* : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. »[3] Cohen, Juif grec ayant le dialecte vénitien pour langue natale, écrivain français d'adoption, et citoyen suisse, a connu l'ostracisme inconscient des auteurs de ce que l'on nomme uniformément la littérature francophone, et qui ne se définit que par la négative : ces auteurs écrivant dans un français qui n'est pas leur langue maternelle, et sans être à proprement parler français, ou purement et simplement français.

---

[1] Mais aussi Proust ou Joyce, dont la modernité plus évidente, quoique datée, est rarement concédée à Cohen. A ce sujet, sa revigorante et polémique célébration par Mark Alizart a le mérite de resituer Cohen par rapport aux gloires littéraires parfois vite périssables. Mark ALIZART. "Nos contemporains (3)". http://perso.club-internet.fr, 1998.

[2] Voir Alain SCHAFFNER. "Albert Cohen, critique et théoricien du roman", p.149-162 in *Fondements, évolutions et persistances des théories du roman*. Paris / Caen : Lettres Modernes Minard, 1998.

[3] Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975, p.29.

Sa publication dans la prestigieuse collection de La Pléiade ne dément pas, comme on pourrait le croire, cette bizarrerie de Cohen : elle s'est faite en deux temps, de façon incohérente, et révélatrice. En 1986, Gallimard propose au public un volume isolé, comprenant *Belle du Seigneur*, et rien d'autre, assorti d'un appareil critique indigent. Il s'agit visiblement plus, pour l'éditeur de Cohen, d'offrir une édition de luxe du meilleur tirage de l'auteur, à peine plus chère que la volumineuse édition en Collection Blanche qui n'a jamais cessé de bien se vendre[1]. Sept ans plus tard, en 1993, paraît un second volume, intitulé *Œuvres*, réunissant la majeure partie des textes de Cohen, romanesques, poétiques et autobiographiques, dans un discutable ordre chronologique qui achève d'émietter la saga romanesque des Solal[2]. Du reste, le vigoureux compte-rendu que Philippe Zard a fait de ce second volume Pléiade pointe les faiblesses liées à l'organisation des deux tomes et leurs carences critiques[3].

A ces choix éditoriaux contestables, ajoutons un nombre de coquilles inacceptable dans une telle collection[4], et un déplorable parti pris de normalisation typographique : il en résulte de nettes disparités de traitement des discours rapportés par rapport à la collection Blanche. Cette dernière (imitée par l'édition Folio) comprend très peu de guillemets ou d'italiques, ce qui en rend les rares occurrences d'autant plus remarquables ; à l'inverse, la Pléiade fait preuve d'orthodoxie et de systématicité, et standardise ses conventions typographiques au même titre que sa police de caractères[5]. Or, plus que le choix d'une police (qui est aussi la griffe de la collection), cette standardisation typographique produit des effets de lecture différents, pose au lecteur des problèmes d'interprétation différents – pour tout dire, lui en pose moins, quand par exemple les italiques de la Pléiade soulignent les anglicismes, ou quand ses guillemets tirent le discours direct libre de l'édition originale vers un discours direct, signalent un changement de deixis et guident la lecture[6].

---

[1] 30 000 exemplaires par an pendant 30 ans, selon Mark Alizart.

[2] C'est néanmoins à cette édition que je renverrai. Mes citations seront référencées par une initiale (S pour *Solal*, M pour *Mangeclous*, V pour *Les Valeureux*, BS pour *Belle du Seigneur* – et LM pour *Le Livre de ma mère*), suivie du numéro de la page dans l'édition Pléiade. Je ne répéterai pas la référence quand plusieurs citations successives seront tirées d'une même page. Enfin, les références que je coordonnerai à celle de la citation renverront à des occurrences comparables, sinon identiques, quant au phénomène examiné.

[3] Philippe ZARD. "Cohen en Pléiade". *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.137-141.

[4] Il y aurait de quoi en dresser un véritable bêtisier, en se reportant aux éditions originales : par deux fois, la Pléiade corrige en *aéroplane* la métathèse de Mariette *aréoplane*, riche d'effets (BS 575) ; elle rétablit une majuscule dans un discours intérieur qui l'omet : « *peuh Aude* » (S 269) ; elle accumule fautes d'accord et d'orthographe : « *les seins* [...] *marmoréens vulgaires* [sic] *de dire marmoréen* » (BS 611), « *j'avouerai encore* » (V 910) pour « *j'ajouterai encore* » dans l'édition de 1969, « *six truffes aux* [sic] *chocolat* » (BS 862), *flotille* pour *flottille* (BS 749, 757), etc.

[5] Pour ce qui est de mes citations, par gain de place j'y omettrai les passages à la ligne, notamment quand je citerai un dialogue en DD, et n'y conserverai les guillemets ajoutés par la Pléiade que lorsque leur absence, pour cette même raison, prêterait à ambiguïté, et à condition qu'ils ne défigurent pas celle du texte original. Pour plus de visibilité, je ferai apparaître en italiques les citations courtes de Cohen dans le corps du commentaire, à l'exclusion de toute autre source.

[6] Ce systématisme conduit en outre à la surcharge, tels que les doubles guillemets pour la lettre lue à voix haute (V 933-938), et n'empêche pas les aberrations, à l'image de l'inclusion, à l'intérieur des guillemets, du point d'exclamation dont Adrien ponctue cette mention offusquée : « *"pallier à ces inconvénients !"* » (BS 55), voire celle du récit attributif dans les guillemets du discours direct : « *"J'accepte le pari, dit-elle", et elle le regarda droit.* » (BS 341).

I. Les études cohéniennes. Bilan et critiques

Néanmoins, les recherches sur Albert Cohen se sont considérablement développées ces dix dernières années et ont entamé l'investigation du corpus tant romanesque qu'autobiographique. L'Atelier Albert Cohen a été fondé en 1987, et les Cahiers qu'il publie annuellement depuis 1991 ont sorti leur numéro 14 en septembre 2004[1]. Ils offrent un lieu de discussion majeur, et même unique, autour de l'œuvre d'Albert Cohen, relativement négligée par les revues généralistes. Un nombre croissant de thèses lui sont consacrées, parmi lesquelles des travaux d'intérêt majeur qui ont donné lieu à des versions publiées. Le colloque de 1995, tenu à Amiens, a permis une première discussion, en regroupant des spécialistes confirmés de l'œuvre et des intervenants nouveaux[2] ; et la somme qu'a proposée le colloque de Cerisy en septembre 2003 approfondit le questionnement d'un auteur qui sort enfin de son ghetto littéraire. Dans la précieuse somme bibliographique recensant les ouvrages, articles et thèses consacrés à Cohen[3], Alain Schaffner proposait, en 1995, la classification suivante : la tradition littéraire ; le judaïsme et le sionisme ; l'Orient et l'Occident ; l'amour, les femmes, la psychanalyse ; enfin le comique et le style. Les grandes lignes dégagées par cet ouvrage restent d'actualité. Jusqu'à présent, l'intérêt s'est porté essentiellement sur les questions éthiques, identitaires, idéologiques et culturelles posées par les textes de Cohen. Ainsi, l'Amour et les amours, la société et l'individu, la mère et l'enfance, la mort et le tragique, le sacré et la présence-absence de Dieu, l'anthropologie et le moralisme propres à Cohen, le comique et la dérision, sont des angles d'approche fort bien représentés.

1. La dualité, le roman à thèse et l'épopée

Des études brillantes ont d'ores et déjà dégagé les enjeux éthiques, voire spirituels, de l'oeuvre cohénienne. Denise Goitein-Galperin, la première, il y a une vingtaine d'années, s'est attachée à la représentation de la judéité chez Albert Cohen[4]. Plus récemment, les travaux de Carole Auroy et d'Alain Schaffner[5] ont approfondi la problématique du rapport au sacré, à l'absolu : l'une et l'autre, de façon complémentaire, se sont penchés sur la misère de l'homme sans Dieu, le tragique, le nietzschéisme, le motif de la Passion, la figure du Christ, l'humanisme athée, la tension messianique, l'ambivalence entre la foi et la mauvaise foi, la posture prophétique – autant d'éléments qui définissent la position unique de Cohen dans le champ littéraire et éthique, et l'identité paradoxale de sa judéité telle que la mettent en scène ses écrits autobiographiques comme la fresque romanesque. Parallèlement, Clara Levy a interrogé le prophétisme cohénien, selon une problématique sociologique inspirée de Weber[6]. Ces recherches sont prolongées par deux précieuses mises en perspective comparatistes, attentives au contexte historique et

---

[1] Désormais, les *Cahiers Albert Cohen* seront désignés par le sigle *CAC* dans les notes.

[2] Alain SCHAFFNER. (dir.). *Albert Cohen* (colloque d'Amiens). Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.

[3] Alain SCHAFFNER. *Bibliographie des écrivains français : Albert Cohen*. Paris / Rome : Memini, 1995.

[4] Denise GOITEIN-GALPERIN. *Visage de mon peuple.* Paris : Nizet, 1982.

[5] Carole AUROY. *Albert Cohen, une quête solaire*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996 ; Alain SCHAFFNER. *Le Goût de l'absolu*. Paris : Champion, 1999.

[6] Clara LÉVY. "Le prophétisme dans l'œuvre littéraire d'Albert Cohen". *CAC*, n°4, 1994, p.119-131.

culturel. Philippe Zard[1] propose une lecture fort intéressante de la représentation de l'espace occidental, du temps et de l'Histoire dans l'œuvre de Cohen, articulée à celles de Kafka et de Thomas Mann : cela le conduit à préciser le conflit opposant l'anomie germanique et la nomocratie hébraïque, et à situer la quête du salut et du sens qui sous-tend l'œuvre de Cohen, notamment grâce à une excellente réflexion sur le mythe. Norman Thau[2], quant à lui, envisage *Solal* selon une ample perspective embrassant les auteurs juifs européens de l'entre-deux-guerres, souvent méconnus. Le principe de dualité s'organise par la construction de deux univers, c'est-à-dire de deux espaces, deux temporalités, deux univers de valeurs. Cette dualité s'avère chez Cohen impossible ; c'est ce qu'attestent la répulsion inspirée par l'univers d'origine, la négativité de l'Ouest, la tentative de Saint-Germain, mais aussi – proposition originale – l'échec du troisième lieu, qui n'est ni le ghetto ni l'Occident, et que représentent successivement le repli sur le couple et l'amour (avec Aude), et la solution palestinienne de Kfar-Saltiel, repli sur soi et impossible inscription dans l'Histoire. L'articulation avec la lecture autobiographique trouve sa cohérence autour de la figure du père, associée à l'Œdipe, à l'interdit de l'exogamie et à la Loi.

Ces investigations, ainsi qu'un bon nombre d'articles, envisagent le rapport intertextuel polémique et paradoxal que l'œuvre de Cohen entretient avec Pascal, Nietzsche, les mythes de Don Juan, de Tristan, de Faust, de Thésée, d'Ulysse, et cet intertexte majeur qu'est la Bible, presque considéré comme l'hypotexte selon certaines lectures. De même, le discours sur l'amour et la passion a justifié des études portant sur la relation intertextuelle avec Tolstoï, Racine, Stendhal, tandis que la composition romanesque, et notamment le volet valeureux, ont été reliés à Cervantès, Rabelais, Zangwill, au picaresque ou au personnage grotesque du théâtre d'ombre grec Karaghiosis. D'autres intertextes ont été également dégagés de façon convaincante, tels que Proust, Baudelaire, Céline, Shakespeare (*Othello* et *Hamlet*), Joyce et Dujardin. En dépit de ses dénégations parfois provocatrices, et de l'isolement dans lequel il a longtemps été tenu, Cohen s'inscrit bien dans une histoire littéraire vaste et complexe, dans une relation qui va de la parodie ou la polémique, jusqu'à la réactivation anachronique – celle du picaresque ou de l'esthétique rabelaisienne, eux-mêmes porteurs d'une attitude intertextuelle complexe et irrespectueuse.

La similitude des analyses tient dans l'exploration récurrente du principe de dualité, de division, d'affrontement qui structure l'imaginaire cohénien, et notamment la construction romanesque : le schisme entre l'Orient et l'Occident ; le rapport des Juifs et des Gentils ; le conflit opposant la Loi d'anti-nature, l'éthique, et la Nature, la force ; la tension entre le sacré et le profane, entre la judéité, l'identité, la communauté d'une part, et l'assimilation, le reniement d'autre part. Sur un plan plus strictement esthétique, on retrouve l'antinomie récurrente entre le volet valeureux et le volet solalien ; entre le burlesque, et le tragique ou le sublime ; entre l'épopée et le roman. Le rapport d'hypertextualité interne que les fragments de la fresque romanesque entretiennent entre eux, et avec les textes autobiographiques, légitime une telle lecture, faite de va-et-vient entre deux registres, deux chronotopes, deux esthétiques, selon une structure largement qualifiée, à juste titre, de contrapunctique. Cependant, ce principe dualiste[3] est tellement explicite et ressassé par le narrateur et les personnages (et les textes autobiographiques)

---

[1] Philippe ZARD. *La Fiction de l'Occident*. Paris : P.U.F., 1999.

[2] Norman David THAU. *Romans de l'impossible identité*. Berne : Peter Lang, 2001.

[3] Répété à l'envi par les thèses de Anne-Marie Buras-Genadt, Véra Korine-Shafir, Ariane Wajeman, etc.

que les travaux, à l'exception des plus ambitieux d'entre eux, pèchent souvent par manque de hauteur de vue et redoublent la litanie cohénienne.

Certes, il est évident que l'œuvre de Cohen porte un propos éthique si appuyé, si convaincant, si pathétique, que peut se poser la question du *roman à thèse*, qu'Alain Schaffner étudie avec justesse[1]. Le cycle cohénien répond à bien des critères que propose Susan Suleiman dans son ouvrage majeur :

> Je définis comme roman à thèse un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse.[2]
>
> la définition implique que le trait distinctif d'un genre, c'est le *rapport* particulier qu'il établit entre le texte et le lecteur. La définition ne dit rien sur le contenu narratif ou thématique du roman à thèse, ni sur son style, ni sur son organisation discursive ; elle dit seulement que le roman à thèse est un type de roman qui "se fait lire" d'une certaine façon. [...] Le roman à thèse, d'après notre définition, est fondé sur un verbe illocutoire du premier type : démontrer. [...] Tout ceci revient à dire que le roman à thèse est un genre *rhétorique* au sens le plus littéral de ce mot.[3]

La lisibilité de la démonstration implique « d'une part, la présence d'un système de valeurs inambigu, dualiste ; d'autre part, la présence, fût-elle implicite, d'une règle d'action adressée au lecteur »[4], ainsi que celle d'un intertexte doctrinal. Le cycle cohénien présente bien ce système dualiste, exemplaire des injonctions adressées au lecteur – même si l'établissement d'un intertexte doctrinal est déjà un peu plus problématique. Faute d'un intertexte de référence évident, c'est le récit exemplaire, la structure d'apprentissage et la structure antagonique qui construisent cette lisibilité, garantie par des redondances, à commencer par l'énonciation déléguée et répétée de la thèse : « Plusieurs personnages prononcent le même commentaire interprétatif (prévision, jugement, analyse) au sujet d'un événement, d'un contexte, d'un personnage, etc. »[5] Plus généralement, les romans de Cohen mettent en œuvre

> la tendance à joindre l'univers diégétique de l'œuvre à l'univers vécu du lecteur, de sorte que l'un devient le prolongement de l'autre. C'est une tendance propre à l'*exemplum*, où il s'agit toujours de faire aboutir la fiction à une prise de conscience, et éventuellement à un acte du lecteur ou de l'auditeur. Dans le roman à thèse, cette tendance est accentuée par le fait que la matière diégétique n'est pas allégorique ou fantastique, mais "réaliste". La rencontre entre la fiction et le vécu n'a pas seulement lieu au niveau de l'interprétation ou de la "morale de l'histoire" ; elle a également lieu à un niveau plus immédiat, puisque le monde de la fiction est reconnu comme étant semblable au monde vécu du lecteur. Le roman à thèse cumule donc deux tendances venues de genres différents : le *vraisemblable* (point de rencontre entre la *matière* de la fiction et le réel historico-culturel du lecteur) qui caractérise le roman réaliste ; et le *didactisme* (point de rencontre entre l'*interprétation* de la fiction et le réel du lecteur) qui caractérise l'allégorie et tout récit exemplaire.[6]

Le roman à thèse sollicite donc ce que Jean-Louis Dufays définit comme les valeurs participatives, ou classiques, mises en œuvre dans le procès d'évaluation : la vérité (l'opinable, le vraisemblable) ; l'émotion (réactions transférentielles, effets psychologiques, elle dépend de la charge référentielle qu'on accorde à la fiction) ; la moralité, le caractère exemplaire, éthiquement recevable de la fiction ; la conformité, aux

---

[1] Alain SCHAFFNER. "*Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental ?". *CAC*, n°8, 1998, p.221-235.

[2] Susan SULEIMAN. *Le Roman à thèse*. Paris : P.U.F., 1983, p.14.

[3] ibid., p.35-37.

[4] ibid., p.72.

[5] ibid., p.200.

[6] ibid., p.181.

canons d'un genre par exemple ; et enfin l'unité, le caractère monosémique, cohérent de l'oeuvre[1].

Pour autant, il ne s'agit pas, en commentant Cohen, de s'enfermer dans ladite thèse, si prégnante soit-elle, mais bien d'en questionner le fonctionnement, l'efficacité. Nombre d'études tendent à valoriser dans les romans les passages soit symboliques et oniriques, soit les plus discursifs, voire didactiques, et parmi eux ceux dont la teneur se rapproche le plus des positions de Cohen, comme l'exposé de Solal au Ritz, ses monologues, les leçons de Mangeclous ou de Michaël, les digressions du narrateur. Ce type d'approche s'attache généralement au *message* des romans. Il a, à mon sens, l'inconvénient de mettre sur le même plan la tétralogie romanesque et la trilogie autobiographique, afin d'en explorer les convergences, à coup sûr évidentes et pertinentes dans une œuvre à l'unité de ton et de propos aussi forte. L'illustration la plus brillante de la perspective autobiographique est représentée par les articles de Nathalie Fix sur la féminité, le travail de Véronique Duprey sur les instances parentales[2], et l'ouvrage d'Evelyne Lewy-Bertaut[3] : cette dernière, forgeant la notion de *mythobiographe*, explore le mythe personnel de Cohen, le rapport au corps, aux figures du père et de la mère, le narcissisme. Mais on en arrive à négliger quelque peu le romanesque – ou l'autobiographique – lui-même et l'écriture qui lui est propre au profit de l'exégèse du contenu, en ayant régulièrement recours à un principe d'explication peu satisfaisant du point de vue du poéticien, l'entité-valise Cohen-Solal[4], qui postule l'assimilation de l'auteur à son héros, et de ce héros à un héraut. Ainsi, dès 1973, la thèse de Berthe Burko-Falcman forgeait cette chimère, qui a depuis connu une relative fortune dans la critique cohénienne[5].

Or, l'essentiel est de démonter les mécanismes textuels qui poussent à de telles identifications, qui les légitiment et les rendent crédibles, plutôt que d'en redoubler les effets, d'en entériner le discours. Il ressort de l'ensemble des études, globalement, une primauté accordée à Solal au détriment des autres personnages, analysés comme des balises jalonnant la trajectoire du héros, ce qui a pour effet de dissocier la tétralogie en deux volets distincts, et de détacher une figure héroïque d'une toile de fond réduite à la fonction de contrepoint et de faire-valoir identitaire ou éthique. Ainsi, même Mangeclous est plus étudié comme double de Solal que comme figure, certes contrapunctique, mais autonome – comme personnage à part entière. Les personnages qui ont bénéficié des attentions de la critique s'organisent selon cette approche bipolaire un peu uniformisante. D'une part, on trouve les Juifs, et au premier chef le groupe des Valeureux, considéré collectivement, avec un intérêt particulier accordé à Mangeclous[6] ; Michaël ou Mattathias, en revanche, ont rarement été appréhendés individuellement ; la naine Rachel, elle, est bien

---

[1] Jean-Louis DUFAYS. *Stéréotype et lecture*. Liège : Mardaga, 1994, p.206.

[2] Véronique DUPREY. *Les Instances parentales dans l'œuvre d'Albert Cohen*. Paris : SEDES, 1997 ; et *Albert Cohen, au nom du père et de la mère*. Paris : SEDES, 1999. Ce sont deux versions à peine différentes du même texte.

[3] Evelyne LEWY-BERTAUT. *Albert Cohen mythobiographe*. Grenoble : Ellug, 2001.

[4] De façon d'autant plus troublante que ce nom-valise, enjambant état civil et fiction, rejoint un patronyme composé relativement répandu.

[5] Berthe BURKO-FALCMAN. *Solal ou l'absolu*. Th. 3ème c. : Paris : 1973 (notamment p.142-157). La lecture symbolique se prête à des bricolages plus cavaliers encore, à l'instar de « ce montage identitaire que je nomme Solal/Ariane ». Jack ABECASSIS. "Les clous d'Albert Cohen". *CAC*, n°12, 2002, p.30.

[6] Voir le passionnant recueil d'essais de Judith KAUFFMANN. *Grotesque et marginalité*. Bern : Peter Lang, 1999 ; ou encore l'article d'Anne-Marie VACHER. "Permanence et filiation du personnage de Mangeclous". *CAC*, n°7, 1997, p.75-89.

représentée dans les lectures symboliques et mythiques. Par ailleurs, les aimées de Solal ont été bien étudiées, mais essentiellement dans le cadre de la relation amoureuse, ses impossibilités, la spirale de son échec, et somme toute assez peu comme figures individualisées. De même, les Occidentaux sont régulièrement envisagés collectivement, en tant qu'entité diamétralement opposée à l'univers des Juifs ; or, chacun des Deume, la SDN, les tricoteuses ont certes beaucoup de points communs, mais aussi des spécificités qu'il serait regrettable de négliger. La synthèse ample et convaincante que Catherine Milkovitch-Rioux[1] consacre aux personnages, aux décors et à la mise en scène de l'univers mythique de Cohen, a ainsi le mérite d'envisager les personnages épisodiques, y compris les silhouettes fantômes telles que Louis Bovard, les personnages symboliques et oniriques comme le Juif Errant, ou les figures prophétiques. Il convient également de souligner la mise en relief de Mariette selon des perspectives fort intéressantes[2], et la synthèse d'Isabelle Macquin-Capitaine[3] sur le système des personnages secondaires au début de *Belle du Seigneur*, qui, laissant de côté les protagonistes Ariane et Solal, mais aussi Isolde et Mariette, hors système, dégage quatre ensembles : les Auble, les Valeureux, les Deume, les fonctionnaires de la SDN, selon l'articulation de la sympathie et de l'antipathie, suivant les codes narratif, affectif et culturel. Il n'en reste pas moins des personnages continûment négligés, les parias de la critique que sont Jérémie, Scipion, les Sarles, Michaël ou Mattathias, Maussane et Surville, et autres figures de passage qui entrent dans le chœur romanesque, langagier, idéologique et social de la tétralogie.

Cette carence relative s'explique par la prégnance de l'analyse symbolique, et de la structuration duelle qui la sous-tend. Elle va de pair avec la lecture épique de la tétralogie romanesque, l'assimilation simpliste de la littérature mineure à l'épopée, orientées par le paratexte du titre générique sous lequel Cohen, en 1938, se proposait d'embrasser *Solal* et *Mangeclous* : *La Geste des Juifs*. On en trouve une illustration dans les articles de Jean Blot sur le cycle des Solal : « son inspiration profonde est de démontrer ou raconter la victoire remportée sur le temps par un groupe ou une ethnie »[4]. Les personnages y sont soustraits au temps, ne connaissent ni changement ni évolution, qui sont typiquement romanesques ; le ressort narratif, ce n'est plus l'événement, « articulation du réel, irréversible par essence, qui laisse son empreinte et ses rides sur celui qui s'y trouve impliqué », mais l'aventure que vit le personnage, « un épisode imaginé à seule fin de lui permettre de manifester ses vertus et qui ne saurait infléchir une liberté dont il ne jouit pas ». Ainsi, Solal avec les femmes, les Gentils dans leur monde, ou les Valeureux, sont condamnés à la répétition ; l'aventure est réversible, alternant mort et renaissance, car il ne s'agit pas d'épouser la réalité de l'homme mais celle de la tribu, conclut Jean Blot. Dans l'épopée, écrit Daniel Madelénat, « La situation finale se caractérise donc par la conquête d'un équilibre plus favorable au héros et à sa communauté, avec l'obtention d'honneurs, de gloire et de bonheur. »[5] Cependant, les romans cohéniens s'achèvent sur la dissociation entre le héros d'une part, Solal, qui connaît deux fins successives, très individuelles, mythique puis romanesque, et d'autre part les gloires et les honneurs factices

---

[1] Catherine MILKOVITCH-RIOUX. *L'Univers mythique d'Albert Cohen*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

[2] Marta CARAION. "Indiscrétions de Mariette en aparté", p.211-224 in *Albert Cohen* (colloque d'Amiens). op. cit. ; Véronique DUPREY. "Mariette : entre le sérieux et (ou) le comique d'une entreprise langagière". *CAC*, n°6, 1996, p.65-84 ; Nathalie FIX. "Mariette, la reinette". *CAC*, n°8, 1998, p.37-59.

[3] Isabelle MACQUIN-CAPITAINE. "Les personnages secondaires au début de *Belle du Seigneur*". *CAC*, n°7, 1997, p.91-114.

[4] Jean BLOT. "Mille et une belles et leur seigneur". *NRF*, n°192, 1er décembre 1968, p.795 ; voir aussi "La geste des Juifs d'Albert Cohen". *L'Arche*, n°297, décembre 1981, p.131-133.

[5] Daniel MADELÉNAT. *L'Epopée*. Paris : P.U.F., 1986, p.48.

des Valeureux, un bonheur qui passe par la parole, un bonheur diasporique, consistant à avoir matière à parler et auquel l'étonnement devant les Gentils fournit un thème inépuisable.

Dans un article vigoureux[1], Cyril Aslanov nuance nettement la réduction épique du cycle romanesque, sans pour autant en récuser les présupposés. Il se fonde sur la célèbre distinction établie par Lukacs entre l'épopée, « une totalité de vie achevée par elle-même », et le roman, qui « cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie ». Après avoir relevé maints stylèmes ou clichés épiques, telles intertextualités – souvent très localisées – avec Virgile, ou la récurrence de l'accumulation chaotique qu'a analysée Spitzer (mais qui est autant burlesque qu'épique), Cyril Aslanov conclut que le roman des Sépharades, exilés de Céphalonie, tend à devenir l'épopée des Juifs, mais que seuls *Solal* et *Belle du Seigneur* en relèvent véritablement – au prix de quelques paradoxes et restrictions à mon sens fort discutables :

> l'accession à la dimension épique ne débouche sur aucune dimension collective et nationale dans le cadre de *Belle du Seigneur*. [...] De *Solal* à *Belle du Seigneur*, on assiste donc à une réduction de l'épopée de la dimension cosmique et nationale à la dimension intimiste et étouffante du couple. [...] *Solal* apparaît véritablement comme une tentative visant à hisser le roman d'aventure à la grandeur d'une épopée nationale juive. [...] Paradoxalement, la dimension épique de *Belle du Seigneur* est plus évidente, mais elle est complètement court-circuitée par la gentilité : la thématique juive s'y exprime à travers des morceaux de bravoure qui ne sont tout au plus que des intermèdes à l'épopée destructrice de l'amour-passion.[2]

Cyril Aslanov, on le voit, conserve le terme *épique*, assorti de correctifs qui en amenuisent la signification ; sa démonstration conclut à un échec de l'épopée juive, et non à l'impropriété de l'étiquette. Il est ici évident que ce qu'il nomme l'épique cohénien relève, autant que d'un architexte, d'un régime de lecture et d'une posture idéologique. C'est ce qui fait le paradoxe des critiques, pourtant recevables, que Cyril Aslanov adresse aux analyses symboliques qu'Alain Schaffner et Carole Auroy font du messianisme, dégageant de Solal une figure christique :

> Plutôt que d'amalgame entre messianismes juif et chrétien, mieux vaut parler d'un jeu de chassé-croisé intersubjectif entre deux types de messianisme et davantage [...]. Ces diverses perceptions du "phénomène" Solal se traduisent esthétiquement par l'adoption d'une symbolique qui a pu induire en erreur certains critiques trop enclins à dégager un message systématique dans ce qui est un délire parodique pastichant la phraséologie mystique chrétienne.[3]

C'est tout à fait juste, mais précisément, ces nuances me semblent peu compatibles avec l'épopée, ou alors en donnant à celle-ci un sens très figuré, loin du souci de rigueur terminologique. Qu'est-ce d'autre que l'épopée, sinon le genre épique construit par un corpus, qui comprend Homère, Virgile, les chansons de geste – et, pourquoi pas, un certain Hugo, Saint-John Perse, Malraux, Griffith et le premier western, Einsenstein et le cinéma soviétique – et qui est caractérisé par sa dimension collective, étiologique, voire idéologique, souvent développée par le thème guerrier[4], et énoncée dans un registre élevé. Intersubjectivité, délire parodique, pastiche, ne passent pas pour les clefs de voûte de l'architexte épique, mais renvoient nettement au roman ; c'est précisément ce qu'illustrent les échos polyphoniques qui dessinent contradictoirement la figure messianique de Solal,

---

[1] Cyril ASLANOV. "*Solal* et *Belle du Seigneur*, épopées juives ?". *Tsafon*, n°41, printemps-été 2001, p.17-37.

[2] ibid., p.35-36.

[3] ibid., p.32

[4] Voir Daniel MADELÉNAT. op. cit., p.64-71.

relevés par Cyril Aslanov : l'Attendu pour les Juifs céphaloniens, l'élu pour la sorcière grecque[1], un Jésus canularesque pour les étudiants, le Seigneur pour Ariane.

Une telle polyphonie, j'y reviendrai, invalide la lecture épique. Jacques Gaillard y insiste nettement, dans une mise au point revigorante annoncée comme un « mouvement d'humeur » contre ce topos critique : « la rencontre entre Solal et son Peuple est essentiellement problématique : en cela, elle est romanesque, si l'on se place du point de vue des ingrédients psychologiques du personnage, ou critique, si l'on envisage la fonction symbolique du récit »[2]. Jacques Gaillard voit dans les traits stylistiques tels que les épithètes fixes, la fixité des caractères, la tonalité homérico-épique, les raisons de cette lecture dont il souligne les limites :

> l'épopée procure non des questions, mais des réponses : elle est affirmation d'une identité, en globalisant par un récit à fonction éminemment symbolique, les indices d'une unité culturelle forte et rassurante. D'où, mais au prix d'une métaphore, l'idée que Cohen, écrivant la Geste des Juifs, dessine en somme le "Visage de (s)on peuple". Notons surtout le singulier (qui dénote l'unité) de ce Visage. Alors que tout le récit romanesque avait, on s'en souvient, multiplié les visages, et pas toujours ressemblants entre eux, de ce peuple multiple en quête d'unité.[3]

Il souligne, *a contrario,* « l'allure de prime abord patente de "roman d'apprentissage" suivi de "roman d'amour", avec des ingrédients de "roman satirique" et de "roman d'aventures comiques" »[4], ambiguïté générique qui se joue du contrat de lecture romanesque au profit d'un texte « renonçant à toute unité de ton, de lieu, de style, d'intrigue, mêlant scènes, récits, farces et rêves »[5]. C'est non pas l'épopée, mais au contraire la fantaisie, « cette *dégradation* des hautes fonctions de l'écriture que la théologie du Livre, la poétique des Psaumes, l'enthousiasme de l'épopée ont, en quelque sorte, consacrées. »[6]

Les lectures de Jean Blot, Denise Goitein-Galperin ou Cyril Aslanov, toutes intéressantes qu'elles sont, pèchent par une vision totalisante qui fait abstraction de la réalité du personnel romanesque, pour se concentrer sur les personnages juifs, Solal et les Valeureux, ce qui n'est qu'un versant de la tétralogie romanesque – versant en partie épique, pourquoi pas, mais dès lors qu'il ne s'agit que d'un versant de l'oeuvre, on n'est plus, *stricto sensu*, dans l'épopée, qui est par définition totale. Ce personnel romanesque est fourni et hétéroclite, il requiert la lecture antithétique des romans comme mise en fiction des langages sociaux et des représentations, lecture qui laisse moins d'éléments de côté. Bakhtine a souligné avec beaucoup de justesse ce qui oppose, de ce point de vue, le roman et l'épopée :

> le héros agit autant dans le roman que dans le récit épique. Ce qui le distingue essentiellement du héros épique, c'est que non content d'agir, il parle, et que son action n'a pas de signification générale et indéniable, elle ne se déroule pas dans un monde épique incontestable et signifiant pour tous. Aussi, cette action nécessite-t-elle toujours une clause idéologique, elle est appuyée par une position idéologique définie, qui n'est pas la seule possible, et qui est donc contestable. La position idéologique du héros épique est signifiante pour le monde épique tout entier ; il n'a pas une idéologie *particulière*, à côté de laquelle il peut y en avoir d'autres, [...] son discours ne se singularise pas sur le plan idéologique [...] et se confond avec le discours de l'auteur. Mais l'auteur, lui non plus, ne fait pas ressortir son idéologie : celle-ci se fond dans l'idéologie générale

---

[1] Evoquant « un autre type de messianisme encore, sans doute hérité du substrat païen de la religiosité populaire hellénique ». Cyril ASLANOV. art. cit., p.32.

[2] Jacques GAILLARD. "A propos d'Albert Cohen : Vous avez dit épique ?". *CAC,* n°3, 1993, p.19.

[3] ibid., p.20.

[4] ibid.

[5] ibid., p.21.

[6] ibid., p.27.

> – la seule possible. L'épopée a une perspective seule et unique. Le roman contient un grand nombre de perspectives, et d'habitude le héros agit dans sa perspective propre.[1]

La faiblesse des lectures épiques, idéologiques ou symboliques, si diverses soient-elles, tient à une interprétation monolithique de ce qui, dans le cycle des Solal, relève non de la thèse ou de l'épopée, mais avant tout de la littérature mineure :

> Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. [...] son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle. [...] Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective.[2]

Cette faiblesse a pour corollaire le primat parfois exclusif accordé à la judéité dans l'analyse des romans. Ce postulat[3], largement partagé, redouble candidement les déclarations programmatiques de l'auteur, au détriment de la composition de l'œuvre, de fait nettement plus complexe. C'est une orientation majeure de la critique cohénienne que peu de travaux ont su discuter. Le mérite de l'ouvrage de Robert Elbaz réside d'abord, en dépit de ses facilités métaphoriques et de son vertige post-moderne célébrant l'élasticité du texte, ses interstices et sa métatextualité, dans l'intérêt accordé à l'écriture, qui l'amène à adopter une position nuancée quant à la place à accorder à la judéité :

> nous ne prétendons aucunement que cette dimension est absente chez Cohen, loin de là. Il a répété *ad nauseam* toutes les tribulations du peuple juif à travers l'histoire, mais il a eu aussi une relation ambivalente avec son peuple, pour en dire le moins. Ces approches qui se veulent historiques, encore une fois, sont loin de nous donner un aperçu du procès de production cohénien. Elles ne font que répéter, de façon tout à fait mimétique, ce que Cohen a bien dit lui-même et ce n'est qu'une vérité tout à fait partielle de son texte. Le contenu judaïque de son œuvre, les rapports entre Juifs et chrétiens, etc., sont certes dans le texte, mais ne constituent qu'un pan partiel de sa trame romanesque. Il y a bien plus dans le monde de Cohen.[4]

2. Comique, dialogisme et stylistique de Cohen

Dans le monde de Cohen, il y a tout un roman. Or, les approches plus spécifiquement narratologiques, sémiotiques et surtout stylistiques n'ont pas été exploitées autant qu'elles le méritent, autant surtout que le requiert la prose romanesque cohénienne. Cette carence stylistique a été à juste titre soulignée par Alain Schaffner[5] en 1995, et son

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987, p.154 ; voir aussi Tzvetan TODOROV. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981, p.131-140 sur Bakhtine et le roman, opposé à l'épopée.

[2] Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI. op. cit., p.30-31. La trajectoire du personnage de Solal est emblématique de ces caractéristiques, qu'elle thématise et incarne.

[3] On en trouve une formulation condensée dans la thèse de Chantal ARGOUD-SIGAUD. *Les Bases stylistiques du rire et de ses limites dans* Mangeclous *d'Albert Cohen*. Th. univ. : Grenoble-III : 1985, p.145 : « Albert Cohen est juif avant d'être écrivain, avant même d'être homme. » Mais c'est également ce qui oriente les excellents travaux de Norman THAU, tels que cet article : "Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire". *CAC*, n°6, 1996, p.48 : « Au centre de l'œuvre (et de la vie) de Cohen : la problématique identitaire juive ». Pour l'œuvre, je considère quant à moi que Norman Thau lit la tétralogie à travers le prisme de *Solal*, et que ce qui est vrai pour le premier roman s'infléchit et se complique par la suite. Philippe Zard conteste avec pertinence ce type de présupposés dans sa critique de l'ouvrage, récemment paru aux Etats-Unis, que Jack Abecassis consacre à Cohen (John Hopkins University Press, 2004). Philippe ZARD. "*Albert Cohen. Dissonant Voices*, de Jack Abecassis". *CAC*, n°14, 2004, p.125-142.

[4] Robert ELBAZ. *Albert Cohen, ou la pléthore du discours narratif*. Paris : Publisud, 2000, p.107 note 3.

[5] Alain SCHAFFNER. *Bibliographie*…, op. cit., p.77.

constat reste pertinent, même si l'investigation a été entamée depuis[1]. Le comique surtout a fait l'objet de plusieurs thèses linguistiques ou stylistiques, suivant une approche purement descriptive et atomiste de procédés, dont l'inventaire est ordonné selon les catégories traditionnelles des figures, et non pas sous-tendu par un parti pris interprétatif, un commentaire qui donnerait un socle, un horizon, une raison d'être à une telle entreprise. La thèse de Chantal Argoud-Sigaud sur les bases stylistiques du rire, sans interprétation, illustre une pratique de la stylistique comme recensement. Celle de Simone Cattan[2] opère les mêmes accumulations homogénéisatrices de citations, sans problématique, et parfois même sans commentaire. Celle de Jong-Oh Lee[3] est également grevée par l'atomisation et la distinction peu pertinente entre l'ironie d'une part, l'hyperbole et la litote d'autre part[4] ; elle dresse un catalogue, adoptant la tripartition systématique entre les faits d'ordre syntaxique, sémantique et pragmatique. Cette atomisation formaliste produit un nivellement regrettable : ainsi, toutes les épithètes antéposées sont traitées identiquement, qu'elles soient attribuées à Solal et d'effet ironique, ou à Adrien maniériste, alors qu'il n'y a pas de réalités plus hétérogènes à la lecture, le seul dénominateur commun étant, et c'est un peu court, l'antéposition d'une épithète. C'est là un cadre déterminé non par une lecture du texte, mais par l'outil, par le métalangage, comme s'il ne pouvait pas y avoir de convergence entre syntaxe, sémantique et pragmatique, comme si le lecteur distinguait les trois à la lecture, comme si tout ce qui est syntaxique était homogène[5].

A mon sens, les convergences à retenir sont des convergences d'effet, de fonction, et non de nature d'encodage. En fait, ces travaux s'en tiennent au premier des trois niveaux de l'effet de style que distingue finement Jean-Marie Klinkenberg[6] : l'effet nucléaire, « qui est fonction du type d'opération rhétorique en cause », par exemple la métaphore. Ils négligent quelque peu l'effet autonome, qui est « fonction de l'effet nucléaire d'une part et des matériaux utilisés pour telle figure de style d'autre part », et dont découle la différence entre deux métaphores, argotique et soutenue. Surtout, ils ne tiennent pas compte de ce que le fait de style n'a encore, avec ces deux effets, qu'une puissance d'effet : le cotexte sélectionne ces virtualités, en interaction avec d'autres effets autonomes. C'est la fonction synnome :

> Ceci nous rappelle combien il est vain d'étudier une catégorie stylistique isolée et de décomposer tous les éléments particuliers d'une œuvre en les arrachant abstraitement et arbitrairement au milieu où ils exercent leur fonction. A-t-on assez insisté sur les méfaits de l'atomisation des textes ? [7]

---

[1] A commencer par Alain Schaffner lui-même qui s'attache à la satire, au rythme et à la répétition, aux parallélismes et aux contradictions, à l'écart stylistique, et surtout aux « sources bibliques d'une prose poétique ». Alain SCHAFFNER. *Le Goût de l'absolu*, op. cit., p.361-387.

[2] Simone CATTAN. *Le Comique dans l'œuvre romanesque d'Albert Cohen*. Th. N. R. : Paris-XIII : 1999. A l'infinitif en discours intérieur (p.323) ou aux anglicismes (p.494), elle consacre cinq lignes, qui se réduisent à cinq citations ; quand elle commente, c'est un plagiat éhonté (par ex. p.251) des pages qu'a consacrées au comique et à l'humour Denise GOITEIN-GALPERIN. op. cit., p.169-184.

[3] Jong-Oh LEE. *Contribution à une étude linguistique des figures de style : l'ironie, l'hyperbole et la litote dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*. Th. N. R. : Université de Provence : 1994.

[4] Sur le rôle déterminant de l'hyperbole et la litote dans l'effet ironique, voir notamment Laurent PERRIN. *L'Ironie mise en trope*. Paris : Kimé, 1996.

[5] Ce type de travaux représente ce que la stylistique peut produire de plus scolaire, mécanique et vain, et relève de la critique que Riffaterre fait de l'ouvrage de Monique Parent sur Francis Jammes : Michael RIFFATERRE. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971, p.95-112.

[6] Jean-Marie KLINKENBERG. "L'archaïsme et ses fonctions stylistiques". *Le Français moderne*, XXXVII(1), janvier 1970, p.20-21.

[7] ibid., p.21. C'est cette indispensable attention à la fonction synnome qui me fera opter, autant que nécessaire, pour les citations longues, laissant intacts les effets cotextuels.

A l'inverse de cet aplatissement du comique, l'ouvrage et les articles de Judith Kauffmann[1] développent un questionnement esthétique et éthique gravitant autour des formes de l'humour, du grotesque, qu'illustrent Mangeclous et les « histoires de bouche », et de l'humour juif. Le propos est étayé par des microlectures passionnantes portant sur la performance du séducteur au Ritz et la leçon de séduction, l'histoire inventée des Rosenfeld, le marranisme et le Pourim, la parole silencieuse sur la Shoa dans les hallucinations de Solal. Le travail d'Anne-Marie Paillet, plus nettement stylistique, développe une analyse fine et convaincante, attentive à l'ironie, à la polyphonie, à la parodie, dans une lecture de *Belle du Seigneur* reliée à *Madame Bovary*, *Les Liaisons dangereuses*, Proust… Récemment enfin, quelques articles du n°12 des *Cahiers Albert Cohen* témoignent de l'essor de l'approche stylistique de la prose cohénienne. Par ailleurs, depuis longtemps déjà, plusieurs travaux ont proposé une réflexion générale sur la langue de Cohen. Denise Goitein-Galperin, parlant d'un « langage éclaté », réfléchit sur l'infinité de langages, sur leur vanité, ce qui l'amène à confronter Cohen et Kafka[2]. La thèse de Véronique Maisier se penche également sur le rapport de Cohen à la langue française[3]. Mais l'analyse la plus intéressante est celle que Cyril Aslanov développe à partir du parler des Valeureux, qu'il articule avec le rapport de Cohen lui-même à la langue française et à la langue de la mère[4]. Semblablement, la recherche de Véronique Duprey débouche sur une réflexion sur la langue, convoquant la notion de littérature mineure, exemplifiée par ces tziganes de la langue que sont Mariette, les Valeureux, et les personnages en situation de monologue.

Au-delà de ces problématisations de la langue, riches en questions, la diversité des langages mis en scène dans la fresque romanesque, si elle a été souvent évoquée, n'a pas reçu le traitement rigoureux qui s'impose. On peut noter quelques travaux portant sur tel ou tel type de paroles, à l'instar des articles de Jean-Louis Tritter[5] et de Gilles Philippe[6] sur les monologues dans *Solal*, intéressants mais tous deux un peu courts. Plus synthétiquement, Alain Schaffner consacre un chapitre du *Goût de l'absolu* à la parole et aux voix[7]. Sur cette question, l'ouvrage d'Ewa Miernowska[8] laisse espérer une approche détaillée, mais s'avère quelque peu allusif et décevant. Sa faiblesse méthodologique réside dans une acception large de la notion de dialogisme, incluant les discours rapportés, les enchâssements de discours, le dialogisme textuel, d'un roman à l'autre avec les contrepoints et les réécritures, et intertextuel, le tout en 160 pages. Le projet est séduisant,

---

[1] Judith KAUFFMANN. op. cit. ; "L'humour-passion selon Albert Cohen", p.119-125 in *L'Humour d'expression française*. Nice : CORHUM / Z'éditions, 1990 ; "Démesure et incongruité : Albert Cohen humorialiste" (communication lors du Colloque de Cerisy).

[2] Denise GOITEIN-GALPERIN. "Albert Cohen : un langage éclaté". *Les Nouveaux Cahiers*, LXXX, printemps 1985, p.24-32.

[3] Véronique MAISIER. *L'Inspiration picaresque dans l'œuvre romanesque d'Albert Cohen*. Th. N. R. : Paris-IV : 1998, p.269-301. Voir aussi son article : "Albert Cohen et les enjeux de la francophonie". *Présence francophone*, n°54, 2000, p.141-156.

[4] Cyril ASLANOV. "Une tradition peut en cacher d'autres : les enjeux de la francophonie des Valeureux de France". *Perspectives*, n°3, 1996, p.40-67.

[5] Jean-Louis TRITTER. "Quelques aspects des monologues dans *Solal* d'Albert Cohen", p.485-489 in *Mélanges offerts à Pierre Larthomas*. Paris : E.N.S. de Jeunes Filles, 1985.

[6] Gilles PHILIPPE. "Un introuvable modèle textuel ?", p.227-238 in *Albert Cohen* (colloque d'Amiens). op. cit.

[7] Alain SCHAFFNER. op. cit., p.329-351 pour les personnages : le dialogue p.333-339 ; le monologue p.339-346 ; la transsubstantiation du DIL p.347-351.

[8] Ewa MIERNOWSKA. *Le Dialogue des discours dans les romans d'Albert Cohen*. New York : Peter Lang, 1998.

mais laisse sur une impression d'incomplétude. La thèse de Bertrand Goergen[1] approfondit la notion avec plus d'ampleur et de précision, même si là encore le dialogisme est parfois un principe unificateur inégalement convaincant : le mérite est dans l'intérêt accordé au phénomène, et dans la finesse du commentaire. Il me semble que la thèse de Claire Stolz[2] est, sur les discours rapportés comme sur le style, l'exploration la plus poussée. Certes, elle emprunte l'appareil de la sémiostylistique de Georges Molinié, encombrant, sollicitant parfois une importante terminologie pour peu de gain conceptuel. Mais elle se montre très rigoureuse sur les monologues, les discours rapportés et leurs formes intermédiaires, leurs instabilités énonciatives. Elle se montre également attentive à ce type particulier de parole romanesque qui consiste en l'insertion de documents fictifs[3].

Globalement, on retiendra que les personnages secondaires, une fois de plus, sont délaissés au profit des deux pôles juif et féminin, à l'exception notable de Mariette, qui a accédé à un certain crédit, quoique son assimilation, désormais rituelle, avec la Françoise de Proust soit peu satisfaisante. Cependant, les Valeureux ou les Deume restent traités en bloc, Scipion est négligé, tout comme nombre de bourgeois et de fonctionnaires internationaux[4]. J'aurai, pour ma part, le souci d'embrasser la tétralogie romanesque, dans sa composante essentielle qu'est l'effet-personnage, tel qu'il est produit par la parole des personnages, orchestrée dans un chorus où même les figures secondaires ont leur fonction. Mon approche ne sera pas bipolaire, mais selon un continuum, comprenant quatre stades exemplaires, mais poreux : la parole cohésive, la parole féminine, la parole valeureuse, la parole individuelle. Cela amènera à mieux comprendre le fonctionnement romanesque (esthétique et idéologique), y compris la vigueur éthique du cycle cohénien, non pas en tant qu'épopée ou roman à thèse, mais comme roman agissant, œuvre transformatrice par la vertu de son personnel romanesque tel qu'il est, de façon hétérogène et dialectique, mis en scène et mis en mots.

II. Personnage de roman et lecture romanesque

Une telle démarche me paraît suivre une voie à peine ébauchée par la théorie littéraire et la stylistique. L'étude du personnage (et même plus spécifiquement de sa parole) a plus souvent considéré ce dernier comme un contenu, en empruntant les voies de la psychologie ou de la psychanalyse, de la thématique, de la sociocritique, le tout étant généralement rapporté à la figure de l'auteur. Le travail magistral de Michel Zeraffa[5] est exemplaire de cette démarche : son postulat initial est que tout roman exprime une

---

[1] Bertrand GOERGEN. *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1997. Bertrand Goergen y analyse les dialogues, puis les postures d'énonciation dialogiques – notamment les stylèmes dialogiques, catégorie hétéroclite dont l'unité me semble insuffisamment problématisée, et l'ironie – puis l'intertextualité et enfin le dialogisme idéologique.

[2] Claire STOLZ. *La Polyphonie dans* Belle du Seigneur. Paris : Champion, 1998. Voir aussi son excellente synthèse : "Esthétique de la phrase dans *Belle du Seigneur* (II)". *CAC*, n°8, 1998, p.301-336.

[3] Claire STOLZ. op. cit., p.180-201 ; ainsi que "L'insertion de documents fictifs dans *Belle du Seigneur*", p.239-250 in *Albert Cohen*. Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997. Voir aussi Laure MICHON-BERTOUT. "Les lettres dans *Belle du Seigneur*". *CAC*, n°8, 1998, p.239-256.

[4] Le nombre de maîtrises portant sur la parole des personnages est toutefois prometteur : Aurélie TOUBOUL. *Le Langage des Valeureux dans l'œuvre d'Albert Cohen*. Mém. Maît. : Paris-IV : 1999 ; Virginie PAPA. *Le Monologue autonome dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*. Mém. Maît. : Tours : 2001 ; et spécialement la recherche la plus intéressante, la plus originale et la plus ciblée : Julie SANDLER. *Figures de l'allocutaire virtuel dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*. Mém. Maît. : Tours : 1998.

[5] Michel ZÉRAFFA. *Personne et personnage*. Paris : Klincksieck, 1969.

conception de la personne, qui dicte certaines formes et donne à l'œuvre son sens le plus profond. Son parcours consiste en un va-et-vient entre l'approche psycho-sociologique et la réflexion esthétique, approfondissant le conflit entre la conscience et la société. La voie opposée consiste à considérer, avec les outils de la narratologie et de la sémiotique, le personnage comme une fonction narrative subordonnée à la structure du texte. Les travaux de Propp, Greimas, Brémond s'attachent à dégager les universaux du récit, parmi lesquels le personnage fait office de cellule sémantique et propositionnelle, support actanciel de la dynamique d'une grammaire du récit[1]. Leur degré d'abstraction est tel que leur objet de prédilection est le conte, et qu'ils nous seront de peu d'utilité pour appréhender la complexité du personnel romanesque cohénien.

1. Construction du personnage

L'approche de Philippe Hamon se veut nettement plus ambitieuse, en ce qu'elle articule aux stratégies du narrateur et à l'effet-idéologie du texte le statut sémiologique complexe du personnage. La méthode est vigoureusement définie dans un article fondateur. On ne peut que souscrire à la rigueur de son projet liminaire :

> considérer à priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un "point de vue" qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de "personne" humaine)[2]

Le signifié du personnage est le produit d'une construction :

> "l'étiquette sémantique" du personnage n'est pas une "*donnée*" a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, [...] collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur.[3]

Dans l'économie générale d'un roman, le statut de tel personnage se construit d'une façon différentielle vis-à-vis du reste du personnel romanesque : elle prend en compte à la fois le faire, l'être et le dire du personnage, c'est-à-dire ce qui ressortit du récit de ses actions, de sa description, et de son discours. Notons d'ores et déjà que si le savoir-faire, essentiel dans le roman naturaliste, nous intéressera peu directement, en revanche le savoir-dire et le savoir-vivre[4] sont essentiels pour l'analyse de la parole des personnages : celle-ci met en jeu tant leur compétence linguistique que leur relation sociale quotidienne, à travers les règles conversationnelles, la politesse, les rituels langagiers. Philippe Hamon y a ensuite ajouté le savoir-jouir, qui recouvre le rapport du personnage aux canons esthétiques, au fait esthétique même, pour la construction duquel la médiation de sa parole est déterminante. Ses travaux ont donc le mérite de poser le problème du statut sémiologique du personnage de façon globale, en détaillant les divers éléments qui composent son signe complexe, et en les articulant au processus de décodage, aux compétences du lecteur et à l'idéologie.

---

[1] Voir Pierre GLAUDES, Yves REUTER. *Le Personnage*. Paris : P.U.F., 1998, p.41-51 ; et Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1999, p.644-650.

[2] Philippe HAMON. "Pour un statut sémiologique du personnage", in Roland BARTHES et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p.117. Sa méthode a été affinée et précisée par la suite. Voir notamment Philippe HAMON. *Texte et idéologie*. Paris : P.U.F., 1984.

[3] Philippe HAMON. art. cit., p.126.

[4] ibid., p.159 ; et *Texte*... op. cit., p.125-160 sur la parole, et p.185-186 sur le savoir-vivre.

En effet, on ne saurait analyser le roman, le personnage et le style en négligeant une dimension essentielle : la construction que constitue la lecture. Faute de la prendre en considération, nombre de travaux critiques, et notamment stylistiques, se privent d'une profondeur de champ épistémologique sans laquelle l'analyse applique à un objet commode, abstrait et déshumanisé, un métadiscours sans horizon scientifique ni utilité sociale. Wolfgang Iser insiste fortement sur cette interaction essentielle :

> Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur. [...] L'oeuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur.[1]

Iser critique d'abord les différentes acceptions du lecteur[2], qu'il juge partielles tout en reconnaissant leur valeur heuristique. Il avance quant à lui celle de *lecteur implicite*, qui se situe à un niveau d'appréhension esthétique global :

> c'est la représentation produite qui traduit les structures du texte dans la conscience du lecteur. Le contenu de cette représentation reste teinté par l'expérience de chaque lecteur. [...] Le concept de lecteur implicite circonscrit un processus de transfert des structures textuelles via les actes de représentation dans la somme des expériences du lecteur.[3]

Vincent Jouve paraphrase ainsi la définition d'Iser : « Le lecteur implicite, c'est l'ensemble des stratégies textuelles par lesquelles une œuvre conditionne sa lecture. »[4] Il propose ensuite, dans le développement de son ouvrage sur *l'effet-personnage*, une définition affinée du lecteur, précieuse par sa rigueur. Tout d'abord, il reprend la tripartition élaborée par Michel Picard :

> Le lecteur, pris comme concept, est divisé en *liseur* (part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur) ; *lu* (inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte) ; et *lectant* (instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre).[5]

Mais Vincent Jouve en corrige les catégories. Il délaisse le concept de *liseur*, peu opératoire ; et il redéfinit le concept de *lu* : il lui adjoint celui de *lisant*, « part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant ». A ces trois déterminations du lecteur correspondent trois régimes de lecture du personnage :

> Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur de scènes.[6]

C'est ce que Vincent Jouve nomme respectivement « l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte ». Ce dernier définit le plaisir que le *lu* retire du personnage : en lui, « le lecteur est un voyeur, mais un voyeur légitime. En raison de l'alibi littéraire [...], la censure est déjouée. »[7] – et sont satisfaites la *libido sciendi* et la *libido sentiendi*[8]. Dans la mesure

---

[1] Wolfgang ISER. *L'Acte de lecture*. Liège : Mardaga, 1997, p.48-49.

[2] Le lecteur contemporain, le lecteur idéal, l'archilecteur de Riffaterre, le lecteur informé de Fish, le lecteur visé de Wolff.

[3] ibid., p.75-76.

[4] Vincent JOUVE. *L'Effet-personnage*. Paris : PUF, 1992, p.19.

[5] ibid., p.81.

[6] ibid., p.82.

[7] ibid., p.91.

[8] ibid., p.156-163.

où le *lu* est le siège d'un investissement pulsionnel, passif, ce sont des exégèses d'ordre psychanalytique ou des entretiens psychologiques qui sont le mieux à même de rendre compte de sa lecture[1]. La grammaire du récit, l'analyse actancielle, sémiotique, ou générique, quant à elles, sont mieux adaptées au *lectant*. Quant à la stylistique du personnage, elle permet d'éclairer l'expérience du *lisant*, son investissement affectif et actif considérant le personnage « en lui-même », sa *willing suspension of disbelief*[2]. C'est ce lecteur-là[3] qui nous intéressera particulièrement : le lisant est sans doute l'instance dont l'étude de l'encodage linguistique permet le mieux de déterminer les procédures de lecture.

S'intéresser au lisant, c'est analyser ce qui détermine sa construction du personnage comme personne[4], qui est essentielle au fonctionnement fictionnel. Jean-Marie Schaeffer insiste sur la dimension opératoire de cette fiction : « le *personnage* représente fictivement une *personne*, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier *comme* une personne est essentielle à la création et à la réception des récits. »[5] Pierre Bayard, dans sa thèse sur les *Lectures freudiennes du texte littéraire en France*[6], rend compte de ce phénomène dans des termes inspirés de Linski et de l'empirisme logique anglo-saxon : les personnages de roman sont des *quasi-objets*, des « êtres qui ont une forme d'existence sans exister eux-mêmes » ; et l'auteur établit par le discours « une comparaison organisante » entre les personnages et la réalité. D'où le caractère crédible et agissant des personnages. Ce qui donne toute sa vigueur à cet effet réside dans les actes mentaux attribués au personnage fictif, pensées et paroles : « Le premier vecteur d'immersion fictionnelle que nous rencontrons sur l'axe qui va de l'intériorité imaginative vers l'incarnation physique est la feintise ludique d'actes mentaux. »[7]

Vincent Jouve en détaille les dispositifs stratégiques. Le système d'identification joue sur le code narratif, et notamment l'accès à l'information, la focalisation interne[8]. A cela s'ajoute le système de sympathie, qui joue sur le code affectif[9], et dont le principe central est la proximité et l'identité : « notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui [...]. Plus un personnage est individualisé, plus il se rapproche de mon statut existentiel. »[10], d'où l'importance de l'évocation d'une vie intérieure ou des thèmes ouvrant sur l'intimité – désir, amour, enfance, rêve, souffrance, comme l'illustre la parole d'Ariane. Enfin, l'effet-personne sollicite aussi le code culturel[11], c'est-à-dire les valeurs extratextuelles, l'idéologie, l'axiologie. Dans chacun de ces trois codes, les discours rapportés sont déterminants pour la constitution de l'effet-personne. Celui-ci fonctionne *a fortiori* pour les personnages livrés, plutôt que retenus :

---

[1] Vincent JOUVE pose les bases de cette implication du lecteur : ibid., p.195-241. Son propos rejoint ceux de Pierre GLAUDES. "Personnage et psychanalyse textuelle". *Pratiques*, n°60, décembre 1988, p.43-58 ; et de Daniel BOUGNOUX. "Le principe d'identification", p.187-195 in *Personnage et histoire littéraire*. Toulouse : P.U.M., 1991 – où le personnage est défini, à la suite de Kundera, comme un ego expérimental (p.192-194 notamment).

[2] Selon l'expression de Coleridge, et avec les nuances qu'y apporte Wolfgang ISER, op. cit., p.73.

[3] Sur le lisant, voir Vincent JOUVE. op. cit., p.85-89.

[4] ibid., p.108-149.

[5] Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER, op. cit., p.755.

[6] Présentée par Pierre GLAUDES et Yves REUTER. op. cit., p.90-91.

[7] Jean-Marie SCHAEFFER. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil, 1999, p.244-245 ; voir aussi p.260-261.

[8] Vincent JOUVE. op. cit., p.124-132.

[9] ibid., p.132-144.

[10] ibid., p.132-133.

[11] ibid., p.144-147.

> Il y a, d'une part, les personnages opaques (qui nous apparaissent, pour ainsi dire, "de l'extérieur", comme dans la réalité), d'autre part, les personnages transparents (dont on connaît les pensées). Les premiers exigent une approche intellectuelle (ils existent d'abord par l'énigme qu'ils posent), les seconds une saisie affective.[1]

Alain Rabatel dégage quant à lui trois procédures textuelles de l'adhésion fictionnelle selon le point de vue (PDV) du personnage, qui recoupent en partie les codes narratif et affectif de Jouve :

> Le lecteur adhère d'autant plus fortement à la perspective du personnage qu'il entre dans l'œuvre à travers la médiation de ce dernier : le lecteur ne s'identifie pas seulement au sujet de l'action, il s'identifie à celui à partir de qui les événements sont appréhendés (PDV raconté), il partage le point de vue de celui à partir de qui les perceptions sont véhiculées (PDV représenté), ou qui est à l'origine des paroles et des valeurs qu'elles expriment (PDV asserté).[2]

Le personnage construit comme sujet par la lecture ne l'est donc pleinement que comme sujet pensant et parlant, surtout dans des romans tels que ceux de Cohen – mais qu'on songe également au caractère ténu, énigmatique, ou inhumain, dans quelque roman que ce soit, des personnages qui ne parlent, n'écrivent ni ne songent, utilités, imbéciles, divinités ou monstres : plus que l'image de l'homme lui-même, c'est l'image du langage de l'homme, comme le dit Bakhtine, qui est la caractéristique du genre romanesque[3]. Est personnage tout élément du récit (actant, humain, animal, objet) qui à un moment donné parle : même s'il n'agit pas, il parle *à la manière de* ; et le lecteur lui attribue une identité d'ordre langagier. De ce point de vue, dans le chapitre L de *Belle du Seigneur*, Boulinou, le chien qu'Isolde emmène à l'hôtel avant son suicide, est bien un personnage. Ses états d'âme, sa vénération pour sa nouvelle maîtresse et ses envies de rosbif sont rapportés en discours direct et indirect libres, qui confèrent au basset une dimension psychologique, attendrissante et étriquée :

> Eh là, monsieur, et le rosbif et surtout le poulet que j'adore plus que tout ! C'est pas des choses à faire ! Mais qu'est-ce qu'elle a cette femme ? On n'a jamais vu ça ! Enfin, ainsi soit-il, c'est elle qui commande. Maintenant, il la regarde en gémissant discrètement. Il a eu de quoi manger, merci beaucoup, mais son âme est insatisfaite. Il veut être caressé, sinon à quoi bon vivre ? On ne vit pas que de jambon. (BS 474)

Cet étrange effet-personne est le volet subjectif accréditant le constat amer d'Isolde qui lui fait suite : « *Elle n'a plus qu'un chien pour l'aimer.* »

En outre, la lecture d'un roman repose sur la fiction nécessaire suivante, propre à l'illusion référentielle : le personnage est non seulement censé être un sujet parlant, de chair et de mots, mais encore le style de ses paroles est censé être le sien, avec d'autant plus de crédibilité qu'il est individualisé, différent de ceux d'autres personnages ou du narrateur. Vivienne Mylne relie l'individuation croissante, au XIXème siècle, des personnages par leur idiolecte avec le développement du roman-feuilleton[4] : l'étalement de la lecture sur plusieurs mois, la présence de nombreux personnages, ont nécessité, en termes de bonne réception, l'élaboration de parlures distinctives à fonction mnémotechnique, telles que l'accent ou l'énoncé emblématique. Il s'agira donc, dans la recherche qui suit, d'analyser chez Cohen l'individuation stylistique des personnages, comme exemplaire des procédures d'individuation du roman postérieur à la Révolution

---

[1] Vincent JOUVE. ibid., p.176.

[2] Alain RABATEL. "Fondus enchaînés énonciatifs". *Poétique*, n°126, avril 2001, p.160.

[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie...* op. cit., par exemple p.156 et 182.

[4] Vivienne MYLNE. *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*. Paris : Universitas, 1994, p.76. Elle reprend ici les conclusions de l'ouvrage de Norman Page, *Speech in the English Novel*.

Française, et par conséquent d'apporter la contribution d'une analyse stylistique des paroles de personnages à une réflexion sur la lecture, sur le style, sur le personnage. On pourrait accuser le critique soucieux de prendre en compte la lecture romanesque, et par conséquent l'illusion référentielle qui la caractérise, de se complaire dans une approche commune et naïve du texte. Au contraire, l'analyse stylistique que je propose veut s'attacher à un texte, à une expérience humaine et sociale, et à leur interaction. Elle cherche à comprendre comment fonctionne cette illusion référentielle sans laquelle on ne lirait pas des romans, mais de la poésie et des traités de psychologie. Laurent Danon-Boileau, en préambule de *Produire le fictif*, envisage la question avec beaucoup de justesse :

> d'un côté, je ne suis pas d'accord pour admettre que l'on puisse, au départ, prendre Clarissa Dalloway pour une femme, parce que c'est, d'abord et avant tout, un personnage de roman, c'est-à-dire une entité créée ligne à ligne par un texte. A cet égard, je me démarque de la critique traditionnelle et souscris à certaines des attaques de Tel quel. Mais d'un autre côté, je ne suis pas non plus d'accord pour déclarer que Clarissa Dalloway n'existe pas en dehors du texte qui la produit. Ceci pour deux raisons : d'abord parce que l'entité mise en place par le roman de Virginia Woolf me paraît se prêter à des prolongements interprétatifs susceptibles de faire intervenir des notions qui sont celles de l'analyse psychologique. Ensuite, parce que quand certains critiques parlent de la psychologie de Clarissa, ils me paraissent parler du texte même qui met en place le personnage. Alors, au lieu de déclarer que tout discours sur la "psychologie" est une aberration réaliste parce que Clarissa Dalloway n'existe que dans un texte de Virginia Woolf, je traiterai un tel discours comme un *symptôme juste* du fonctionnement du langage dans les textes de Virginia Woolf où intervient Clarissa Dalloway. Je retournerai alors aux textes et m'efforcerai de voir à quelles intuitions ces expressions ont servi de support. Si j'arrive à ce point, il me faudra encore rendre compte de ces intuitions à l'aide des concepts linguistiques.[1]

Un tel propos a le double mérite de l'humilité et de la rigueur de méthode. Il ne verse ni dans la candeur de la critique traditionnelle qui prend les vessies linguistiques pour des lanternes psychologiques, ni dans le dédain formaliste pour tout ce que l'analyse peut avoir de « contenuiste ». L'objet d'étude est de nature linguistique (des mots, le texte), et la juste méthode l'est donc aussi nécessairement. Mais l'effet produit, les représentations – c'est-à-dire ce que tentera de dégager le commentaire, sa visée herméneutique, l'horizon de son analyse – sont la réalité avérée de l'effet de la lecture (sauf peut-être quand c'est un Ricardou qui lit) ; et c'est bien un artefact crédible de psychologie, et aussi d'idéologie et de statut social. Par conséquent, mon propos sera d'appliquer spécifiquement au personnage le type de démarche, le programme et les ambitions que se fixe Mireille Calle-Gruber :

> Poser, donc, le texte romanesque comme lieu de l'effet-fiction, c'est considérer que l'écrit est stratégie, et se donner la tâche d'articuler le leurre à sa confection – de passer derrière l'illusion pour en comprendre la magie, sans s'ôter le plaisir d'en subir le charme. *S'en expliquer le charme*. Est-ce gageure ? C'est tel intenable parti que nous essaierons de tenir, *celui du texte*. Cherchant à saisir, dans le tangible espace lettré, le geste lecteur au moment où il intervient. S'efforçant de suivre, dans les pages offertes, non seulement les réseaux de sens mais les fonctionnements qui s'y requièrent. Effet-fiction – cela vise à concilier deux degrés : l'intelligence du texte, l'intelligence de cette intelligence. C'est lire, et lire la lecture : ce qui conduit à déchiffrer comment le texte s'écrit, et non pas comment il s'*est* écrit ; car sans fin il s'écrit, à chaque parcours d'une instance lectrice.[2]

---

[1] Laurent DANON-BOILEAU. *Produire le fictif*. Paris : Klincksieck, 1982, p.12.

[2] Mireille CALLE-GRUBER. *L'Effet-fiction.* Paris : Nizet, 1989, p.12-13.

2. Mimesis, construction et appropriation

Lorenzo Bonoli développe une théorie de la lecture qui met en perspective l'illusion référentielle, en la resituant à l'intérieur d'un monde fictionnel donné, ou plutôt construit : « La fictivisation du récepteur revient essentiellement à accepter le discours fictionnel comme discours vrai à l'intérieur du monde fictionnel construit par le texte. [...] Cette attitude lui permet, entre autres, de vivre des émotions réelles en lisant des textes fictionnels. »[1] Le monde symbolique construit par la fiction s'appuie sur son homologue, le monde symbolique de la représentation courante du réel – représentation humaine et sociale au sens large : « Le passage d'informations du monde réel aux mondes fictionnels est indispensable pour expliquer la construction de ces derniers, qui est largement dépendante des connaissances du monde réel que le lecteur possède »[2]. Or, « ce que nous considérons comme le monde réel n'est qu'une construction symbolique parmi d'autres, qui accède au titre de *version orthodoxe du monde* pour des raisons d'ordre essentiellement sociologique. »[3] Si bien qu'en retour, le monde fictionnel informe, transforme, infléchit la représentation de son homologue dit réel : « le passage des mondes fictionnels au monde réel, par contre, souligne que certaines informations relevant des mondes de fiction peuvent participer à la construction d'une version du mondé réel, ce qui autorise [...] à parler du rôle cognitif de la fiction. »[4] La relation entre le texte et le monde est donc à double sens. D'une part, du texte au monde fictionnel, « on peut parler de référence *instructionnelle* et *constructive* dans la mesure où la relation entre texte et monde passe par un certain nombre d'instructions fournies au lecteur qui lui permettent de construire le monde fictionnel. »[5] D'autre part, du texte fictionnel au monde réel, la référence n'est pas de l'ordre de l'adéquation, mais de la construction d'un homologue symbolique.

Cette approche de la référence s'inspire nettement de la réflexion de Paul Ricœur : « Ricœur suggère de concevoir la référence de la fiction comme une référence *productive* : plutôt que de décrire la réalité, la fiction *produit* des réalités. »[6] ; et « la subordination de la dimension épistémologique de la référence à la dimension herméneutique de la refiguration » permet d'analyser l'illusion référentielle en terme d'effet et non de réalisme, ou de mimétisme. Ricœur a particulièrement bien dégagé ce rôle cognitif de l'investissement lectorial, à la suite de l'herméneutique littéraire de Jauss, qu'il cite ici :

> la *catharsis* amorce un processus de transposition, non seulement affective mais cognitive, qui peut être rapproché de l'*allégorèse* [...]. Il y a allégorisation dès que l'on entreprend de "traduire le sens d'un texte de son premier contexte dans un autre contexte, ce qui revient à dire : de lui donner une signification nouvelle qui dépasse l'horizon du sens délimité par l'intentionnalité du texte dans son contexte originaire."[7]

C'est ce que Ricœur souligne lorsqu'il définit l'œuvre comme à la fois close sur elle-même et ouverte sur un monde : « Cette ouverture consiste dans la *pro-position d'un monde susceptible d'être habité*. »[8] L'effet-mimesis est, bien entendu, fondamental comme construction agissante, non comme conformité du texte romanesque. En fait, le premier mérite de la réflexion que Ricœur mène dans *Temps et récit* réside dans sa distinction des

---

[1] Lorenzo BONOLI. "Fiction et connaissance". *Poétique*, n°124, novembre 2000, p.491-492.
[2] ibid., p.494.
[3] ibid., p.493.
[4] ibid., p.494.
[5] ibid., p.495.
[6] ibid., p.497.
[7] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (3). Paris : Seuil, 1991, p.323.
[8] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (2), op. cit., p.190.

trois stades de la mimésis, la préfiguration, la configuration, et enfin la transfiguration du monde de l'action par le texte. Ce dernier stade est celui de la mimésis III :

> Ce qui est resignifié par le récit, c'est ce qui a déjà été pré-signifié au niveau de l'agir humain. On se rappelle que la pré-compréhension du monde de l'action, sous le régime de *mimésis* I, est caractérisée par la maîtrise du réseau d'intersignifications constitutif de la *sémantique de l'action*, par la familiarité avec les *médiations symboliques* et avec les *ressources pré-narratives* de l'agir humain. L'être au monde selon la narrativité, c'est un être au monde déjà marqué par la pratique langagière afférente à cette pré-compréhension. L'augmentation iconique dont il est ici question consiste dans l'*augmentation de la lisibilité* préalable que l'action doit aux interprétants qui y sont déjà à l'œuvre. L'action humaine peut être sursignifiée parce qu'elle est déjà pré-signifiée par toutes les articulations symboliques.[1]

L'importance du rôle des discours rapportés est dès lors évidente, comme fragments de la réalité sociale et verbale, pré-compris dans l'expérience que le lecteur a du monde, et augmentés d'un surcroît de lisibilité par leur transfiguration romanesque. Ricœur en développe d'ailleurs le fonctionnement dans son étude du point de vue et de la voix narrative[2], et dans son analyse de « l'activité imageante » par laquelle le lecteur comble les lieux d'indétermination et « se figure » les personnages[3].

Cette complexité de la mimésis situe le texte dans une double interaction avec le réel. Il s'agit de « concevoir le sens du texte comme une injonction partant du texte, demandant une nouvelle manière de regarder les choses »[4], et de prendre en compte la dimension duelle de

> la fonction de la fiction, qu'on peut dire indivisément *révélante* et *transformante* à l'égard de la pratique quotidienne ; révélante, en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience praxique ; transformante en ce sens qu'une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre.[5]

La signifiance de la fiction est à l'intersection entre le monde configuré par le texte et le monde du lecteur[6] :

> Les phrases du texte signifient *hic et nunc*. Alors, le texte "actualisé" trouve une ambiance et une audience ; il reprend son mouvement, intercepté et suspendu, de référence vers un monde et des sujets. Ce monde, c'est celui du lecteur ; ce sujet, c'est le lecteur lui-même. Dans l'interprétation, dirons-nous, la lecture devient comme une parole. Je ne dis pas : devient parole. Car la lecture n'équivaut jamais à un échange de paroles, à un dialogue. Mais la lecture s'achève concrètement dans un acte qui est au texte ce que la parole est à la langue, à savoir événement et instance de discours. Le texte avait seulement un sens, c'est-à-dire des relations internes, une structure ; il a maintenant une signification, c'est-à-dire une effectuation, dans le discours propre du sujet lisant ; par son sens, le texte avait seulement une dimension sémiologique, il a maintenant, par sa signification, une dimension sémantique.[7]

---

[1] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (1), op. cit., p.153.
[2] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (2), op. cit., p.165-188.
[3] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (3), op. cit., p.305.
[4] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action.* Paris : Seuil, 1986, p.208.
[5] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (3), op. cit., p.285.
[6] ibid., p.287.
[7] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action*, op. cit., p.153. Voir aussi Wolf-Dieter STEMPEL. "Aspects génériques de la réception" in Gérard GENETTE et al. *Théorie des genres.* Paris : Seuil, 1986, p.164-167 : « Dans la théorie de l'esthétique littéraire telle qu'elle a été développée par J. Mukařovský et ses disciples, l'œuvre littéraire n'est pas vue comme une unité, mais se trouve divisée en deux états : c'est d'abord le "texte-chose" ou l'"artefact", représentant l'œuvre dans son aspect exclusivement matériel et virtuel ; c'est ensuite l'"objet esthétique", produit de la "concrétisation" de l'œuvre par le lecteur qui, en conformité avec les normes (ou "codes") de son époque, a donné à celle-ci un sens. [...] On doit à Mukařovský cette phrase lumineuse qui dit que "la fonction esthétique transforme tout ce qu'elle saisit, en signe". Cette phrase est importante non seulement parce qu'elle souligne le statut particulier qui revient à la sémiotique en esthétique,

L'esthétique, ou mieux l'*aisthésis* de la lecture, a donc pour thème « l'exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur le lecteur, l'*affecte*. Cet être affecté a ceci de remarquable qu'il combine, dans une expérience d'un type particulier, une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme *réception* du texte l'*action* même de le lire. »[1] Plutôt que de la référence, le problème de la lecture est donc celui de l'application, ou appropriation. La tension des trois mimésis dessine « l'arc herméneutique qui s'élève de la vie, traverse l'œuvre littéraire et retourne à la vie. L'application constitue le dernier segment de cet arc intégral. »[2] :

> c'est la dernière pile du pont, l'ancrage de l'arche dans le sol du vécu. Mais toute la théorie de l'herméneutique consiste à médiatiser cette interprétation-appropriation par la série des interprétants qui appartiennent au travail du texte sur lui-même. L'appropriation perd alors de son arbitraire, dans la mesure où elle est la reprise de cela même qui est à l'œuvre, au travail, en travail, c'est-à-dire en gésine de sens, dans le texte.[3]

Dès lors, l'herméneutique regarde dans une double direction :

> chercher dans le texte lui-même, d'une part la dynamique interne qui préside à la structuration de l'œuvre, d'autre part la puissance de l'œuvre de se projeter hors d'elle-même et d'engendrer un monde qui serait véritablement la "chose" du texte. Dynamique interne et projection externe constituent ce que j'appelle le travail du texte. C'est la tâche de l'herméneutique de reconstituer ce double travail du texte.[4]

En bref : « l'herméneutique littéraire est ainsi à la fois orientée *vers* l'application et *par* la compréhension. »[5] Si elle prend en compte le moment de l'appropriation,

> l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre. [...] Ainsi faut-il dire, avec une égale force, que la réflexion n'est rien sans la médiation des signes et des œuvres, et que l'explication n'est rien si elle ne s'incorpore à titre d'intermédiaire dans le procès de la compréhension de soi ; bref, dans la réflexion herméneutique – ou dans l'herméneutique réflexive –, la constitution du *soi* et celle du *sens* sont contemporaines.[6]

Iser, également, se réfère aux textes de Ricœur sur Frege et Husserl, afin de préciser ce qu'il nomme les *synthèses passives*[7], et notamment la constitution du sujet lisant. Selon lui, il convient en effet de « distinguer deux seuils de la compréhension : le seuil du *sens* [...], et celui de la *signification* qui est le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence »[8]. Une telle nuance interdit l'absolutisme d'une lecture unique, fût-elle critique, sans pousser pour autant à un relativisme total. La relativité des lectures n'empêche pas un travail d'analyse qui a pour tâche d'en déterminer les possibles, et les conditions d'apparition :

> La structure intersubjective de la constitution du sens peut avoir de nombreuses références significatives en fonction du code socioculturel et des normes individuelles qui sous-tendent la formation du sens. Il est certain que les dispositions subjectives jouent un rôle dans la réalisation de la structure inter-subjective du sens. Mais à l'arrière-plan de cette structure, les réalisations

---

mais aussi parce qu'elle donne à entendre que ce statut se définit par le rapport que l'art entretient avec la réalité. Non pas que celle-ci serve de support référentiel à la production des signes esthétiques : ce sont les signes eux-mêmes qui, par l'intermédiaire de la réception, se prolongent dans la réalité en ce sens qu'ils y projettent leurs référents. »

[1] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (3), op. cit., p.303.

[2] ibid., p.286.

[3] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action*, op. cit., p.158-159 ; voir aussi p.167.

[4] ibid., p.32.

[5] Paul RICŒUR. *Temps et récit* (3), op. cit., p.318.

[6] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action*, op. cit., p.152.

[7] Wolfgang ISER. op. cit., p.245-284.

[8] ibid., p.271.

> subjectives restent accessibles à l'intersubjectivité. Par contre, l'attribution d'une signification au sens, ainsi que l'absorption du sens dans l'existence, ne peuvent faire l'objet de discussions intersubjectives que si l'on a découvert les codes et les pratiques qui gouvernent l'interprétation du sens. Le premier aspect (la structure intersubjective) relève de la théorie de l'action du texte, tandis que le second (la signification référentielle) relève d'une théorie de la réception, plus proche de la sociologie.[1]

Une analyse stylistique se fixe pour objet le matériau qui détermine la structure intersubjective, ce à partir de quoi le lecteur construit le texte : elle s'attache à ce que Vincent Jouve nomme la *perception*, « analyse de la représentation qui supporte le personnage au cours de la lecture »[2]. Quant à la signification référentielle, c'est-à-dire l'impact effectif des phénomènes stylistiques sur le lecteur, ce qui dans le texte le construit, elle dépasse l'objet stylistique, et touche à la *réception*, « examen des relations – conscientes ou inconscientes – qui se nouent entre le lecteur et les personnages », et à l'*implication*, « phénoménologie de l'interaction lecteur / personnages et analyse des prolongements extratextuels qui en découlent »[3]. Ces perspectives sont liées, mais distinctes : « Le sens est l'ensemble référentiel des aspects du texte qui doit être constitué au cours de la lecture. La signification se rapporte à l'absorption, par le lecteur, du sens dans son existence. [...] le lecteur est lui-même constitué d'une certaine façon lors de la constitution d'une réalité étrangère. »[4] C'est bien mon constat de lecteur subjectif : j'ai en lisant le sentiment d'être *constitué* par la saga cohénienne, constitué d'un peu de Solal, un peu de Mangeclous, un peu d'Adrien ; les phénomènes d'identification, d'empathie, de référence à la vie, de conversion du discours cohénien dans la vie concrète, sont un acte de signification, un investissement existentiel que les romans de Cohen suscitent et nourrissent – et les paroles des personnages y jouent un rôle déterminant. Le réel contribue à l'élaboration du sens des romans, et le cycle romanesque donne une signification au réel.

3. Polyphonie et roman agissant

De ce point de vue, l'ambivalence de Cohen tient d'abord à la cohabitation, voire la rencontre, au sein de son personnel romanesque, de paroles sociales identifiables par le lecteur, sollicitant sa compétence encyclopédique d'être social parlant, avec des paroles insituables selon cette perspective, celles des Valeureux ou de Rachel, dont la lecture sollicite plutôt une compétence spécifiquement littéraire. Le lecteur balance entre un régime de lecture réaliste, et un régime purement fictionnel, exhibé comme tel. On est confronté au phénomène que Karlheinze Stierle exprime ainsi :

> Le temps de sa participation à une fiction et à l'illusion qu'elle produit, le lecteur vit dans un monde cohérent, qui, contrairement à ce qui se passe dans son expérience quotidienne, n'est traversé d'aucune réalité qui casserait cette cohérence. Même les éléments que le texte présente comme contingents font partie du système de pertinence de la fiction – car, s'il leur arrive de détruire l'illusion, cette destruction s'opère au profit d'une illusion au deuxième degré.[5]

La bizarrerie de la parole valeureuse est motivée par le lecteur, du fait de son inscription dans le cotexte global de la polyphonie cohénienne, entre la parole cohésive et celle de Solal. Parallèlement, le cycle semble jouer sur deux tableaux complémentaires,

---

[1] Wolfgang ISER. ibid., p.271-272.
[2] Vincent JOUVE. op. cit., p.23.
[3] ibid., p.24.
[4] Wolfgang ISER. op. cit., p.272-273.
[5] Karlheinz STIERLE. "Réception et fiction". *Poétique*, n°39, septembre 1979, p.308

> privilégiant tantôt l'effet-personnel (dans une visée didactique et militante), tantôt l'effet-personne (dans un souci de peinture réaliste et d'authenticité psychologique). [...] Sur le personnel herméneutique joue également le roman à thèse. La réception du personnage comme personne domine, elle, la littérature réaliste.[1]

La trajectoire narrative de Solal et Ariane, illustrant la thèse sur l'amour-passion, la force et l'isolement, ressortit ainsi de l'effet-personnel, illustrant une thèse développée en maintes occasions. Mais l'histoire d'Ariane et Solal est commentée, voire théorisée par Mangeclous, Mariette ou Solal lui-même. Le propos idéologique n'est pas tant assumé par le narrateur, à l'exception notoire du chapitre LII, où le narrateur, « *un qui fut jeune* », s'adresse aux « *jeunes gens* » (BS 482-485) ; il est plus continûment relayé par tous les personnages, reprenant parfois les mêmes isotopies de la cuisine, de la messe d'amour, des dents indispensables, du culte des forts, etc. Outre la tirade de Solal au Ritz (BS 342-387), elles réapparaissent dans la leçon de Mangeclous (V 890-920), les remarques de Michaël sur les Occidentales (BS 655-657 et 673), la profession de foi conjugale de Salomon (BS 661), le discours de Rachel sur les nazis et leurs forêts (BS 502-503) ou sur l'importance des dents (BS 511), mais aussi, de façon plus inattendue, dans les commentaires de Mariette sur le destin de cocu d'Adrien (BS 572), ou la « *friture d'amour* » des amants (BS 519), écho des *yeux frits* de Solal, dans la lucidité tardive d'Adrien (BS 693), voire dans telle sentence d'une tricoteuse qui donne un écho déformant aux propos de Solal : « *La lune de miel c'est bien joli mais après l'idéal vient le sérieux* » (BS 770).

Cette convergence est certes organisée par l'auteur : comme le rappelle Henri Mitterand à propos de *Germinal*[2], derrière la reproduction apparente de paroles se cache toujours l'auteur qui programme, qui écrit. Bakhtine souligne sans angélisme combien cette mise en scène des discours peut servir un discours supérieur, celui de l'auteur, qui les rapporte ou les intègre au style narratif, le procédé le plus notoire étant le discours indirect libre :

> Le roman apprend à se servir de tous les langages, modes, genres. Il contraint tous les mondes démodés et vétustes, socialement et idéologiquement aliénés et lointains, à parler d'eux-mêmes, en leur propre langage et style, mais l'auteur surélève au-dessus de ces langages ses intentions et ses accents, qui s'accordent avec eux par le dialogue. L'auteur investit sa pensée dans la représentation du langage d'autrui, sans en violer la volonté ni l'originalité propre. Le discours du personnage sur lui-même et son monde personnel fusionne organiquement avec le discours de l'auteur sur lui et son monde.[3]

Au-dessus de la pluralité directe des paroles, l'orientation réfractée est supposée unique. Le style de tel personnage n'est en fait qu'une fonction délibérée du style protéiforme de l'auteur. Je parle de l'auteur, et non pas du narrateur *stricto sensu* : du point de vue de la force perlocutoire de l'œuvre, la parole de ce dernier a un statut ambigu, par les nombreuses connotations autonymiques[4] qui y infusent la parole de Solal en premier lieu[5], mais au-delà celles de tous les personnages. L'organisateur et chef d'orchestre de toutes ces paroles, c'est, selon Claire Stolz, l'archinarrateur[6] – autant dire la figure de l'auteur comme créateur du discours romanesque polyphonique. En effet, l'éthos du narrateur

---

[1] Vincent JOUVE. op. cit., p.172.

[2] Henri MITTERAND. "Fonction narrative et fonction mimétique", *Poétique*, n°16, novembre 1973, p.486-488.

[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*…, op. cit., p.221 ; voir aussi p.134-137.

[4] Comme les reprises de désignation, j'y reviendrai : voir Bertrand GOERGEN, op. cit., p.209-218.

[5] Même si son éthos est différent de la figure de Solal à plusieurs titres : appartenance au monde genevois, vieillesse au chapitre LII. Voir Claire STOLZ. op. cit., p.276-298.

[6] ibid., p.317-344.

romanesque, et ses échos avec les textes autobiographiques dont le pacte de lecture présuppose l'identité entre auteur et narrateur, contribuent à l'assimiler fortement à la figure de l'auteur, ce qui fait de la notion d'archinarrateur une case intermédiaire un peu inutile : elle désigne, en somme, le rapport d'intertextualité interne que Cohen établit, par-dessus les frontières génériques, entre romans et autobiographie ; l'archinarrateur est une métalepse structurelle, un éthos transtextuel dominant toute l'œuvre cohénienne. La simplicité terminologique revendiquée par Gérard Genette me semble sur ce point davantage salutaire : « Il y a donc dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court). »[1]

Ce narrateur semble « accueillir » les paroles et pensées des personnages ; c'est une construction du lecteur, bien entendu, mais très forte. La focalisation zéro, l'omniscience au sens strict, sont rares et très localisées dans les romans de Cohen, telles que les illustrent les chapitres XI ou XXVI de *Belle du Seigneur*. C'est que l'omniscience est plutôt dans la focalisation variable. Le narrateur rapporte toutes ces paroles, et donc l'auteur, comme artefact anthropomorphe que construit l'éthos du narrateur lors de la lecture, paraît écouter ses personnages, même les plus antipathiques ou les plus annexes, au point de faire une place, de donner une vie, à ceux qui en sont privés, tels les personnages intradiégétiques secondaires, le garçon du wagon-restaurant préoccupé par la leucémie de sa fille (BS 625), la domestique guettée par la myocardite (BS 710) ou Maître Simiand par son inculpation ultérieure (BS 796). Le phénomène est encore plus évident avec les personnages totalement étrangers à la diégèse : ainsi, le récit du suicide de Louis Bovard montre un savoir étendu, simultané, omni-spatial ; l'évocation des narines du noyé crée une proximité visuelle, si bien qu'il semble que le narrateur se noie aux côtés de Bovard (BS 568-569). Cette impression due aux digressions, aux analepses et aux prolepses que le narrateur consacre aux personnages figurants est accrue par l'évocation de personnages purement extradiégétiques, qui n'ont normalement pas à apparaître dans une fiction, à l'instar de l'ami de l'auteur, Georges-Émile Delay (BS 201), et par toutes les métalepses entre le monde fictionnel et le monde réel[2]. Cela contribue à dessiner un hors-champ de la diégèse, qui est un monde fictionnel, celui de Bovard, mais incluant le monde de Cohen, de Georges-Émile Delay, et le nôtre. Dès lors, les paroles et pensées des personnages sont de notre monde, ou nous sommes du leur.

C'est pourquoi il est réducteur de parler, autant que d'épopée, de roman à thèse : la réflexion de Ricœur sur les trois mimésis, et notamment l'application, quasi allégorique, effectuée par la lecture, rend mieux compte de l'efficace du cycle cohénien. Certes, l'attitude réflexive du *lectant interprétant*[3] tendra à dégager le sens global du roman, son message, ou sa thèse. Mais le cycle cohénien joue tout autant des valeurs de distanciation, ou modernes, que sont la poéticité, les caractéristiques formelles, les effets de sens seconds, connotés, symboliques, l'autoréférentialité, la transgression, l'originalité, la polysémie, la mise à distance des émotions – le discours plutôt que la référence[4]. Plus paradoxalement, dans la perspective de l'illusion référentielle, la prégnance continue de l'effet-personne dans la construction des personnages complique la visée didactique. C'est ce que Susan Suleiman nomme « la revanche de l'écriture » : « Alors que la thèse exige

---

[1] Gérard GENETTE. *Nouveau Discours du récit*. Paris : Seuil, 1983, p.102.

[2] Voir Claire STOLZ. op. cit., p.255-266 et 298-305 notamment ; et Piotr SADKOWSKI. *La Prose romanesque d'Albert Cohen*. Th. doct. : Pozna'n : 1999, p.59-80.

[3] Vincent JOUVE, op. cit., p.84.

[4] Jean-Louis DUFAYS. op. cit., p.207.

l'appauvrissement et la restriction des détails au "strict nécessaire", le roman exige l'expansion et le superflu. »[1]. Tout d'abord, l'énonciation d'une thèse adverse pour les besoins de la démonstration constitue

> un paradoxe en puissance : afin de condamner les paroles du personnage, le récit est obligé de les rapporter ; mais s'il les rapporte d'une façon assez détaillée et assez exacte – par le moyen du discours direct, par exemple – ces paroles peuvent acquérir un accent "vrai" qui agit contre la condamnation qu'elles sont censées provoquer. Il en résulte un effet de brouille et de contradiction interne, puisque le lecteur est attiré par des paroles qu'il "devrait" refuser et c'est le texte même qui l'y invite. Le personnage négatif acquiert par là un aspect ambigu qui peut à la longue subvertir, ou au moins mettre en question le système axiologique et idéologique de l'œuvre – système dont la validité est précisément ce que l'œuvre tente de démontrer.[2]

En outre, des reformulations filant des images et des raisonnements similaires dans des registres variés, chez des personnages opposés, il résulte, contradictoirement, une omniprésence de la thèse, et sa déstabilisation. Cette coprésence de discours sociaux antagonistes ou de registres discordants (tels Solal grave et Mangeclous burlesque) constitue une résistance dialogique du discours parodié qui, en même temps, est bien là, et cohabite avec son contraire. Bakhtine a souligné cette résistance dans la parodie bouffonne comme *Don Quichotte* :

> Avec cette fusion interne de deux points de vue, deux intentions, deux expressions en un seul discours, le côté parodique de celui-ci assume un nouveau caractère : le langage parodié oppose une vive résistance dialogique aux intentions étrangères qui le parodient ; dans la représentation même commence à résonner une conversation inachevée ; la représentation devient une interaction évidente, vivante, des divers mondes, points de vue, accents.[3]

Cette résistance, due à une « représentation littéraire équitable », est d'autant plus vivace dans le cas de discours directs. La polyphonie donne une représentation polysémique, et infléchit le roman à thèse vers un roman agissant, simplement *éloquent* dans son propos, et dans l'efficacité duquel le registre affectif joue pleinement. Comme l'écrit Bakhtine, « ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur »[4]. Les propos énonçant polyphoniquement la thèse supposée sont toujours mis en scène, c'est-à-dire énoncés par un personnage particulier, en direction d'un personnage allocutaire, dans une situation romanesque donnée. Le lecteur n'est que le destinataire indirect, par le trope communicationnel[5], de ce message que relativisent son inscription dans une scène, son incarnation en un personnage, son intégration à son faire, à ses intentions.

L'exemple le plus éloquent est la tirade de Solal au Ritz, principal passage doctrinaire de *Belle du Seigneur* avec le monologue final, et par conséquent souvent cité comme tel par la critique. C'est évidemment justifié, et son propos se retrouve dans les textes autobiographiques, mais sa portée doctrinaire n'en est pas moins relativisée par son statut de discours adressé, de manœuvre : c'est une scène de séduction, la diégèse en confirme immédiatement la valeur efficiente. Et c'est certainement cette mise en scène qui, tout en relativisant la thèse, en l'attribuant à Solal, la rend agissante, par l'inscription d'une réception, celle d'Ariane : une réception fascinée et acquiesçante – une réception séduite,

---

[1] Susan SULEIMAN. op. cit., p.246.

[2] ibid., p.248.

[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.221.

[4] ibid., p.144 (voir aussi p.134-135).

[5] Voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, 1991, p.134-137 ; et *Les Interactions verbales* (1). Paris : Armand Colin, 1990, p.92-101.

ce qui à la fois illustre le propos et garantit son efficacité. La réception enthousiaste de la leçon de Mangeclous par ses étudiants opère semblablement sur le lecteur, sur le mode amusé, bienveillant ou complice. La thèse ne s'écoute pas, elle se vit : elle s'expérimente dans la lecture, par l'empathie que construisent les voix individualisées de ces personnages. Leurs paroles sont essentielles à cette efficience du roman – parce que roman affectif, et affectueux : les métalepses dans lesquelles le narrateur, souvent identifié à Albert Cohen, confesse son antipathie, et plus souvent sa sympathie, pour ses personnages, son amour pour eux, sa tendresse, voire sa pitié, orientent vers cette réception[1]. Le roman est en cela agissant, par sa polyphonie, bien plus que ne l'est l'exposé d'une thèse : par son incarnation multiforme. Bakhtine donne à cette mise en scène des discours par les dialogues de roman une dimension à la fois sociale et existentielle :

> Le *dialogue* du roman lui-même, en tant que forme compositionnelle, est indissolublement lié au dialogue des langages qui résonne dans les hybrides et dans l'arrière-plan dialogique du roman. [...] Il porte en lui la multiformité infinie des résistances dialogiques et pragmatiques du sujet, qui ne le résolvent pas et ne peuvent le résoudre ; elles ne font qu'illustrer, dirait-on, (comme l'une des nombreuses possibilités) ce dialogue désespéré, profond, des langages, déterminé par le devenir même socio-idéologique des langages et de la société. [...] Ce dialogue est chargé de dialogues romanesques, issus pragmatiquement du sujet ; c'est à lui – à ce dialogue des langages – qu'ils empruntent leur désespérance, leur inachèvement et leur incompréhension, leur existence concrète, leur "naturalisme", tout ce qui les distingue si radicalement des dialogues purement dramatiques.[2]

III. Les discours rapportés (DR)

L'étude de la construction du personnage par le lecteur impose donc d'appréhender cet événement romanesque particulier qu'est le récit de paroles[3]. Formulée en ces termes, c'est une catégorie, certes vaste et un peu floue, qui relève de la narratologie. On entendra par là l'énonciation de paroles par un personnage, ainsi que sa formulation intérieure de pensées, certes non oralisées mais rendues accessibles au lecteur par une *verbalisation*, quand bien même elle ne reposerait que sur une convention propre au genre romanesque. Pour le propos qui nous préoccupe, sa réception par le lecteur est du même ordre : « La linguistique n'a nul besoin de faire la distinction entre dire et pensée puisqu'en tant que représentée la pensée est verbalisée. »[4] Le roman, dans sa composante de récit d'événements, opère une « transcription du (supposé) non-verbal en verbal »[5] ; en revanche, contrairement à toute autre péripétie, geste ou action des personnages (duel, suicide ou rapt…), avec le récit de paroles, le récit (objet de langage) traite du langage. Il est donc fondamental de discerner les différentes formes que peut prendre le récit de ces paroles.

Cela a souvent été fait à travers les catégories de la narratologie, à l'image de Gérard Genette. Outre la *translinguistique* pratiquée par Bakhtine, une critique plus exclusivement linguistique s'est par ailleurs intéressée à une typologie des discours rapportés. Une problématique récurrente est liée aux divers types de « reproduction » de

---

[1] Alain SCHAFFNER. op. cit., p.352 : l'appréciation du narrateur sur ses personnages les rend plus vivants, leur vérité est attestée par l'intensité du sentiment qu'ils provoquent chez le narrateur, et par conséquent chez le lecteur.

[2] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.181.

[3] Gérard GENETTE. *Figures III*. Paris : Seuil, 1986, p.189-203.

[4] Henning NØLKE, Michel OLSEN. "Polyphonie : théorie et terminologie". *Polyphonie*, n°2, septembre 2000, p.87.

[5] Gérard GENETTE. *Figures III*. op. cit., p.186.

ces paroles, aux difficultés liées à la transcription de l'oral par l'écrit, de la conversation par le dialogue fictif, sans trop tirer de la stylistique tous les enseignements qu'elle offre, sans toujours, en tout cas, opérer la réflexion critique générale qui s'impose en relation avec la lecture romanesque[1]. Le versant linguistique du phénomène, nettement mieux étudié, est désigné par le terme générique de *discours rapporté*, que Laurence Rosier définit ainsi, dans la somme qu'elle a consacrée au sujet : « Le DR est la mise en rapport de deux discours dont l'un crée un espace énonciatif particulier tandis que l'autre est mis à distance et attribué à une autre source, de manière univoque ou non. »[2] La relation entre les deux peut être définie en termes de contenu et contenant :

> dans le discours rapporté, on a une énonciation quelconque déterminant un dit puisque le dire n'existe que dans son actualisation. Le dit est alors vu comme un *contenu*. Une seconde énonciation va décrire ce contenu en le présentant comme le résultat d'une énonciation passée, en mentionnant le dire, c'est-à-dire le *contenant*.[3]

1. Problèmes de la classification des DR

La classification des diverses formes de DR, ou de récit de paroles, peut se faire selon plusieurs critères, à condition de ne jamais ériger des états exemplaires en cases étanches. Gérard Strauch[4] élabore ainsi une grille de classement opposant les DR obliques, représentés par le DI et le DIL, et les DR qui ne le sont pas, le DD et le DDL, en fonction du système de repérage énonciatif, perceptible dans la forme des embrayeurs : les DR obliques opèrent une conversion des embrayeurs d'origine dans le repérage énonciatif du récit rapporteur, tandis que les DR *directs* maintiennent ces embrayeurs intacts, selon le repérage du locuteur rapporté, au prix d'une démarcation plus ou moins nette, explicitée par les guillemets, les tirets dans le cas du DD, ou bien conditionnée par une interprétation en cotexte dans le cas du DDL. Il oppose, parallèlement, les DR régis que sont le DI et le DD, et ceux qui ne le sont pas, le DIL et le DDL, en fonction du statut syntaxique de l'énoncé reproduit : pour Gérard Strauch, le DD est régi par un verbe déclaratif transitif dont il constitue le complément d'objet direct ; en cela, il se trouve en désaccord avec Genette qui lui objecte[5] à raison que le DD est seulement *introduit* par ce verbe, qui n'est pas nécessairement déclaratif ni transitif, à l'instar de « sourit-elle », ou « grimaça-t-il », et qui peut même être absent. Les polyphonistes scandinaves reprennent cette quadripartition. D'une part, le verbe recteur est ici nommé *inquit*, verbe attributif du DD ou introducteur du DI :

> l'*inquit* sert justement à permettre au locuteur de *dire* qu'il représente dans son propre énoncé l'énoncé de LR [locuteur rapporté]. Il le rapporte. Sans l'*inquit*, il se contente de *montrer* qu'il représente cet autre énoncé. Il ne le rapporte pas. En d'autres termes, le discours rapporté est

---

[1] Les réflexions globales les plus convaincantes sont, à mon sens : Gillian LANE-MERCIER. *La Parole romanesque*. Paris : Klincksieck, 1989 ; et Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque.* Genève : Droz, 1994.

[2] Laurence ROSIER. *Le Discours rapporté.* Bruxelles : Duculot, 1999, p.125. Par souci de cohérence, je garde donc, à l'instar de Laurence Rosier, le substantif *discours* pour en désigner toutes les formes, et donc, notamment, l'étiquette *discours indirect libre*, plutôt que celle de *style indirect libre* qui présente à mon sens l'inconvénient de traiter la catégorie comme un phénomène hors du commun, spécifiquement écrit et littéraire (idée reçue que maints travaux linguistiques ont réfutée). Dorénavant, je désignerai les diverses catégories de discours rapportés (DR) par les sigles DN (narrativisé), DI (indirect), DIL (indirect libre), DD (direct), DDL (direct libre), qui ont le double mérite d'être concis et aisément repérables dans le corps du texte.

[3] Laurence ROSIER. "Discours rapporté et psychomécanique du langage", in *Psychomécanique du langage*. Paris : Champion, 1997, p.280.

[4] Gérard STRAUCH. "De la "littéralité" du discours rapporté". *RANAM*, XVII, 1984, p.159-182.

[5] Gérard GENETTE. *Nouveau Discours du récit.* op. cit., p.38-39.

> véhiculé par l'opération énonciative primitive de véridiction, alors que le discours libre est soumis à la monstration.[1]

C'est pourquoi les DD et DI sont rapportés, et par là assertés par le narrateur, sans nécessiter d'interprétation cotextuelle, tandis que seul le cotexte permet d'identifier les DIL ou DDL comme tels : « la distinction rapporté / libre correspond à la distinction véridiction / monstration, c'est-à-dire aux deux opérations énonciatives primitives. La distinction direct / indirect correspond à la non-application ou l'application de l'incorporation énonciative du discours rapporté. »[2] – ce que Gérard Strauch, désigne quant à lui par la métaphore de l'oblique. Laurence Rosier[3], d'après Gaulmyn, dégage deux sortes de critères similaires, combinés dans les DR : on rencontre un marquage explicite (donnant des formes univoques) ou implicite (les formes, ambiguës, devant être interprétées par le cotexte) ; par ailleurs, les DR sont hétérogènes, l'énonciateur cité se trouvant en discordance avec le locuteur citant, ou bien homogènes, quand le locuteur rapporteur est l'unique énonciateur. Le croisement de ces deux critères donne quatre catégories majeures : le DD est univoque et hétérogène ; le DI est univoque et homogène ; le DIL est ambigu et hétérogène ; et le DN[4] est ambigu et homogène.

La recherche qui est la mienne, quant à elle, n'est pas d'ordre strictement linguistique, ni narratologique : sa démarche stylistique consiste à analyser les formes linguistiques du texte dans leurs effets quant à la construction de représentations des personnages par le lecteur. Insistons sur le fait qu'il s'agit de paroles, ou de pensées, qui sont aussi fictives que tout le reste de la fiction ; mais l'illusion référentielle propre à la lecture du roman fait que les paroles attribuées au personnage sont censées avoir été prononcées par lui, et le récit semble les rapporter de façon plus ou moins mimétique de l'original fictif. Cette gradation peut se mesurer en fonction des indices de ce que François Rastier nomme *assomption* :

> « En relève tout ce qui permet (i) d'inclure une proposition dans un univers et (ii) d'associer un univers à un acteur. Pour déterminer quelles propositions sont assumées par un acteur (ou par un foyer énonciatif) on doit tenir compte : (i) Des signes démarcatifs prosodiques ou graphiques (ex.: guillemets, italiques, changement de ton). (ii) Des marques de l'énonciation représentée : anaphoriques, déictiques, temps, modes, aspects, évaluations inhérentes au lexique, bref, tout ce qui renvoie directement ou indirectement à un *ego*, et à un *hic et nunc*. (iii) Des inférences conformes aux *topoi* du texte ou compatibles avec eux, et opérées sur les propositions déjà assumées par l'acteur ; des inférences possibles à partir de ses rôles dialectiques ; des inférences à partir des propositions assumées par d'autres acteurs mais attribuées à l'acteur étudié (sans pour autant qu'elles aient des répliques dans son univers).[5]

Il note, plus loin, que le DIL représente à ce titre un cas ambigu, par son « entrelacement » des assomptions d'univers[6]. Une part importante de cette recherche consistera à dégager les assomptions agissant sur la représentation du personnage par le lecteur.

C'est pourquoi, sans dédaigner les séries de critères dégagés par Strauch, Rosier, Nølke et Olsen, il me semble que l'essentiel, pour analyser les paroles romanesques, sera

---

[1] Henning NØLKE, Michel OLSEN. art. cit. (les articles des polyphonistes scandinaves n'étant guère accessibles que sur Internet, il ne m'a pas toujours été possible d'en préciser la pagination papier).

[2] ibid.

[3] Laurence ROSIER. op. cit., p.206-207.

[4] C'est la différence majeure avec Gérard Strauch et les polyphonistes scandinaves : la quatrième case de Laurence Rosier est dédiée non pas au DDL mais, avec moins de pertinence, au DN (qui est une forme moins spécifique, connexe du DI).

[5] François RASTIER. *Sens et textualité*. Paris : Hachette, 1989, p.88.

[6] ibid., p.93.

d'ordonner les formes de DR selon une présence de plus en plus affirmée du personnage, et un effacement croissant du narrateur, sachant que les frontières entre chaque forme-type sont poreuses : il s'agit d'une gradation, pas de cases étanches. Laurence Rosier insiste clairement, d'ailleurs, sur cette notion de *continuum* : dans le DR on s'oriente de l'indirect au direct par un processus d'actualisation conjoint à une discordance énonciative. On passe du délocutif au locutif, de la référence à l'actualité du discours citant, à la référence à celle du discours cité[1].

On rencontre ce même souci de gradation raisonnée de la part de Gérard Genette quand dans *Nouveau Discours du récit*, il reprend la classification scalaire selon le degré de mimésis proposée par McHale[2]. Son état le moins mimétique consiste dans le sommaire diégétique (narrant un acte verbal sans contenu) ; on a ensuite le sommaire moins purement diégétique, spécifiant le contenu ; la paraphrase indirecte du contenu, c'est-à-dire le DI régi ; le DI régi partiellement mimétique ; le DIL ; le DD ; enfin le DDL. Quelle que soit la classification adoptée, elle ne peut qu'amener à nuancer l'étrange affirmation que fait Gérard Genette dans le même ouvrage : « La sympathie ou l'antipathie pour un personnage dépendent essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physiques !) que lui prête l'auteur, des conduites et des discours qu'il lui attribue, et fort peu des techniques du récit où il figure. »[3] On verra que les techniques de récit de paroles déterminent fortement l'investissement affectif du lecteur, et qu'il est oiseux de dissocier psychologie, morale, conduites et discours, des techniques sans lesquelles toutes ces données du personnage n'auraient ni forme textuelle, ni vie fictive.

2. Le discours narrativisé (DN) et le psycho-récit

Le DN recouvre les deux premières catégories que Gérard Genette emprunte à Mac Hale. C'est la forme de DR où la particularité des paroles est la plus épurée, la moins reconstituable, et où l'intervention du narrateur est la plus nette : il condense, reformule et ne retient tout au plus que l'information centrale de l'acte de parole, et non son déroulement, ses défauts, ses détours, ni ses caractéristiques stylistiques. Avec lui, le DR s'éloigne le plus de la scène, de la mimesis, et du personnage, et se rapproche du sommaire, synthèse opérée par le narrateur, de l'ordre de la *diegesis*. C'est pourquoi il convient particulièrement pour rapporter de façon condensée, par exemple, les paroles simultanées d'une foule ou d'une assemblée[4].

---

[1] Laurence ROSIER. op. cit., p.133-158. Alain Rabatel parle aussi de *continuum*, qu'il expose dans un tableau à double entrée, selon que ces représentations sont plus ou moins mimétiques, et plus ou moins extériorisées. Alain RABATEL. "Les représentations de la parole intérieure". *Langue française*, n°132, décembre 2001, p.92.

[2] Gérard GENETTE. *Nouveau Discours du récit*. op. cit., p.38.

[3] ibid., p.106.

[4] Les Frères Tousseurs en donnent une illustration systématique, à trois voix ; leurs DN et DI disent leur unanimité en réaction aux inventions successives de Mangeclous, l'archétype de cet unisson étant leur toux : « *les trois décombres* [...] *se congratulèrent, s'écrièrent d'une voix grêle qu'il valait bien la peine de vivre longtemps pour entendre de si gracieuses nouvelles, bénirent le roi d'Angleterre, s'accordèrent à dire que ce monde était une suite de miracles et toussèrent.* [...] *Les Frères Tousseurs le félicitèrent et souhaitèrent au guerrier de marcher longtemps dans la justice.* [...] *Les trois toussèrent à l'envi, implorant Dieu de calmer leur gorge.* [...] *Les frères s'embrassèrent, entonnèrent d'une voix maigrelette un psaume insolent* [...]. » (S 216-217). Leurs rares DD ne s'en détachent que mieux, et manifestent leur stricte complémentarité : « *Fais un Juif gendarme, dit le plus jeune. – Et il deviendra pire que le Babylonien ! dit le plus âgé.* » (S 217).

Appliqué non pas à la transmission de paroles, mais à la représentation de la vie intérieure, le DN recouvre ce que Dorrit Cohn a nommé le psycho-récit. Le psycho-récit[1] est un discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage, manifestant sa supériorité sur ce dernier[2] – supériorité qui peut s'exprimer de façon consonante ou dissonante. Vincent Jouve reprend à ce propos les conclusions de Dorrit Cohn : ainsi, et Cohen l'illustre bien, le psycho-récit à consonance marquée construit des personnages proximisés infériorisés ; par ce simulacre de « regard affectueux, presque paternel sur le personnage »[3], le lecteur en sait plus que le personnage n'en sait sur lui-même. Dans le psycho-récit, le narrateur communique au lecteur une information. Elle est donnée comme un fait (et non comme un document), éventuellement au passé simple, au même titre que n'importe quel événement de la diégèse, et est tout autant susceptible de condensations et expansions temporelles. Dorrit Cohn, commentant *Les Somnambules* de Hermann Broch[4], souligne bien que la conscience de Hanna est métaphoriquement désignée – et non pas représentée – comme un courant par le narrateur. C'est cette prégnance du narrateur, ultime instance de véridiction dans le cadre du pacte fictionnel, qui fait que Dorrit Cohn considère le psycho-récit comme summum de la représentation de la vie intérieure, au détriment de l'alternative opposée qu'est le monologue intérieur[5].

3. Le discours indirect (DI)

Le DI n'est qu'un cas particulier de DN[6]. Certes, à la différence du DN, le DI est une forme univoque : son marquage au sein de la narration est plus explicite, par la subordination à un verbe de parole. Moins synthétique, il a plus de prétention à la littéralité ; en guise d'exemple, on notera, avec Laurence Rosier[7], que « dire que non » est plus littéral que « dire non », acte de langage dont les formes peuvent être multiples. Mais cette littéralité reste très relative. Comme le soulignait déjà Marguerite Lips, « le rapporteur a plus d'importance dans le style indirect que dans le style direct, où il a un rôle effacé. »[8] Le DI narrativise, dans la mesure où il fait mine d'opérer une « reformulation-traduction »[9] des paroles ou pensées attribuées au personnage : elles apparaissent dans une proposition subordonnée à un verbe du récit. C'est un verbe de communication ou de pensées ; il peut présupposer la vérité ou fausseté du DR (*prétendre*, *révéler*), le situer dans la chronologie discursive (*répondre*, *répéter*, *conclure*), expliciter sa force illocutoire (*supplier*, *promettre*), l'inscrire dans une typologie (*raconter*, *démontrer*), spécifier le mode de réalisation phonique de l'énoncé (*crier*, *chuchoter*)[10]. Cette subordination opère une transposition des temps, des modes, des indices de l'énonciation (les déictiques de temps, de lieu et de personne) dans les repères énonciatifs et dans le lexique du récit qui cite et encadre ; mais cette transposition affecte aussi toute autre marque de la subjectivité.

---

[1] Dorrit COHN. *La Transparence intérieure.* Paris : Seuil, 1981, p.25-28 ; voir aussi René RIVARA. *La Langue du récit.* Paris : L'Harmattan, 2000, p.191-202.

[2] Dorrit COHN. op. cit., p.45.

[3] Vincent JOUVE. op. cit., p.180.

[4] Dorrit COHN. op. cit., p.73.

[5] ibid., p.120.

[6] On trouve cette analyse, dans les termes inverses, chez Laurence ROSIER. op. cit., p.225-228 : pour elle, le DN est un cas particulier de DI, et tous deux sont homogènes.

[7] ibid., p.229.

[8] Marguerite LIPS. *Le Style indirect libre.* Paris : Payot, 1926, p.30.

[9] Jacqueline AUTHIER-REVUZ. "Repères dans le champ du discours rapporté (1)". *L'Information grammaticale*, n°55, octobre 1992, p.38.

[10] Dominique MAINGUENEAU. *L'Enonciation en linguistique française.* Paris : Hachette, 2001, p.124-125.

C'est ce que Rosier définit comme l'aspect univoque et homogène de ce DR. Cette dimension de reformulation permet au DI de rapporter un discours comme reçu et non pas émis. On en a l'illustration quand Solal rend visite à Lady Normand : « *Elle fut moins étonnée mais plus choquée lorsqu'elle apprit que le négociateur avait gardé un souvenir si vif d'un portrait d'elle contemplé chez M. de Maussane que, s'il s'était fait charger de cette mission, c'était surtout pour revoir celle dont l'image l'avait troublé.* » (S 196). La périphrase désignant Solal inscrit, dans la transcription de sa déclaration, le point de vue de Lady Normand sur lui, et la réception, neutre et protocolaire, qu'elle a de ses propos.

Cette fonction de condensation narrative apparaît nettement si l'on considère les types de discours qui, dans l'économie générale d'un récit, sont plutôt spécialisés dans le DI[1] : les propos de personnages secondaires, le récit d'événements déjà connus du lecteur[2], ainsi que les paroles à fonction phatique, dont la fiction tend à faire l'économie[3]. Appliqué à autre chose que ces paroles de second ordre, le DI retire, de cette opération synthétique et neutralisante, un fort potentiel désenchanteur et impersonnalisant[4]. Les DI (et DN) mettent le lecteur en position de reconstituer, d'imaginer la forme, l'expression qui furent celles qu'ont fictivement employées les personnages. Cela présuppose que c'est assez banal, connu, ou accessoire, pour que le lecteur puisse tout seul combler le blanc, ou s'en satisfaire ; l'effet est comparable dans les formes que Laurence Rosier inclut dans la catégorie du DI, telles que *et dire que…*, *soi-disant que…*, *comme quoi…*, *style*, *genre*, *façon*… qui jouent sur le caractère stéréotypé du DR, par son adjectivation, selon un procédé proche de la substantivation du DD[5]. Le DI, « forme sèche et logique »[6], produit une neutralisation de l'aspect oral, subjectif et affectif des paroles, pour n'en retenir que le propos. Marguerite Lips a été particulièrement attentive à cette occultation de la subjectivité : « le style indirect dépouille le discours de tous ses éléments affectifs et la pensée de sa forme personnelle. »[7] Elle ajoute ensuite :

> l'indirect permet d'exprimer l'attitude du rapporteur, puis de reproduire le discours sous une forme abstraite et différente du discours direct ; enfin il tend à éliminer les éléments expressifs de la langue : gain du côté de la pensée abstraite, perte du côté du sentiment. Ainsi le style indirect possède une tendance à intellectualiser la langue.[8]

Dès lors, la relation interprétative du lecteur est médiate, pour lui le personnage s'efface derrière le compte-rendu que le narrateur fait de ses propos. Il consiste en « une reformulation parfaitement transparente, qui instaure une relation de plus ou moins grande ressemblance exclusivement propositionnelle à l'égard d'un discours cible »[9], et quoi qu'il en soit, le narrateur y offre toujours « sa propre interprétation du discours d'autrui »[10].

---

[1] Danielle COLTIER. "Introduction aux paroles de personnages". *Pratiques*, n°64, décembre 1989, p.75-76.

[2] Sylvie DURRER. *Le Dialogue dans le roman*. Paris : Nathan, 1999, p.41-42 et 109.

[3] Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque.* op. cit., p.93.

[4] Françoise Rullier-Theuret le remarque justement à propos des conversations entre Emma Bovary et Rodolphe rapportées en DI : « Le résumé a pour effet de réduire ces paroles, précieuses aux yeux des interlocuteurs, à de simples sujets de conversation, lieux communs au niveau de l'*inventio* où tout le monde peut aller prendre la matière d'un discours. » in Françoise RULLIER-THEURET. *Le Dialogue dans le roman*. Paris : Hachette, 2001, p.44.

[5] Laurence ROSIER. op. cit., p.222-233 et 242.

[6] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.140.

[7] Marguerite LIPS. op. cit., p.33.

[8] ibid., p.36-37.

[9] Laurent PERRIN. "Du dialogue rapporté aux reprises diaphoniques". *Cahiers de linguistique française*, n°16, 1995, p.218.

[10] ibid., p.219.

Josette Rey-Debove parle même de dissimulation : « le discours indirect a une fonction neutralisante, et dissimule autant qu'il simule les paroles dont il s'inspire. »[1] Jacqueline Authier-Revuz détaille la portée de l'homogénéisation, ou de l'occultation, du DI[2] : elle touche le registre de langue, l'état historique de la langue[3], l'appréciation portée sur les choses, la langue étrangère qui se trouve nécessairement traduite. Le DI suppose, de la part du lecteur, la double tâche d'un décodage et d'un réencodage conjectural. On en trouve une illustration flagrante dans le cas-limite des contextes opaques[4], où la neutralisation de l'énonciation origine pose des problèmes touchant, au-delà de la mimésis, à la vérité des énoncés, à leur statut épistémologique et véridictionnel. L'ambiguïté porte, montre Danielle Forget, sur la différence entre l'intension et l'extension, entre les valeurs attributive et référentielle : « La question est alors de savoir si le contenu de l'expression est présenté comme étant en accord avec les croyances du locuteur désigné par le sujet grammatical ou en accord avec le monde factuel. »[5] Ainsi, Dominique Maingueneau souligne que dans le DI « Eric avoue que Sophie lui plaît », on ne saurait dire si seul le rapporteur connaît le prénom de Sophie, ou si Eric l'a prononcé effectivement ; le lecteur hésite entre « une interprétation *de re*, qui suppose l'invariance du référent entre énoncé original et discours cité », et « une interprétation *de dicto*, où ce sont les *mots* eux-mêmes qui sont censés être invariants. »[6] René Rivara revient sur ce phénomène, à partir de la phrase bien connue « Œdipe voulait épouser (a) Jocaste / (b) *sa mère »[7] :

> L'énoncé (b) est acceptable, mais susceptible de surprendre à première lecture. La raison en est que *sa mère* opère une référence transparente pour le rapporteur mais, naturellement, *opaque pour le personnage cité* : Œdipe voulait épouser Jocaste, qu'il ne savait pas être sa mère. [...] en discours indirect, une expression désignative est – sauf indication contraire – comprise comme *transparente pour les deux énonciateurs*.[8]

Ce cas d'école met en évidence le fait que, par son caractère syntaxique régi et sa position subordonnée, le système indirect est « défectif »[9] : la transformation est impossible pour les « groupes codés de mots, idiotismes, associations bloquées, locutions et proverbes, quasi-citations dont les éléments n'ont plus la liberté requise pour une réécriture »[10], ainsi que pour les adverbes phrases (à l'exception de *Oui* et *Non*) tels que *Jamais*, *Demain*, *Certainement*. On rencontre toutefois des cas chez Solal, soulignant, par leur bizarrerie, le caractère abrupt de sa réplique : l'agrammaticalité du DR sert précisément d'indice de l'anomie, de la sécheresse de la parole rapportée. En bref, le DI rencontre deux types de blocages liés à l'opacité du signe : les phrases non codées, étrangères ou agrammaticales ; et les phrases surcodées, dont les éléments ont perdu de leur liberté, où le signifiant est hyper-contraignant, « jusqu'à interdire l'analyse morphosémantique, toujours possible dans une phrase ordinaire »[11]. C'est par exemple le

---

[1] Josette REY-DEBOVE. *Le Métalangage*. Paris : Robert, 1978, p.229.

[2] Jacqueline AUTHIER-REVUZ. "Repères dans le champ du discours rapporté (2)". *L'Information grammaticale*, n°56, janvier 1993, p.13.

[3] Le DI peut rapporter un dialogue de roman de cape et d'épée en convertissant, de façon anachronique, les *lieues* du discours cité en *kilomètres*.

[4] Voir Maurits VAN OVERBEKE. "La pragmatique du discours rapporté", in *Mélanges offerts au Professeur Henri Draye*. Louvain : Nauwelaerts, 1978, p.144-146.

[5] Danielle FORGET. "Considérations sémantiques et pragmatiques". *Linguisticae investigationes*, VII(2), 1983, p.223. C'est, chez Frege, l'opposition entre *Sinn* et *Bedeutung*.

[6] Dominique MAINGUENEAU. *L'Enonciation*... op. cit., p.126.

[7] Qui n'est pas, formellement, du DI (plutôt du DN ou du psycho-récit), mais le problème reste identique.

[8] René RIVARA. op. cit., p.130.

[9] Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.223.

[10] ibid., p.225.

[11] ibid., p.228.

problème que pose la conversion des insultes ou des déclarations d'amour en DI, sur laquelle joue le narrateur cohénien. On aura ainsi l'occasion de voir que l'affirmation de Claire Stolz, selon laquelle le DI est « assez peu représenté dans *Belle du Seigneur*, et surtout traité de manière peu originale à quelques exceptions près »[1], est hâtive et contestable : elle ne valorise guère que les formes mixtes de DI autonymiques, et néglige les effets secondaires des formes homogénéisatrices, et précisément *peu originales* de ce DR à l'état pur.

Par définition, le DI, défectif, ne saurait donc être autonyme. Josette Rey-Debove l'exprime vigoureusement : il rapporte un signifié et pas des signes, c'est « la réécriture d'un autonyme à signifiant détruit »[2]. Toutefois, cette même linguiste admet[3] qu'il n'en existe pas moins, à l'intérieur de ces limites, une gradation au sein du DI, de la réécriture grammaticale qui n'ajoute que les mots et morphèmes indispensables, jusqu'à la paraphrase sémantique libre où l'on reconnaît à peine la phrase source. Le meilleur mimétisme du DI[4] s'applique par conséquent aux phrases assertives où la triade déictique *ego hic et nunc* est neutralisée, à l'instar des énoncés gnomiques, propositions scientifiques ou articles de loi. A ce sujet, Bakhtine a proposé[5] une intéressante bipartition des DI, qu'il convient de retenir comme les deux pôles d'un continuum autonymique. D'une part, l'énonciation d'autrui peut être appréhendée par le DI « comme une prise de position à contenu sémantique précis du locuteur »[6]. C'est le DI objecto-analytique : cette forme « appréhende l'énonciation d'autrui au plan purement thématique, tandis qu'elle reste sourde et indifférente à tout ce qui n'a pas une signification thématique » ; elle instaure une « distance nette et stricte entre les paroles du narrateur et les paroles rapportées », « au prix d'une certaine dépersonnalisation du discours rapporté » ; « la personnalité du locuteur n'existe que pour autant qu'elle occupe une position sémantique déterminée (cognitive, éthique, morale, de mode de vie) et, en dehors de cette position, transmise de façon strictement objective, elle n'existe pas pour le transmetteur. »[7]. C'est la forme la plus homogène du DI, où le narrateur se montre le plus prégnant. Sous sa forme la plus condensée, elle rejoint le DN.

> D'autre part, l'énonciation d'autrui peut être appréhendée de façon analytique,
>
> en tant qu'expression qui caractérise non seulement l'objet du discours (qui est, en fait, mineur) mais également le locuteur lui-même, son registre individuel ou idiosyncratique (ou bien l'un et l'autre), son état d'âme, exprimé non dans le contenu mais dans la forme du discours (par exemple, parler saccadé, choix de l'ordre des mots, intonation expressive, etc.), sa capacité ou son incapacité à bien s'exprimer, etc.[8]

---

[1] Claire STOLZ. "Esthétique de la phrase dans *Belle du Seigneur* (II)". art. cit., p.303. De même, Ewa MIERNOWSKA. op. cit., p.89-92, ne consacre que trois pages au DI, contre vingt au DIL et vingt-cinq au DD.

[2] Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.239.

[3] ibid., p.225.

[4] ibid., p.227.

[5] Mikhaïl BAKHTINE. *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Minuit, 1987, p.173-193. On sait que le texte est signé Volochinov : je signale une bonne fois pour toutes que par souci de simplicité, à la suite de Jacques Bres et d'autres, je prends Bakhtine comme antonomase et métonymie du « Cercle de Bakhtine ».

[6] ibid., p.179-180. C'est la paraphrase indirecte du contenu, c'est-à-dire ce que Genette, après McHale, appelle le DI régi.

[7] ibid., p.183.

[8] ibid., p.179. C'est le DI régi partiellement mimétique, chez Mac Hale.

C'est le DI verbalo-analytique : il « intègre à la construction indirecte les mots et les tournures du discours d'autrui qui caractérisent la configuration subjective et stylistique de ce dernier en tant qu'expression. Ces mots et tournures sont introduits de telle façon que leur spécificité, leur caractère typique sont clairement perçus. »[1] Il est donc caractérisé par la connotation autonymique, et peut aller jusqu'aux îlots guillemetés ; « la personnalité est posée en tant que mode subjectif (individuel ou idiosyncratique), mode de pensée ou mode de discours, ce qui implique en même temps un jugement de valeur de l'auteur sur ce mode. L'accent est ainsi mis sur la personnalité. »[2] Il peut ainsi donner lieu à la stylisation contraire du mot, à rebours, qu'est la parodie[3]. Le DI verbalo-analytique est proche de ce que Jacqueline Authier-Revuz nomme le « DI quasi textuel »[4], qui réalise la subordination d'un DD au prix de transpositions minimales (de temps, de personnes), en restant souvent guillemeté. On est alors face à un îlot textuel, qui se signale au lecteur comme une mention, et relève donc de l'autonymie, proche en cela du DD. Semblablement, Laurence Rosier remarque[5] que le DI avec incise produit aussi un effet de DD : c'est un DI sans subordination, représentant une actualisation intermédiaire du discours, tendant vers le DIL, et ce d'autant plus si le verbe de l'incise, entre verbe recteur et récit attributif, est à l'imparfait plutôt qu'au passé simple, ce qui naturalise sa place au sein d'un cotexte à l'imparfait. Dorrit Cohn observe que ce même phénomène de *contagion stylistique* fait tendre le psycho-récit vers le monologue narrativisé[6].

4. La connotation autonymique

Le DI verbalo-analytique est l'une des formes de cette mimésis idiolectale ambiguë qu'est la connotation autonymique[7]. L'autonymie consiste en un emploi réflexif du langage, et non son usage pur et simple, sans distance. Ses deux indices les plus nets sont les guillemets et l'italique. Mais il arrive que dans une phrase émanant du narrateur, tel mot, sans être signalé typographiquement, soit attribuable plutôt à un personnage particulier, par son niveau de langue, par la transcription d'une prononciation particulière, ou en faisant écho à des propos antérieurs. Il s'agit de la connotation autonymique, ce qui désigne une association d'idées, une impression de reconnaissance : quel que soit le type de DR, le mot y laisse entrevoir un énonciateur origine (le personnage, son langage, ses valeurs, son point de vue) derrière celui qui le manipule avec distance et le met en scène, le narrateur. Bakhtine fait de la connotation autonymique une tendance générique du roman :

> le discours même de l'auteur demeure un système stylistique de langages : des masses considérables de ce discours stylisent (directement, parodiquement ou ironiquement) les langages d'autrui et les propos d'autrui y sont disséminés, nullement entre guillemets, et appartenant formellement aux propos de l'auteur, mais distinctivement éloignés de ses lèvres par une intonation restrictive, ironique, parodique, ou autre. Rapporter tous ces mots distanciés, organisateurs, au seul vocabulaire de tel auteur, rapporter les particularités sémantiques et syntaxiques de ces mots, de ces formes "orchestrantes" aux singularités de la sémantique et de la syntaxe de cet auteur, autrement dit : percevoir et décrire tout cela comme les indices linguistiques d'un prétendu langage unique de l'auteur, est aussi inepte que d'attribuer au langage d'un auteur les fautes de grammaire, montrées objectivement, d'un de ses personnages ! Bien sûr, tous ces éléments linguistiques qui orchestrent et créent la distance, portent l'accent de l'auteur et, en fin de

[1] Mikhaïl BAKHTINE. ibid., p.181.
[2] ibid., p.183.
[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Poétique de Dostoievski*. Paris : Seuil, 1970, p.252.
[4] Très utilisé dans la presse écrite. Jacqueline AUTHIER-REVUZ. art. cit. (2), p.14.
[5] Laurence ROSIER. op. cit., p.257-265.
[6] C'est-à-dire le DIL. Dorrit COHN. op. cit., p.50.
[7] Voir Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.251-291.

> compte, sont infléchis par sa volonté littéraire et placés sous sa responsabilité artistique, mais ils n'appartiennent pas à son langage, ne sont pas sur le même plan que lui. [1]

L'autonymie est alors perceptible au prix d'une interprétation cotextuelle, comme connotation. Elle est exemplaire de la définition rigoureuse qu'en donne Catherine Kerbrat-Orecchioni :

> on parle de connotation lorsqu'on constate l'apparition de valeurs sémantiques ayant un statut spécial – parce que leur nature même est spécifique : les informations qu'elles fournissent portent sur *autre chose que le référent* du discours ; et / ou parce que leur modalité d'affirmation est spécifique : véhiculées par un matériel signifiant beaucoup plus diversifié que celui dont relève la dénotation, ces valeurs sont *suggérées* plus que véritablement assertées, et *secondaires* par rapport aux contenus dénotatifs auxquels elles sont subordonnées.[2]

Au-delà du référent du récit, la connotation autonymique y inscrit un autre énonciateur que le narrateur, et donne une dimension dialogique à l'énoncé : « La réaction dialogique donne un visage à tout énoncé par rapport auquel elle s'établit (le "personnifie"). »[3] Au sujet de ces indices cotextuels, Laurence Rosier parle de « discordanciels de l'énonciation »[4], qui contribuent à rendre actuel le discours cité, comme le font la personne, le temps et la deixis. Ce sont des « mots ou locutions permettant d'attirer le dire du narrateur (rapporteur) vers le dit du personnage (locuteur dont on rapporte les propos) : ils confrontent le discours citant au discours cité. Ces discordances vont toujours dans le sens d'une actualisation du discours cité »[5]. La catégorie embrasse tous les subjectivèmes : connecteurs argumentatifs, ruptures modales (injonctions, exclamations, interrogations), morphèmes d'assertions ou de dénégations à tendance polémique, interjections, phrases nominales, ruptures lexicologiques et variations de langue. C'est dans le DIL qu'est le plus patente cette propriété qu'a l'art littéraire de représenter les langages, au-delà du simple échantillonnage auquel fait croire le DD :

> L'image du langage dans l'art littéraire doit, de par son essence, être un hybride linguistique (intentionnel) ; il doit obligatoirement exister deux consciences linguistiques, celle qui est représentée et celle qui représente, appartenant à un système de langage différent. Car, s'il n'y avait pas cette seconde volonté de représentation, nous verrions non point une *image* du langage, mais simplement un *échantillon* du langage d'autrui, authentique ou factice.[6]

En effet, la connotation autonymique relève typiquement de ce que Bakhtine a nommé le mot bivocal[7], stylisation[8] du mot d'autrui par le mot de l'auteur. Le mot stylisé devient conventionnel, objectivé : « le mot ne devient pas tout à fait un objet »[9] mais le styliste le réutilise « en tant qu'expression d'un point de vue particulier dont il se sert comme d'un outil ».

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.227.
[2] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La Connotation*. Lyon : P.U.L., 1977, p.18.
[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Poétique de Dostoievski*. op. cit., p.241.
[4] Laurence ROSIER. op. cit., p.152-158.
[5] ibid., p.153.
[6] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.176.
[7] ibid., p.144. Voir aussi *Poétique de Dostoievski*. op. cit., p.245-247.
[8] Sur la stylisation, voir Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.179-180.
[9] Mikhaïl BAKHTINE. *Poétique de Dostoievski*. op. cit., p.248.

5. Le discours indirect libre (DIL)

L'un des ressorts de la reconnaissance du DIL comme un DR en dépit des transpositions temporelles et énonciatives, réside précisément dans la connotation autonymique, ou mention connotée selon Laurent Perrin qui écrit :

> il existe une forme particulière de style indirect libre qui donne les moyens au locuteur à la fois de décrire le monde et de faire écho au propos ou au point de vue d'autrui, et qui lui permet ainsi de commenter simultanément, mais par des moyens différents, le discours et le monde représenté. [...] Tout en permettant de communiquer directement certaines informations relatives aux événements du récit, l'énoncé est dans ce cas simultanément pris pour objet d'un commentaire métadiscursif implicite visant à caractériser le discours ou le point de vue d'autrui.[1]

C'est de cette mention que le DIL tire son potentiel ironique. Le DIL opère une identification (ce qui ne signifie pas identité) du narrateur à l'état d'esprit d'un personnage, paradoxe énonciatif qui n'est de l'ordre ni de la dualité ni de l'unicité, mais qui est source d'empathie, y compris par ironie comme le note Dorrit Cohn[2]. Le DIL peut être, de ce fait, l'instrument d'une dissonance, une mention au second degré, où le narrateur est plus perceptible que dans le DD, mais sans évincer la subjectivité du personnage, au contraire, en faisant mine de l'accueillir.

Le DIL est souvent préparé par un autre type de DR moins ambigu, auquel il vient donner un prolongement, éventuellement en passant de l'oral au mental. La transition peut aussi être assurée par un verbe de communication, qui remplit les mêmes fonctions que le verbe recteur du DI et le récit attributif du DD ; au-delà des verbes de parole, ce peut être tout fragment de récit ayant trait à un aspect de la communication verbale, voire de l'émergence de paroles, ou de pensées. Ses indices de clôture sont l'apparition du passé simple, du DD, la rupture par *mais*. Ses indices internes sont les personnes et temps verbaux du DI, auxquels se mêlent les pronoms personnels sans antécédent textuel, les déictiques, les connecteurs, les exclamations et interrogations, les adverbes modaux, le style subjectif, la connotation d'oralité[3]. Par exemple, ce sont les deux verbes des regards (au passé simple) qui assurent ici l'alternance et la distribution des DIL entre Ariane et Solal, lors de la crise Dietsch : « *Salie, diminuée, elle baissa les yeux. Oh, il ne l'aimerait plus maintenant. Il la regarda, intéressé. Eprouvé ! Elle en trouvait des mots !* » (BS 926). L'indice narratif et kinésique des deux passés simples constitue un signal externe d'ouverture, à chaque fois confirmé par le démarcateur interne[4] à l'initiale du DIL, une exclamation, puis par le marqueur de bivocalité qu'étudie Sylvie Mellet[5] : le passage à l'imparfait. Une transition du DIL plus spécifique de Cohen est la conjonction de coordination *et* qu'Anna Jaubert identifie comme une navette entre le DI et le DIL, un « démarcatif d'intervention »[6]. Pour autant, le DIL se présente lui-même sans récit

---

[1] Laurent PERRIN. "Mots et énoncés mentionnés dans le discours". *Cahiers de linguistique française*, n°15, 1994, p.241.

[2] Dorrit COHN. op. cit., p.140-150. Elle s'intéresse surtout à une forme particulière de DIL, qu'elle nomme le *monologue narrativisé* : p.28, 121-164.

[3] Kathrine JØRGENSEN. "Les verbes de perception, les connecteurs et le discours indirect libre embryonnaire". *Polyphonie*, n°5, juin 2002, p.149-181.

[4] Marcel VUILLAUME. "La signalisation du style indirect libre", in *Le Style indirect libre et ses contextes*. Amsterdam : Rodopi, 2000, p.123-125.

[5] Sylvie MELLET. "A propos de deux marqueurs de 'bivocalité'", in *Le Style indirect libre et ses contextes*. op. cit., p.92-98.

[6] Anna JAUBERT. "Labyrinthes énonciatifs". *Modèles linguistiques*, XVIII(1), 1997, p.31. Elle parle de « charnière énonciative » dans "Le style et la vision". *L'Information grammaticale*, n°70, juin 1996, p.28.

attributif ni subordination, il est, comme dit Strauch, oblique et non régi. C'est, par excellence, un discours hybride[1].

Le DIL constitue ainsi un fondu-enchaîné imbriquant le discours d'un personnage et le récit qui le rapporte, ce que Laurence Rosier entend par ambigu et hétérogène. Il adopte à la fois le déroulement, la subjectivité, la forme des paroles attribuées au personnage – et en même temps les repères temporels (l'imparfait) et énonciatifs (la troisième personne) du récit : la situation d'énonciation est transposée dans les repères spatio-temporels du narrateur, comme dans le DI. Comme l'écrit Anna Jaubert, « Dans un environnement narratif, le DIL pressenti apparaît comme une formulation paradoxale, un discours privé des marques du discours, aligné sur le repérage du récit (autrement dit "débrayé" par rapport à la supposée situation d'origine »[2]. Alors que le DD met en scène le personnage comme locuteur, le DIL a le narrateur pour locuteur et évoque le personnage comme énonciateur. Cette approche me semble plus féconde que celle d'Ann Banfield[3] : récusant toute idée d'hétérogénéité énonciative, elle fait du DIL des phrases ayant un nœud énonciatif unique (le sujet de conscience) mais sans locuteur, et donc sans polyphonie ; son formalisme, inspiré par la linguistique générativiste chomskyenne, rend de toutes façons, par son aridité, bien peu de services à l'analyse stylistique et à l'étude de la construction du personnage[4].

Marguerite Lips a souligné l'importance de cette évocation : « le style indirect libre permet, comme le direct, des effets par évocation du milieu [...]. Un effet par évocation repose sur le sentiment qu'il existe des langues spéciales reflétant les conditions sociales d'un individu. »[5] Du point de vue de l'identité idiolectale, il est donc susceptible d'avoir la même vigueur que le DD, dans la mesure où la transposition de la deixis du personnage dans les repères du récit affecte moins l'individuation du personnage que ne le ferait son oblitération lexicale ou sa correction syntaxique. Certes, il n'y a pas ici de prétention à la mimésis documentaire incarnée par le DD ; pour autant, comme le souligne Bakhtine, « c'est seulement du point de vue de la raison raisonnante et analysante que le DIL émane de l'auteur : pour l'imagination vivante, c'est le héros qui parle. »[6] C'est pour cette raison que la formule que René Rivara applique au DIL présente l'inconvénient, en le rapprochant du DI, de niveler les discordanciels de l'énonciation qui le distinguent : « l'énonciateur rapporté *s'exprime mais n'énonce pas* tandis que l'énonciateur rapporteur *énonce mais ne s'exprime pas.* »[7]. En effet, ce n'est pas parce que le locuteur rapporté par le DIL voit disparaître en partie sa deixis, qu'il disparaît intégralement comme énonciateur[8]. Ainsi, Rivara note que le personnage dont le DIL rapporte les paroles a « plusieurs des propriétés d'un énonciateur au sens strict du terme »[9], mais pas toutes, du fait de la 3ème personne, et de son éviction de l'énonciation littéraire par la narration. Cela revient à confondre l'énonciateur avec le locuteur, et donc à vider la notion de toute sa pertinence.

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.125-126, 177.

[2] Anna JAUBERT. "Le discours indirect libre", in *Le Style indirect libre et ses contextes.* op. cit., p.53.

[3] Ann BANFIELD. *Phrases sans paroles*. Paris : Seuil, 1995.

[4] Sur l'opposition entre Banfield et Ducrot, voir Anne REBOUL. "Communication, fiction et expression de la subjectivité". *Langue française*, n°128, décembre 2000, p.9-29.

[5] Marguerite LIPS. op. cit., p.69.

[6] Mikhaïl BAKHTINE. *Le Marxisme*… op. cit., p.204 (sur le DIL, p.194-220).

[7] René RIVARA. op. cit., p.136.

[8] Sinon on retombe quasiment dans la distinction erronée opposant qui parle (énonce) et qui voit (s'exprime), dont Rivara s'est lui-même efforcé de dénoncer le simplisme dans les pages précédentes.

[9] ibid., p.134.

6. Le passé simple, entre récit et subjectivité

Laurence Rosier, d'ailleurs, relativise le hiatus que représente la transposition du présent à l'imparfait[1]. Il ne s'agit pas d'une narrativisation intégrale des paroles. L'imparfait du DIL, sécant comme le présent, est, selon la formule de Marc Wilmet, le présent du passé : il est une amorce d'actualisation du discours cité, du passé vers le présent. Il est, comme le dit Lerch, le temps de la représentation vive. En cela, il se distingue radicalement de cette autre transposition des paroles dans le récit, au passé simple, que représentent le DN ou le psycho-récit. Bakhtine[2], déjà, oppose le passé simple, par lequel « notre regard s'oriente vers l'extérieur, vers le monde des objets et contenus que la pensée a déjà saisis », avec un « caractère de constat factuel », et l'imparfait, l'orientant « vers l'intérieur, vers le monde de la pensée en devenir et en cours de constitution », avec un « caractère de réflexion et d'impression mentale en cours de déroulement ». Cette position semble plus rigoureuse que celle qu'avance Marc Plénat : pour lui, les passés simples sont possibles en DIL[3], ce qui est très discutable. Ses citations narrent les conséquences (certes subjectives et discursives), l'effet d'un discours, mais à la manière d'un psycho-récit, factuel et analytique, elles ne rapportent pas ce discours, ne le représentent pas lui-même. On aura l'occasion de saisir pleinement la nuance en analysant les passés simples imaginaires des Valeureux, lorsqu'ils mènent une guerre fictive, purement verbale, contre Hitler, ou la perception que Solal a du dilogue amoureux. Ces passés simples relèvent de ce que Bakhtine nomme la *motivation pseudo-objective*[4], c'est-à-dire des explications que le narrateur donne des actes d'un personnage avec les mots et les valeurs dudit personnage, qui ne sont pas les siens.

C'est le problème que posent deux passés simples de Flaubert, dans *Madame Bovary*, qui ont fait couler beaucoup d'encre, depuis un article[5] dans lequel Oswald Ducrot les caractérise comme du DIL. Le premier, à mon sens, relève plutôt du DN, et donc du récit : « Léon, tout de suite, envia le calme du tombeau ». Marcel Vuillaume, qui propose la réfutation de Ducrot la plus convaincante, souligne d'abord que son hypothèse ne peut concerner que des verbes exprimant une réaction affective (*regretter*) ou une attitude épistémique (*supposer*) ; ainsi, le verbe *dire* que la glose de Ducrot fait ressortir d'*envier* « procède d'un effet de sens limité au seul lexème verbal, non de l'interprétation globale de l'énoncé comme mention. »[6] Vuillaume en trouve une preuve dans la différence de réaction à la négation :

> les effets de la négation sur ces verbes varient selon qu'ils sont employés à l'imparfait ou au passé simple. Dans le cas du DIL à l'imparfait, le verbe *dire* (ou *penser*) par lequel on glose la mention est extérieur au contenu mentionné, de sorte que si la proposition au DIL contient une négation, cette négation ne peut affecter que la proposition mentionnée, non le verbe *dire* qui explicite la mention. [...] Avec le passé simple, il en va tout autrement. Dans le cas où l'ajout d'une négation est concevable, celle-ci porte, non pas sur le verbe de la complétive enchâssée sous *dire*, mais sur ce verbe lui-même.

---

[1] Laurence ROSIER. op. cit., p.145 ; voir aussi Sylvie MELLET. art. cit., p.92-98.

[2] Mikhaïl BAKHTINE. *Le Marxisme*… op. cit., p.205 (où il cite E. Lorck).

[3] Marc PLÉNAT. "Sur la grammaire du style indirect libre". *Cahiers de grammaire*, n°1, octobre 1979, p.126-129. Il cite entre autres exemples la réception d'un conte par un enfant, la candeur des personnages de Voltaire.

[4] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.138.

[5] Oswald DUCROT. "Analyses pragmatiques". *Communications*, n°32, 1980, p.56-60.

[6] Marcel VUILLAUME. "Le discours indirect libre et le passé simple", in *Temps et discours*. Louvain : Peeters, 1998, p.194.

Ainsi, « X ne regretta pas que… » signifie « ne dit pas qu'il regrettait ». « Il en va autrement avec les énoncés à l'imparfait. Là, le verbe *dire* qui apparaît dans la glose résulte clairement de l'interprétation globale de l'énoncé comme mention [...] et ne peut donc être affecté par une négation qui fait partie du contenu mentionné »[1], si bien que « X ne regrettait pas que… » signifie « dit qu'il ne regrettait pas ».

Le second passé simple flaubertien semble plus complexe : « Mais, la maison du médecin se trouvant à cinquante pas de l'auberge, il fallut presque aussitôt se souhaiter le bonsoir. » Kathrine Jørgensen, tout comme Michel Olsen, écarte le terme de DIL mais ne se démarque guère de l'analyse de Ducrot, qu'elle présente en ces termes : cette phrase est, « selon Ducrot, l'écho d'une phrase prononcée par les promeneurs, qui ont dû se dire quelque chose comme "Il faut maintenant se souhaiter le bonsoir". La phrase "Il fallut…" implique un sujet de conscience et présuppose que les désirs des promeneurs à poursuivre leur promenade soient contrariés par la nécessité exprimée dans "Il faut maintenant se souhaiter le bonsoir". »[2] Marcel Vuillaume, en revanche, lui oppose deux objections : contrairement au DIL, toute incise de récit attributif est ici impossible ; en outre, « en employant le passé simple, le narrateur se porte garant de l'effectuation du procès dénoté par l'infinitif. »[3] Il me semble même que la transposition de *maintenant* en *aussitôt* (adverbe de récit) suffit à signaler qu'on n'est pas face à un DIL : c'est un DN, rapportant "Bonsoir", de façon modalisée comme le ferait « ils *durent* se souhaiter le bonsoir » ; la subjectivité est certes dans l'ellipse du pronom « *il* [leur] *fallut* », qui crée une impression d'immédiateté, comme le fait un pronom personnel en lieu et place du nom, mais rien n'implique que *falloir* ait été nécessairement prononcé. De plus, la désignation de Charles par son étiquette sociale, sa profession, est non-marquée subjectivement, vraie pour tous, et neutralisante. Bizarrement, Marcel Vuillaume n'envisage pas même l'hypothèse d'un DN modalisé, mais parle d'une réappropriation[4] qui, à mon sens, n'est incontestable que pour le *bonsoir*.

Les polyphonistes scandinaves développent en outre une analyse qui croise celles de Plénat et Ducrot et, à mon sens, pose de faux problèmes, en forgeant les catégories de passé simple subjectif et de proto-DIL. Michel Olsen, par exemple, dégage la première du constat suivant, qu'il fait après Banfield : « Certes, le passé simple reste exclu pour exprimer une conscience réfléchie, mais ce temps peut rendre les événements qui se présentent à une conscience irréfléchie et il peut s'entrelacer avec la réflexion rendue en DIL »[5]. Bien sûr, mais c'est donc un temps du récit qui, par présupposition, en l'absence d'une précision contraire, rapporte ce que voit, vit ou perçoit le personnage, comme Olsen le note justement par ailleurs :

> Je pense que la double voix (ou focalisation), celle du personnage restant une conscience irréfléchie, est la valeur standard, la valeur par défaut. Et on peut rendre plausible une telle affirmation par une analyse présuppositionnelle. Les textes, en effet, prennent souvent la peine de signaler les cas contraires.[6]

Cette présupposition est fort juste, mais alors la spécificité et la pertinence de la notion de passé simple subjectif n'est plus évidente : n'étant marqué ni comme conscience réfléchie,

---

[1] Marcel VUILLAUME. ibid., p.195.
[2] Kathrine JØRGENSEN. art. cit., p.153.
[3] Marcel VUILLAUME. art. cit., p.196.
[4] ibid., p.198.
[5] Michel OLSEN. *Remarques sur le dialogisme et la polyphonie*. *Polyphonie*, n°6, novembre 2002, p.122.
[6] ibid., p.32. A l'instar des précisions, après le récit d'un événement, d'une parole, ou une description, telles que « (ce) que X ne vit / n'entendit / ne remarqua / etc. pas ».

ni comme ignorance, il se fond dans la valeur standard, avec un marquage trop peu spécifique pour justifier une catégorie.

7. Le point de vue (PDV)

De même, le proto-DIL, à l'imparfait, est cette « sorte de discours indécidable entre l'auteur et le personnage »[1], marqué par la labilité cotextuelle, la « réversibilité »[2] :

> Une définition provisoire du proto-DIL pourrait être : les parties du texte où il est impossible localement [de déterminer] qui de l'auteur ou du personnage perçoit ou pense. Il est important de souligner "localement". Il arrive, en effet, qu'on ne s'aperçoit qu'après coup qu'il s'agit d'un DIL et non pas d'un énoncé d'auteur. Le plus souvent le proto-DIL reste limité au reportage de perceptions et de pensées non thématisées, athétiques avec Sartre et Banfield, typiquement ce que sent et voit un personnage, mais également ce qu'il sait sans le verbaliser [...]. Notre concept est apparenté à l'embryon de point de vue de Rabatel. Mais nous accentuons bien davantage l'indécidabilité entre un PDV de l'auteur et un PDV du personnage.[3]

Kathrine Jørgensen souligne que les problèmes de distinction entre le DIL et ses avatars scandinaves se posent avec les verbes de perception intérieure, de volonté ou de jugement[4] : certes, je dirais même qu'on y bascule souvent dans le PDV, ou le psycho-récit à l'imparfait ou au passé simple. Le « DIL embryonnaire » a les indices internes du DIL à l'exception des déictiques temporels et spatiaux, des exclamations et interrogations, des pronoms personnels anaphoriques sans antécédents textuels, qui relèvent du DIL réflexif : « dans un DIL, le texte ne peut coréférer à la conscience réflexive que par un pronom. Par contre, pour signaler la conscience non-thétique il n'y a qu'un seul trait formel : un nom propre ne peut que coréférer à un sujet de conscience (SELF) non réflexif. »[5] La conscience thétique est plutôt caractérisée par les questions directes, les *inquit* parenthétiques, tandis que la non-réflexivité est moins autonymique, implique moins qui parle, et plus qui voit, la perception plus que la verbalisation, d'où sa plus grande affinité avec les exclamations qu'avec les interrogations[6].

De fait, l'acception étendue de la conscience pré-réflexive recouvre souvent ce qui est narré extérieurement à cette conscience, ce dont elle est susceptible d'être affectée, mais qui ne nous est pas rapporté comme intériorisé. Dans les descriptions qui narrent ce que voit le personnage plus qu'elles ne rapportent sa représentation intériorisée de la chose, le passé simple est nécessairement lu comme plus externe, moins autonymique, moins idiolectal, plus narratorial. C'est simplement du récit ; ainsi, les verbes *paraître* ou *sembler* au passé simple, ayant le personnage pour complément d'objet second, dénommé par son nom, relèvent d'une acception très minimale de la subjectivité, plus thématique que

---

[1] Michel OLSEN. ibid., p.37.

[2] ibid., p.51.

[3] Kathrine JØRGENSEN. art. cit., p.150-151 (elle cite ici un texte inédit de Michel Olsen). Celui-ci précise ailleurs : « une définition stricte du proto-DIL est difficile, puisque cette notion a été forgée pour rendre compte d'énoncés indécidables *stricto sensu*. » Michel OLSEN. op. cit., p.43. Bref, une définition provisoire pour une réalité provisoire ou indécidable : le gain est minime. On retrouve ici le goût terminologique des polyphonistes scandinaves, qui reprennent beaucoup Ducrot, mais en changeant les étiquettes de notions déjà anciennes et admises (comme celle d'énonciateur). Olsen s'en montre d'ailleurs fort conscient, p.161 : « J'avoue que dans notre propre groupe l'élaboration de la terminologie a coûté bien des efforts, efforts justifiés, je l'espère au niveau linguistique, mais d'un rendement faible pour l'analyse littéraire. » En effet...

[4] Kathrine JØRGENSEN. art. cit., p.174.

[5] Henning NØLKE, Michel OLSEN. art. cit.

[6] Michel OLSEN. op. cit., p.93-102.

linguistique, plus lexicale qu'énonciative. Avec la notion de « personnage guide »[1], Michel Olsen opère une régression, de la définition affinée, énonciative, du PDV d'Alain Rabatel, vers la problématique genettienne de « Qui voit ? » : des faits diégétiques qui se présentent à une conscience ne nous sont pas pour autant rapportés à travers les représentations de cette conscience, encore moins par ses mots. Le passé simple peut exprimer la subjectivité, mais sous sa forme irréfléchie, athétique, donc peu intéressante pour l'analyse de la parole des personnages : il se confond le PDV raconté.

Les polyphonistes scandinaves n'en soulèvent pas moins une problématique digne d'intérêt. Indubitablement, les questions des temps du passé, de la connotation autonymique et de la représentation de la conscience liées au DIL, conduisent à envisager un phénomène voisin, qui ressortit en partie à la problématique des DR, le point de vue :

> [la question des] embrayeurs et subjectivèmes que valide un "sujet de conscience" qui n'est pas locuteur de l'énoncé [...] concerne tant l'analyse du discours indirect libre que celle de l'"effet point de vue", puisque, dans les deux cas, le contenu prédicatif, perceptif ou axiologique de l'énoncé est attribué à un personnage du récit qui n'est pas en position de locuteur.[2]

D'ailleurs, Dorrit Cohn, dans le chapitre qu'elle consacre au monologue narrativisé, relève l'affinité existant entre la focalisation interne (la vision avec) et le monologue narrativisé en DIL (la pensée avec), entre la coïncidence des points de vue et celle des voix, et évoque les *perceptions narrativisées* : ces descriptions des perceptions conscientes d'un personnage semblent être objectives, mais, en fait, rendent davantage compte d'un état de conscience subjectif que de la réalité perçue[3]. Sur ce sujet, le rapprochement entre DR et PDV développé par Alain Rabatel représente l'analyse la plus convaincante, bien plus rigoureuse que la terminologie scandinave.

Dans son travail remarquable sur la construction du point de vue, reprochant aux poéticiens, au premier rang desquels Genette, d'être restés prisonniers d'« une sorte de primat phénoménologique de la vue »[4], Alain Rabatel propose une approche linguistique riche, énonciative et textuelle, à partir de la définition suivante : « Le PDV correspond à l'expression d'une perception, dont le procès, ainsi que les qualifications et modalisations, coréfèrent au sujet percevant et expriment d'une certaine manière la subjectivité de cette perception. »[5] Dans un article ultérieur, il précise que « les perceptions sont elles aussi passibles d'une analyse linguistique, puisque ces dernières sont "verbalisées" (comme les pensées et les paroles) et que cette verbalisation révèle l'extrême implication des procès perceptuels et des procès mentaux. »[6] La composante des procès mentaux ménage une transition entre le point de vue (dans son sens le plus optique) et le DIL non oralisé, le récit de pensées. L'un et l'autre ont en commun d'être de l'ordre de la subjectivité représentée :

> Sur le plan sémantique, le compte rendu de perception correspond à la trace explicite ou implicite de savoirs, de jugements de valeur intervenant dans la référenciation des objets du discours à partir d'un procès perceptuel, *et* dans le *modus et* dans le *dictum*. Comme la référenciation des objets y

---

[1] Michel OLSEN. ibid., p.36-37.

[2] Gilles PHILIPPE. "L'ancrage énonciatif des récits de fiction". *Langue française*, n°128, décembre 2000, p.3.

[3] Dorrit COHN. op. cit., p.135 et 158.

[4] Alain RABATEL. *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998, p.8. De même, Rivara envisage la focalisation en critiquant la « distinction calamiteuse » entre les deux instances, qui perçoit, et qui parle. Adoptant lui aussi une lecture énonciative, il en conclut à l'assimilation de celui qui perçoit à celui qui parle. René RIVARA. op. cit., p.33-42 ; sur le point de vue p.172-180.

[5] Alain RABATEL. op. cit., p.13.

[6] Alain RABATEL. "Le dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception". *Cahiers de praxématique*, n°41, 2003, p.137. Voir aussi "Le point de vue, entre langue et discours". ibid., p.15, 17-18.

> révèle le PDV de l'énonciateur, le compte rendu de perception fait voler en éclats l'opposition objectivité / subjectivité et correspond à une modalité d'expression de la subjectivité d'un sujet, complémentaire de celles qui apparaissent dans le compte rendu de paroles ou de pensées, avec lesquels il peut se combiner.[1]

En cela, le PDV contribue, au même titre que le DR, à faire jouer le code narratif[2], par lequel l'accès à l'information détermine la part d'identification du lisant à l'effet-personne : « par le biais de cette saisie perceptive représentée, coréférant à une subjectivité déterminée, le PDV arrache ces énoncés à la sphère du narrateur pour construire textuellement, conjointement avec les modalités du discours cité, la *sphère du personnage.* »[3] Celle-ci acquiert une certaine autonomie, un développement conséquent excédant la simple prédication narrative telle que le « passé simple subjectif » :

> Une perception représentée est un processus par lequel une perception n'est pas seulement prédiquée, mais encore fait l'objet d'une expansion au cours de laquelle le focalisateur soit détaille différents aspects de sa perception initiale, soit en commente certaines caractéristiques. [...] [4]

Rabatel souligne la proximité du point de vue et de la polyphonie[5], et notamment la parenté entre polyscopie et polyphonie ; et il conclut son étude des perceptions représentées en soulignant combien leur processus d'aspectualisation est proche, à la fois, de la structure du texte descriptif, et du DIL[6]. Le PDV fait donc système avec le *continuum* des DR, auquel il est souvent raccordé :

> Si le PDV concerne la problématique de la parole intérieure, c'est en tant qu'il relève d'une théorie de l'effacement énonciatif fondée sur la disjonction énonciateur / locuteur, à même de rendre compte d'énoncés délocutés comme l'expression paradoxale sinon d'une parole, du moins d'un point de vue subjectif distinct de celui du locuteur-narrateur. Dans le PDV, la parole intérieure existe en tant que trace expressive (plus ou moins subjectivante, selon la quantité et la nature des subjectivèmes) d'un mouvement perceptif et interprétatif qui ne s'extériorise pas par les marques traditionnelles de la parole et de la pensée, [...] forme oblique de discours intérieur qui a la particularité d'apparaître sous une forme narrativisée [...] le PDV s'apparente à une sorte de pensée non réflexive, ou pré-réflexive, ou encore, selon la paraphrase de Banfield, une "conscience spontanée". [...] le PDV est rarement déconnecté des autres formes de DR, en sorte que le PDV annonçant un DD correspond plutôt à un phénomène de pré-verbalisation, que le PDV suivant un DIL correspond plutôt à un phénomène de commentaire perceptif intériorisé prolongeant une pensée ou une parole ("post-verbalisation" ou "sous-verbalisation"), etc.[7]

Il constitue un état limite du DR : « le PDV se donne comme la forme la plus extrême de la parole intérieure, en ce qu'elle n'est pas proférée, mais seulement pensée, comme une sorte de sous-parole »[8]. C'est pourquoi il n'est pas systématique qu'il puisse contribuer à l'individuation du personnage, telle du moins que peut en rendre compte une analyse stylistique. En effet, le PDV, toujours subjectif dans la mesure où il renvoie à un focalisateur, en faveur duquel il fait jouer le code narratif, peut en outre prendre une expression objectivante ou subjectivante[9] ; et seule cette dernière, autonymique, tend à l'assimiler à une forme particulière de DIL, et sollicite pleinement le code affectif. Le point de vue, en tant qu'il croise la problématique stylistique de la parole romanesque, et est

---

[1] Alain RABATEL. "Le dialogisme du point de vue" art. cit., p.131.
[2] Vincent JOUVE. op. cit., p.124-132.
[3] Alain RABATEL. op. cit., p.23.
[4] ibid., p.24.
[5] ibid., p.172-178.
[6] ibid., p.189.
[7] Alain RABATEL. "Les représentations de la parole intérieure". art. cit., p.88-89.
[8] ibid., p.91.
[9] Alain RABATEL. op. cit., p.87.

porteur d'effet quant à la construction du personnage, d'une subjectivité ou d'un idiolecte, est principalement le point de vue subjectivant. Rabatel a d'ailleurs, par la suite, globalisé son analyse du PDV en continuité avec le DR, en y distinguant trois types. Le moins subjectif est le PDV raconté :

> un fragment de texte empathise sur un des acteurs de l'énoncé, et raconte les événements d'après sa perspective, sans aller jusqu'au débrayage énonciatif sensible au travers des perceptions représentées. C'est pourquoi le PDV raconté apparaît dès le premier plan, et peut y rester cantonné sur une assez longue portion de texte. [...] Il s'agit d'un PDV minimal en ceci qu'il exprime très économiquement la subjectivité du focalisateur [...][1]

C'est à peu près le passé simple subjectif des polyphonistes scandinaves. *A priori*, ce type de point de vue est trop narrativisé, trop éloigné du personnage, sur le plan énonciatif et stylistique, pour nous intéresser systématiquement.

La deuxième catégorie est le PDV représenté, auquel Alain Rabatel a consacré son ouvrage. Le PDV représenté est construit par quatre types de marques textuelles qu'il partage avec la représentation hybride de paroles en DIL. Il s'agit d'abord de l'aspectualisation des perceptions[2]. Une deuxième marque déterminante est l'opposition entre premier et second plans du récit[3]. Le point de vue est cantonné au second plan ; dans les récits hétérodiégétiques,

> le 1er plan est l'exact contraire de la subjectivité, dans la mesure où le PS [passé simple], qui se trouve être à la fois le pivot de l'énonciation historique et du premier plan, exclut toute marque de la personne (et au-delà, du syncrétisme je-ici-maintenant), comme si les événements se racontaient d'eux-mêmes : en quoi et en quoi seulement, ils sont objectifs (c'est-à-dire que leur narration est indépendante de toute considération d'un locuteur donné et surtout que l'ordre des événements ne doit rien à la situation d'énonciation du locuteur, puisqu'on se trouve face à un repérage anaphorique).[4]

Dans le prolongement de cette distinction, il convient d'ajouter la troisième marque que représentent les valeurs textuelles de l'imparfait[5], déterminantes dans l'effet point de vue tout comme dans l'actualisation subjectivante du DIL : Laurence Rosier souligne combien *l'imparfait perspectif* dégagé par Gustave Guillaume est approprié à l'expression, dans un contenant narratorial, du contenu qu'est le personnage, son dire ou sa perception[6]. L'imparfait, ajoute Rabatel, a une valeur subjective, expériencielle et mémorielle, dans la mesure où il opère la présentification des procès : il « présente le passé comme actuel, mais dans une actualité autre que la noncale. »[7] Cette analyse rejoint d'ailleurs celle de Banfield : « Avec le passé les événements sont simplement relatés sans aucune suggestion de point de vue. Avec l'*imparfait* ou le passé progressif, ce qui est relaté devient, non une simple description des événements, mais une représentation de la conscience perceptive du

---

[1] Alain RABATEL. "Fondus enchaînés…" art. cit., p.156-157. Il cite un exemple tiré de Proust : « *Au bout d'une seconde, il y eut beaucoup d'heures qu'elle était partie*. »

[2] Alain RABATEL. op. cit., p.25-30.

[3] ibid., p.30-41. C'est la même différence de plans qui m'a fait contester la possibilité d'un DIL au passé simple avancée par Plénat.

[4] ibid., p.39.

[5] ibid., p.41-50.

[6] Laurence ROSIER. "Discours rapporté et psychomécanique…". art. cit., p.281.

[7] Selon la terminologie de Damourette et Pichon (*noncal* est le dérivé de *nunc*). Alain RABATEL. op. cit., p.43. Cela permet l'expression de la remémoration par *maintenant* suivi de l'imparfait, et explique la valeur de l'imparfait de rupture (p.47-49), narrant certes un événement (donc il est narratif), mais un événement qu'il abstrait de la trame événementielle des passés simples, et qui se trouve subjectivisé. Rabatel propose une intéressante analyse de l'imparfait des *Mémoires d'Outre-Tombe*, « *naissait Bonaparte* ».

personnage. »[1] L'imparfait a également une valeur anaphorique méronomique, c'est-à-dire que son interprétation se fait par anaphore avec un antécédent passé : l'imparfait est une partie du tout qu'est l'antécédent temporel au passé simple. Conjointement, la quatrième marque textuelle réside dans l'antécédent sémantique qu'est le substantif thème du PDV, ensuite développé par l'anaphore associative[2]. En bref, rappelle Rabatel en citant Vetters, alors que l'emploi du passé simple est réglé par un principe phrastique (du fait de son aspect perfectif), l'imparfait, lui, fonctionne selon un principe textuel, qui réside avant tout dans la disponibilité d'une référence temporelle. C'est précisément ce qui le subjectivise, et invite à l'interprétation.

Rabatel dresse ensuite un inventaire des embrayeurs du point de vue du personnage[3]. Il relève d'abord la présence explicite du sujet percevant, ou des inférences sur le focalisateur, et le rôle du procès de perception : l'un et l'autre remplissent la même fonction d'indice que, pour le DIL, la narration d'une situation propice aux développement de pensées ou à la verbalisation de propos, la mention d'un locuteur ou d'un sujet de conscience, et la présence d'autres types de DR. Plus nettement encore, le troisième embrayeur est tout aussi valable pour le point de vue et pour le DIL, puisqu'il s'agit des subjectivèmes. D'ailleurs, ceux-ci culminent dans la troisième catégorie de PDV, qui correspond au DD : « le PDV asserté correspond à l'expression des paroles, pensées, opinions et jugements »[4], à chaque fois qu'un personnage parle, et que le locuteur est l'énonciateur. On peut préciser les convergences stylistiques du PDV représenté et du DR dans l'effet-personnage en revenant sur l'extrait de *Belle du Seigneur* (BS 211) que Rabatel cite[5] comme illustrant le point de vue de Mangeclous sur lui-même, alors qu'il détaille sa tenue de façon complaisante. Les subjectivèmes y sont variés : dans « *Souliers de plage, à cause de la délicatesse de ses orteils.* », la locution prépositionnelle *à cause de* présuppose cette délicatesse, et ne peut donc être imputé qu'à Mangeclous, le narrateur ayant déjà décrit la crasse et la robustesse desdits orteils ; « *Raquette de tennis et canne de golf pour faire diplomate anglais.* » rappelle l'anglomanie de Mangeclous, et sa constante réduction, moraliste, de la chose à son signe. Enfin, l'hypallage « *Lorgnon érudit* » produit la même assimilation par laquelle l'accessoire ludique ou le travestissement possèdent la qualité qu'ils connotent, l'exhibent et la confèrent à celui qui s'en pare.

L'incipit du chapitre IV de *Belle du Seigneur* est significatif quant à la complexité de cette problématique :

> Armé de sa lourde canne à corbin d'ivoire, conscient de ses guêtres claires et de ses gants jaunes, satisfait du délicieux déjeuner qu'il venait de faire à La Perle du Lac, il allait à grands pas importants, charmé de ses toxines brûlées par cette longue promenade de digestion. (BS 44)

Alain Schaffner[6] voit dans cette mise en exergue de *armé* un signe de l'omniscience du narrateur, qui connaît et partage les théories sur le préhistorique que Solal exposera plus loin : cependant, corrélé en apposition à des adjectifs tels que *conscient de*, *satisfait de*, *charmé de* (avec en outre un écho paronymique pour ce dernier), *armé* s'inscrit dans le paradigme des représentations mentales d'Adrien. De plus, la désignation d'Adrien, dont c'est dans *Belle du Seigneur* la première apparition, par le pronom personnel *il* plutôt que

---

[1] Ann BANFIELD. "Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire". *Langue française*, n°44, décembre 1979, p.24-25.

[2] Alain RABATEL. op. cit., p.45-55.

[3] ibid., p.62-100.

[4] Alain RABATEL. "Fondus enchaînés…" art. cit., p.157.

[5] Alain RABATEL. op. cit., p.22.

[6] Alain SCHAFFNER. op. cit., p.331.

par le désignateur rigide, et plus narratorial, que serait son prénom, tire cette phrase à l'imparfait vers une lecture subjectivante ; notons d'ailleurs que la désignation du personnage par son prénom sera le fait d'Adrien lui-même, qui *confie* ensuite, en DD, son état civil et son statut à son image dans la glace de l'ascenseur. La vision d'Adrien comme armé de sa canne est d'emblée une représentation de son point de vue, informulé, sur lui-même, et sur l'image qu'il se fait de la virilité, de la détermination, de l'énergie. Cela est même explicité comme un principe d'Adrien, dans une incise de DIL de *Mangeclous* à l'infinitif prescriptif : « *armé de son épaisse canne à lourd corbin d'ivoire – avoir toujours un moyen de défense en cas d'altercation – et de la mallette* [...] » (M 674). En cela, son point de vue étaye bien sûr le discours ultérieur de Solal sur la fascination pour la force, dont il s'avérera la victime séduite et finalement laissée pour compte. Ce point de vue se prolonge dans le paragraphe suivant, d'abord par des affects prédiqués par le narrateur, en psycho-récit au passé simple, puis, graduellement, par un point de vue de plus en plus subjectivant d'Adrien :

> Arrivé devant le Palais des Nations, il le savoura. Levant la tête et aspirant fort par les narines, il en aima la puissance et les traitements. Un officiel, il était un officiel, nom d'un chien, et il travaillait dans un palais, un palais immense, tout neuf, archimoderne, mon cher, tout le confort ! "Et pas d'impôts à payer", murmura-t-il en se dirigeant vers la porte d'entrée. (BS 44)

Le point de vue représenté vire au DIL par la connotation autonymique (répétitions, appellatif, juron, exclamation), puis au point de vue asserté, explicitement, qu'est le DD ; celui-ci, faisant accéder le personnage à l'oralisation, ponctue ses représentations implicites sur ce qu'elles comportent de plus mesquin.

8. Le discours direct (DD)

Expression exemplaire de la subjectivité, le point de vue asserté correspond au DD. L'analyse de celui-ci s'est souvent confondue avec celle du dialogue romanesque[1], qui n'est que la forme développée et interlocutive, ou dialogale, du DD ; celui-ci peut aussi apparaître sous forme de répliques isolées ou articulées à d'autres types de DR. Le DD est la forme prototypique du rapportage de paroles, du fait de ce que Laurence Rosier définit comme son caractère à la fois univoque et hétérogène : par son hétérogénéité marquée et explicite, il est attribuable, de façon univoque, à un autre locuteur que le narrateur, à un personnage, peu ou prou tel quel. Avec lui, le récit de paroles tend vers la parole pure, et se fait oublier comme récit. Alors que le DI se donne comme l'objet d'une triple élaboration, à des degrés divers, par l'auteur, le narrateur et le personnage, le DD se caractérise par une double élaboration, celle de l'auteur et celle du personnage : le narrateur en est absent.

A. Le récit attributif

Bien entendu, cette exactitude documentaire et cette absence du narrateur appellent plusieurs restrictions préliminaires, outre le caractère fictif de l'énonciation d'origine, admis une fois pour toute dans la lecture romanesque. Il convient de rappeler les entorses à ce prétendu mimétisme. Laurence Rosier relève ainsi la possibilité de DD en cotexte futur, hypothétique ou négatif, ou bien résumant des énonciations multiples, ou itératives, sous une forme unique. C'est aussi le cas de la traduction d'une langue étrangère

[1] Vivienne MYLNE. op. cit., par exemple, lui consacre une étude diachronique : elle consiste en une promenade anecdotique (et plaisante) dans l'histoire du roman français, de Sorel à Sarraute, en deux cents et quelques pages sans rigueur ni réelle problématique.

en DD, la censure de propos inconvenants, l'ellipse de données sans intérêt, la troncation ou le vidage de l'énoncé rapporté par la substitution de formules elliptiques (*M. Untel*, *tel jour*, *machin*) ou résumantes (*patati-patata*, *en gros*, *en substance*). Enfin des guillemets ou italiques, au sein même du DD, peuvent surmarquer paradoxalement le caractère authentique du signifiant rapporté, comme si les guillemets extérieurs au DD ne suffisaient pas.

Jacqueline Authier-Revuz définit le DD comme la « citation-monstration » d'un énoncé de la façon la plus fidèle qui soit : « le DD n'énonce pas un contenu comme le DI, il montre une chaîne signifiante »[1]. Mais elle précise par ailleurs que « reproduire la matérialité exacte d'un énoncé n'est pas restituer l'acte d'énonciation – dont l'énoncé est (n'est que) le "noyau" – dans son intégralité »[2]. En effet, il est évident que la chaîne signifiante, l'élément verbal, ne représentent qu'une portion de l'acte complexe que constitue une énonciation, fût-elle mentale et non-oralisée. Le DD *stricto sensu* est, en tant que mimésis verbale, limité au verbal, au segmental, au phrastique ; il ne peut imiter ni le supra-linguistique, le suprasegmental, le transphrastique, les éléments vocaux tels que la prosodie, l'accent, l'intonation – ni l'extra-linguistique, la dimension situationnelle et mimogestuelle[3]. Il peut seulement les narrer, donc sur le mode de la diégèse. Mario Baggio, ainsi, souligne la fonction métaphonologique des verbes déclaratifs, pour rendre l'élément phonologique suprasegmental[4]. Le simultané, dès lors, devient dissocié et successif[5]. Le récit attributif apporte un surcroît de lisibilité, qui est de l'ordre du commentaire, un début d'analyse conversationnelle. Au fondement du DD se trouve donc une disjonction temporelle, sémiotique et énonciative :

> A l'oral, ce sont des signifiants *bruts* qui s'actualisent (telle montée de la voix, tel mouvement des lèvres), et il y a production *simultanée et coordonnée* d'unités verbales, vocales et mimo-gestuelles ; à l'écrit au contraire, ces signifiants sont toujours (quoique à des degrés divers) *interprétés* ("dit-elle en criant / souriant… ") : c'est un hybride de signifiant et de signifié que le narrateur-sémioticien livre au lecteur, faisant ainsi à sa place le plus gros travail interprétatif ; ils sont en outre *dissociés* de l'énoncé verbal, du fait de la contrainte de linéarité qui pèse tyranniquement sur le discours écrit.[6]

La seule intervention visible du narrateur, mais incontournable, est donc dans ce que la tradition critique nomme le « discours attributif »[7]. Ce prétendu discours attributif n'est pas plus du discours que n'importe quel événement du récit : « l'incise insère les paroles dans le texte. Elle est un petit morceau de narration détaché »[8]. Il est donc nettement plus rigoureux de parler de « récit attributif », puisque cela désigne un fragment de *récit* qui *attribue* tel *discours* à un personnage, qui introduit et caractérise son DD. La

---

[1] Jacqueline AUTHIER-REVUZ. "Repères… (1)" art. cit., p.40.

[2] ibid., p.38.

[3] Goffman parle de « flux gesticulatoire ». Erwing GOFFMAN. *Façons de parler*. Paris : Minuit, 1987, p.44.

[4] Mario BAGGIO. "Le langage métaphonologique dans le dialogue littéraire", p.173-180 in *Le Dialogue en question*. Toulouse : Cahiers du Centre Interdisciplinaire des Sciences du Langage, 1994.

[5] Danielle COLTIER. art. cit., p.78-87 ; Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p.41 ; Nadine GELAS. "Dialogues authentiques et dialogues romanesques", in *Échanges sur la conversation*. Paris : CNRS, 1988, p.323-324.

[6] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "Dialogue littéraire *vs* conversations naturelles". *Champs du signe*, 1996, p.210.

[7] Depuis Gerald PRINCE. "Le discours attributif et le récit". *Poétique*, n°35, septembre 1978, p.305-313. D'autres parlent de « discours commentatif », comme Pierre VAN DEN HEUVEL. "Le discours rapporté". *Neophilologus*, LXII-1, janvier 1978, p.27.

[8] Françoise RULLIER-THEURET. op. cit., p.16-17.

place du récit attributif, rompant la linéarité et l'homogénéité du DD, est relativement libre : il peut indifféremment encadrer le DD, par un segment introducteur suivi des deux points et guillemets (« *Elle répondit : "…"* »), ou bien conclusif (« *"…" Ainsi parla-t-il.* ») ; il peut aussi faire intrusion, entre virgules ou entre parenthèses, au sein du DD (« *"…, dit-il,…"* »). Le verbe noyau peut en être très imagé, voire ne pas appartenir au champ sémantique de la parole (*sourire*, *exploser*, *exhaler*, etc.), ce qui infirme la définition étroite, proposée par Strauch, du DD comme régi. Ulla Tuomarla dresse un riche inventaire des « verbes de citation », et notamment des verbes de parole secondaires[1], dénotant un bruit humain non verbal, ou mécanique, la mimique du visage, les mouvements physiques, le comportement social, les stratégies conversationnelles, voire une attitude émotive qui n'implique pas d'acte de parole. De surcroît, la caractérisation peut être développée par diverses analogies, analepses ou exemples jusqu'à être digressive, comme c'est souvent le cas chez Proust.

Le récit attributif véhicule donc nombre d'informations que le narrateur donne au lecteur, qu'il narre, à commencer par l'identité du locuteur, mais aussi son intonation, son accent, son rythme, ses sentiments révélés, son aisance, sa fausseté, ses sous-entendus… N'importe quel constituant de l'acte énonciatif – détermination psychologique, facteur proxémique, élément paralinguistique, compétence socioculturelle – est en fait susceptible de donner lieu à cette expansion diégétique, et de susciter des redondances, des rectifications, des éclaircissements[2]. Cependant, il semble difficile de suivre totalement cette définition de Gillian Lane-Mercier, selon laquelle le récit attributif se fait « au moyen de notations ou de rappels qui rendent momentanément tangible un univers de discours que le travail textuel préfère reverser, pour des raisons de lisibilité, de style, de bienséances, sur le plan du connoté »[3]. Le récit attributif, en tant que discours narratorial, est de l'ordre du dénoté narratif : il asserte, au lieu que des indices connotent, fussent-ils conventionnels, arbitraires, peu mimétiques, et laissent au lecteur le soin de construire l'origine sociale ou géographique du personnage à travers des traces graphiques fictives ; ainsi, dans l'exemple de Lane-Mercier « *dit-il avec une gaîté et un accent gascons* », la gasconité n'est pas connotée, comme elle pourrait l'être par une interjection ou une altération graphique, elle est imposée explicitement, auctorialement, autoritairement.

Il convient enfin de noter que certains fragments de récit sont proches du récit attributif, sans comporter de verbe de parole ni d'attribution explicite du DD qui les jouxte, dans la mesure où, récit introductif, ils ménagent une transition vers un DR ou bien, récit conclusif, ils le légitiment après coup, et narrent des regards, gestes ou attitudes relevant clairement d'une mimogestualité de la prise de parole, comme on l'observe souvent de part et d'autre du DIL. Ainsi, dans le babil domestique par lequel les Deume apparaissent une première fois (sous le regard de Solal), c'est le récit, en guise de didascalie, qui écarte la dernière locutrice Antoinette, fait saillir Adrien, et le prélève au sein du trilogue comme le locuteur de ce qui suivra : « *Le jeune homme se leva, grand et bien bâti, mit les mains dans ses poches en homme fort, passa sur ses lèvres sa langue qu'il avait étrangement pointue. "Imaginez-vous que j'ai eu une idée superbe."* » (M 588).

---

[1] Ulla TUOMARLA. *La Citation mode d'emploi.* Helsinki : Academia Scientarum Fennica, 2000, p.117-145, particulièrement p.128-132.

[2] Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p.248.

[3] Gillian LANE-MERCIER. "Pour une analyse du dialogue romanesque". *Poétique*, n°81, février 1990, p.48.

B. La pseudo-citation

A ces réserves près, le DD se donne les apparences de la citation : « seule la citation en discours direct offre, en première apparence, une image strictement exacte des discours rapportés : la reproduction littérale de ces paroles réalise *l'imitation* la plus parfaite possible dans un texte de fiction. »[1] Il apparaît, par conséquent, comme le fragment de récit qui réalise le mieux une mimésis asymptotique. Genette l'a rappelé de façon concise et éloquente, « la mimésis verbale ne peut être que mimésis du verbe »[2]. Ce cas extrême, trop parfait, de mimésis, en questionne les limites, par l'excès et le défaut : il est à la fois ce que la mimésis peut faire de mieux, et ce qui cesse d'être mimésis. Représentation n'est pas reproduction ; le problème est déjà formulé dans "Frontières du récit" :

> le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique ; bref, un discours ne peut imiter que lui-même. En tant que *lexis*, l'imitation directe est, exactement, une tautologie. [...] l'imitation parfaite n'est plus imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. Mimésis, c'est diégésis.[3]

En effet, le narrateur semblant se contenter de « reproduire » fidèlement les paroles du personnage, le DD se donne comme autonyme[4] et revêt, pour le lecteur, l'autonomie et la validité d'un document exact, mimétique d'une réalité exempte de l'intrusion traductrice et interprétative du narrateur, dès lors réduit au rôle d'enregistreur. Comme l'écrit Bakhtine, le DD des personnages n'est pas conventionnel, « le héros parle sérieusement (se prend au sérieux). L'attitude de l'auteur ne pénètre pas à l'intérieur du discours, l'auteur le regarde du dehors. »[5] Les guillemets sont l'indice, quasiment l'engagement contractuel, de cette pseudo-authenticité. Gérard Strauch souligne le caractère fictif et conventionnel des effets mimétiques de ce semblant de citation : « le discours origine des discours rapportés romanesques n'"existe" pas, il est vrai, mais chaque discours rapporté pose nécessairement un discours origine dans l'univers référentiel que construit le texte. »[6]

Par la typographie et le changement de deixis, au minimum, il se présente dans la narration comme un « corps étranger »[7] ; il « possède l'objectivité du fait »[8]. Pierre Van den Heuvel, lui, parle de « langage objectivé », en insistant sur cet effacement du narrateur : « la parole du personnage acquiert une autonomie qui réduit automatiquement celle du narrateur premier. Celui-ci, en reproduisant cette parole, se retire. »[9], « la parole du discours rapporté est le silence du narrateur premier »[10]. Tant que c'est le personnage qui parle, le narrateur, lui, ne dit rien. Alain Rabatel rejoint cette analyse en parlant, au sujet de la profondeur de perspective et du volume de savoirs, des visions externes limitées conjoignant extériorité et objectivité : « cet effacement maximal du narrateur va de pair

---

[1] René RIVARA. op. cit., p.31.

[2] Gérard GENETTE. *Figures III*. op. cit., p.189-190.

[3] Gérard GENETTE. *Figures II*. Paris : Seuil, 1979, p.55-56.

[4] Josette REY-DEBOVE. op. cit. La critique de l'extension fascinée et abusive de la notion d'autonymie que fait Lavis est assez convaincante sauf, précisément, pour le DD. Georges LAVIS. "A propos de l'interprétation autonymique de la littérarité". *Cahiers d'analyse textuelle*, n°14, 1972, p.59-61.

[5] Mikhaïl BAKHTINE. *Poétique*…, op. cit., p.248.

[6] Gérard STRAUCH. art. cit., p.171-172.

[7] Nadine GELAS. art. cit., p.324.

[8] Tzvetan TODOROV. "Les registres de la parole". *Journal de psychologie normale et pathologique*, n°64-3, 1967, p.272.

[9] Pierre VAN DEN HEUVEL. art. cit., p.24.

[10] ibid., p.33. Voir aussi Laurent PERRIN. "Du dialogue rapporté…" art. cit., p.220-221.

avec le choix exclusif du DD et l'effort maximal pour privilégier une expression la plus objectivante possible » ; la profondeur de perspective est alors minimale, et maximal l'effacement du narrateur[1]. Cette objectivité s'articule à sa véracité et à son unicité : Françoise Rullier-Theuret déduit logiquement que « le DD est, par définition, singulatif. »[2] C'est du moins l'impression qu'il tend à produire, et c'est précisément ce sur quoi joue le paradoxe des récits de paroles itératifs adoptant le DD, comme chez Proust. Cette impression singulative se trouve accrue lorsque le DD est développé sur plusieurs répliques, avec un récit attributif minimal, voire elliptique, et produit un effet de scène : le temps de la lecture est alors en pseudo-synchronisation avec celui des événements de la diégèse ; on est proche du texte de théâtre. Cette propriété est essentielle au fonctionnement de l'illusion référentielle, de la lecture romanesque, de l'investissement psychique et interprétatif du lecteur : Henri Mitterand, dans "Dialogue et littérarité", montre les ressources du dialogue, qui place

> le lecteur *in medias res*, le nez contre l'événement, sans narrateur, sans intermédiaire, sans commentateur. Dans le récit, le lecteur est subrepticement invité à se substituer au narrateur ; dans le dialogue il épouse la vision, les actes et le langage du personnage : c'est un écran de moins. [...] La tension de l'acte de lecture varie en sens inverse de la distance narrative : si cette dernière peut être considérée comme minimale dans le dialogue, la tension, c'est-à-dire l'engagement imaginaire du lecteur dans la situation représentée, y serait au contraire, et du même coup, maximale.[3]

C'est un cas extrême de l'auto-aliénation du lecteur qu'exprime Georges Poulet dans son essai sur la phénoménologie de la lecture :

> Tout ce que je pense fait partie de *mon* monde mental. [...] dans la mesure où toute idée doit avoir un sujet qui la pense, cette pensée qui m'est étrangère tout en se développant en moi, doit également avoir en moi un *sujet* qui m'est étranger… Chaque fois que je lis, je prononce mentalement un *je* et toutefois ce *je* que je prononce, ce n'est pas moi.[4]

Le DD, plus que les autres DR davantage narrativisés, s'impose au lecteur comme vrai par le trope fictionnel[5], la référence fictionnelle caractéristique du roman. En outre, les propos qu'il rapporte sont aussi, indirectement, de fait, adressés au lecteur : le DD repose sur un trope communicationnel[6], au même titre que l'interprétation théâtrale. Il en résulte une double dramatisation de l'investissement du *lisant* : non seulement, il est parlé par le DD du personnage locuteur qu'il est en train de lire, mais en même temps il est le destinataire de ces propos. Le lecteur est à la fois, peu ou prou, locuteur et allocutaire. Dans le cas du DD de pensées, le trope communicationnel va jusqu'à l'adynaton d'un voyeurisme, ou plutôt d'un auricularisme, qui rend transparente la psyché d'autrui. Les tropes fictionnel et communicationnel se compliquent d'un trope psychique par lequel la lecture change de degré, de mode, et dévoile l'intériorité du personnage, par l'interprétation remontant du signe stylistique au symptôme psychique. Le DD est, pourrait-on dire, un psycho-trope : comme l'écrit Poulet, aliéné, « le lecteur est *occupé* par les pensées de l'auteur »[7] – et de chacun de ses personnages.

---

[1] Alain RABATEL. op. cit., p.168.

[2] Françoise RULLIER-THEURET. op. cit., p.46.

[3] Henri MITTERAND. *Le Roman à l'œuvre*. Paris : P.U.F., 1998, p.263-264.

[4] Cité dans Wolfgang ISER. op. cit., p.276-277.

[5] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "Le texte littéraire". *Texte*, n°1, 1982, p.38-42.

[6] Voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'Implicite*. op. cit., p.134-137 ; et *Les Interactions verbales* (1). op. cit., p.92-101. Voir aussi Françoise RULLIER-THEURET. op. cit., p.59 ; Nadine GELAS. art. cit., p.331 ; Danielle COLTIER. art. cit., p.100-105 sur les informants véhiculés par le dit.

[7] Wolfgang ISER. op. cit., p.279.

C'est là le dernier effet de cette apparence d'objectivité : son enjeu interprétatif réside dans la fonction sémiosique[1], subjectale[2], emblématique[3] ou encore symptômale, qui est intuitivement conférée au DD. Autant d'épithètes pour dire que le DD est un indice. L'expression même est plus que le simple signifiant d'un contenu informationnel, « dans la mesure où l'on considère généralement qu'elle représente à elle seule le langage du locuteur (fonction de symptôme du signe) »[4]. C'est ce que Bakhtine définit comme la catégorie du mot représenté, objectivé, par opposition au mot orienté vers son objet, c'est-à-dire pris simplement en usage : le DD des personnages, qui a une signification objective directe, est orienté vers son objet, et en même temps, objectivé par sa mention, il est « lui-même objet d'une orientation, en tant que mot caractéristique, typique, coloré »[5]. Gillian Lane-Mercier distingue les divers types d'encodage que reçoivent les constituants de l'acte énonciatif au sein du DD et qui sont soumis au lecteur à l'état brut : ils sont à la fois d'ordre iconique (par la ponctuation, pour le contour rythmique ou phonostylistique), métonymique (par un lexique ou une grammaire représentatifs d'un socio/idiolecte), et symbolique (à l'instar d'une auto-interruption ou un lapsus, évocateurs d'un tabou ou de troubles émotifs)[6]. Plus synthétiquement, cette prétention mimétique a recours à la connotation, notamment les connotations stylistiques et énonciatives (sociales et géographiques, affectives et axiologiques)[7].

C. Connotation de l'oralité

Le fait connotatif est particulièrement évident si l'on s'attache au problème de la mimésis de l'oral, qui est régulièrement posé par les études sur la parole romanesque[8]. Les limites du DD requièrent déjà, on l'a vu, le recours au récit attributif ; mais dans l'énoncé même qu'il rapporte, se pose le problème du remodelage de l'oral. Le DD, soumis aux impératifs de lisibilité, représente une réécriture de l'oralité authentique, qu'il épure de ses scories – hésitations, reprises, répétitions, bredouillements, chevauchements entre locuteurs[9]. Mais parallèlement à cette prégnance du code écrit, voire littéraire, il manifeste une oralisation de l'écrit, par des dispositifs de vraisemblabilisation. L'oralité est signalée au lecteur par une série d'indices, plus ou moins conventionnels, fabriquant « une oralité de connotation »[10]. Henri Godard dresse l'inventaire de ces indices chez Céline, notamment d'ordre syntaxique[11] ; Catherine Rouayrenc, également, y étudie les marqueurs du code populaire les plus significatifs[12]. Notons qu'elle parle de dénoteurs, arguant qu'ils « dénotent une connotation »[13], mais le gain notionnel d'un tel emboîtement n'est guère évident : il me semble que divers indices de l'énoncé connotent le caractère oral et/ou populaire d'une énonciation, quitte à ne connoter que cela pour un lecteur ignorant de leur

---

[1] Danielle COLTIER. art. cit., p.106-108.
[2] Bernard DUPRIEZ. *Gradus.* Paris : U.G.E., 1987, p.416.
[3] Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER. op. cit., p.758.
[4] Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.230.
[5] Mikhaïl BAKHTINE. *Poétique*… op. cit., p.244.
[6] Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p.248.
[7] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La Connotation*. op. cit., p.94-104 et 104-112.
[8] Par exemple, Françoise RULLIER-THEURET. op. cit., p.111-121 ; Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p.327 ; Nadine GELAS. art. cit., p.327.
[9] ibid., p.328 ; Danielle COLTIER. art. cit., p.82-83.
[10] Pour reprendre l'expression de Henri GODARD. *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard, 1985, p.56.
[11] ibid., p.61-62.
[12] Catherine ROUAYRENC. "C'est mon secret". Tusson : Le Lérot, 1994, p.23-56.
[13] ibid., p.22 ; voir aussi Catherine ROUAYRENC. "Le parlé dans le roman". *Versants*, n°30, 1996, p.32.

dénotation lexicale. Comme le montre Sylvie Durrer, le style oralisé est un artefact littéraire connotatif[1].

Parmi ces indices, Catherine Rouayrenc[2] distingue les faits de niveau, « tous les phénomènes langagiers qui sont employés par certains locuteurs, quelle que soit la situation d'énonciation, dont par conséquent ils n'ont pas la maîtrise et qui trahissent leur niveau linguistique et culturel » – et les faits de registre, c'est-à-dire

> les faits langagiers susceptibles de permettre à un récepteur, extérieur à un échange linguistique, de définir en présence de quelle situation d'énonciation il se trouve, la situation d'énonciation comprenant la relation entre les locuteurs, qu'elle soit réelle ou voulue, ainsi que la situation de communication, c'est-à-dire les conditions matérielles, affectives ou intellectuelles dans lesquelles se déroule l'échange linguistique. Sont ainsi faits de registre les traits langagiers qui apparaissent dans la bouche de n'importe quel locuteur, quelle que soit sa compétence linguistique, dans une même situation d'énonciation.

Ainsi, selon Catherine Rouayrenc, le parlé dans le roman mêle le niveau a-normatif et le registre dé-tendu[3]. Par ailleurs, plus la transgression est grande, et plus le « dénoteur » est significatif. On peut observer une graduation croissante : les dénoteurs lexicaux représentent une transgression superficielle, d'ordre paradigmatique, et parfois volontariste de la part du personnage, à l'instar de l'argot d'Adrien ;

> les dénoteurs de type morpho-syntaxique et syntaxique sont dotés, eux, de plus de significativité parce qu'ils représentent une transgression effective dans la mesure où ils modifient non pas l'axe paradigmatique virtuel, mais l'axe réel qu'est l'axe syntagmatique ou l'ensemble que constituent les morphèmes grammaticaux. [...] l'impératif fait au roman de respecter l'orthographe étant catégorique, ce sont les dénoteurs de type phonétique, dans la mesure où ils entraînent des irrégularités graphiques, qui représentent la plus forte transgression.[4]

Cependant, le cas des « dénoteurs de type phonétique » manifeste particulièrement bien le flou de cette terminologie. Il s'agit bien de *connotateurs*, et *de type graphique* de surcroît, si l'on veut pouvoir les aligner avec les types lexical et morpho-syntaxique : la graphie n'est pas un phénomène de nature phonétique, et elle ne dénote pas, au sens strict et surtout dans une langue comme le français, la phonétique ; elle ne relève que du code écrit, et la phonétique que le lecteur construit à partir des transgressions orthographiques ne peut donc être que connotée par elles. Et ce, d'autant mieux que la *faute d'orthographe* en tant que telle est, dans le système linguistique et scolaire français, l'indice le plus efficace d'un parler sans surveillance ou sans instruction. Cette dissociation entre graphie et phonétique n'empêche pas que les seules modifications orthographiques du signifiant écrit à apparaître sont celles qui impliquent une modification du signifiant oral, donc une (fictive) altération phonétique. Par exemple, le DD rapportant le signifiant oral [tifoin] qu'est censé produire Scipion à la place de *typhoïde* a pour signifiant écrit une orthographe maintenant l'origine hellénique du terme, et peu susceptible d'être la sienne, « *typhoïne* » (M 467) ; il en va de la lisibilité du texte, de réserver les transgressions orthographiques à la connotation d'une prononciation irrégulière. Il en est autrement lorsque l'entorse à l'écrit se généralise et connote non plus l'oral-populaire, mais *l'écrit populaire*, par les fautes d'orthographe émaillant la pancarte de Scipion (M 484). Celui-ci est d'ailleurs le seul personnage à commettre des fautes d'orthographe, tous les autres documents fictifs insérés, lettres ou journaux intimes, étant d'une orthographe irréprochable : il s'agit bien de

---

[1] Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. op. cit., p.37-64, notamment p.40.
[2] Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.22-23.
[3] Catherine ROUAYRENC. art. cit., p.33.
[4] Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.46. On retrouvera la même gradation dans les effets de l'archaïsme.

conventions, une faute d'orthographe est beaucoup plus fortement signifiante dans le cotexte, littéraire, normé, d'un roman que dans les productions quotidiennes des types de textes qu'il imite. Cette nécessaire surdétermination conduit à une épure, les fautes d'orthographe étant distribuées avec discernement aux seuls personnages notoirement populaires ou cancres.

La convention est ici déterminante (et l'orthographe au premier chef). Comme l'a très justement souligné Henri Godard, souvent les formes lues comme populaires sont simplement orales, et « le critère est donc avant tout négatif : est considéré comme populaire tout ce qui normalement *ne s'écrit pas*. »[1] Ainsi, Céline « fait appel à des modalités du discours qui nous rappellent l'oral parce que, sans même en avoir conscience, nous en usons quand nous parlons, et à des mots ou à des tours qui le connotent pour nous parce que, exclus de la langue écrite, nous n'avons pas l'habitude de les lire. »[2] Catherine Rouayrenc exprime la même idée, plus densément : « La Norme imposant dans le roman un langage littéraire, est perçu comme populaire tout ce qui n'est pas ce français littéraire »[3]. Bakhtine souligne bien qu'il n'y a pas de réalisme mimétique absolu des discours sociaux, mais une mise en scène ayant recours aux connotations évocatrices :

> L'écart avec la réalité empirique du langage représenté peut être, de ce fait, fort important, non seulement dans le sens d'une sélection partiale et d'une exagération des éléments de ce langage, mais dans le sens d'une création libre, dans l'esprit de ce langage, d'éléments complètement ignorés par l'empirisme de ce langage.[4]

L'effet d'oral est affaire de stylisation : « le romancier ne vise pas du tout à une reproduction linguistique (dialectologique) exacte et complète de l'empirisme des langages étrangers qu'il introduit, il ne vise qu'à la maîtrise littéraire des représentations de ces langages. »[5] A ce sujet, Gérard Strauch rappelle bien dans quelles limites, ou dans quelle perspective, il convient de parler de littéralité du DD : « La littéralité ne se situe pas au plan d'une comparaison, impossible par nature, mais au plan des moyens mis en œuvre par l'auteur pour matérialiser une intention de suggérer la reproduction littérale, et des effets correspondants que perçoit le lecteur. »[6]

9. Le discours direct libre (DDL)

On a vu que Gérard Strauch caractérise le DDL comme le DR non oblique et non régi. C'est pourquoi le DDL n'est pas tant le type le DR le plus mimétique, puisqu'il l'est autant que le DD, que le type de DR où le narrateur s'absente le plus : celui-ci néglige même les indices typographiques démarcatifs conventionnels par lesquels, précisément, il signale explicitement, dans le cas du DD, qu'il s'absente. Tandis que le DD se distingue par le surmarquage des indices typographiques, le DDL repose sur leur estompage :

> Si le DD et le DDL ont en commun la non-transposition de la triade énonciative, le DIL et le DDL partagent l'absence de subordination grammaticale. Le DDL est donc libre dans son autonomie

---

[1] Henri GODARD. op. cit., p.57.
[2] ibid., p.37.
[3] Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.32.
[4] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.156.
[5] ibid., p.182.
[6] Gérard STRAUCH. art. cit., p.172. Il reprend les cinq traits représentationnels du DD définis par Meir Sternberg : l'empathie et le réalisme, suivant la visée du rapporteur, d'une part ; et d'autre part, observables dans le texte même, la spécificité, la distinctivité (à l'inverse de la stylisation ou de l'homogénéité entre les paroles du locuteur et celles du rapporteur), et enfin la reproductivité, sa fidélité au signifiant (à l'inverse de la paraphrase) – ce dernier trait subsumant les deux autres, qui sont accessoires et en découlent.

> syntaxique, libre par rapport au sur-marquage du DD, libre dans l'expression d'une subjectivité (idiolectes syntaxiques et lexicaux).[1]

Il a le mimétisme formel du DD, mais assorti d'une ambiguïté énonciative requérant l'interprétation en cotexte, et la notion se montre donc plus pertinente en cotexte de récit qu'à proximité d'autres DR. Cette spécificité du DDL fait qu'on ne peut lui donner une définition strictement grammaticale, phrastique ni même énonciative. Ce DR n'a d'existence, de reconnaissance, que textuelle : « il n'existe, en effet, pas de *phrase* qui, hors contexte, pourrait être caractérisée comme étant du DDL ou du DIL »[2]. D'ailleurs, l'alternative entre DIL et DDL est indécidable dans un cotexte au présent, c'est-à-dire quand le DIL n'est pas à l'imparfait. Laurence Rosier souligne pertinemment cette ambiguïté, et clarifie ce qui distingue néanmoins le DDL du DIL dans de tels cotextes : si le DIL au présent tend vers le DDL, il n'en reste pas moins que dans le *Je* ou le *Tu* du DDL, c'est le versant locutif qui prime, alors que c'est le versant délocutif pour le *Je* ou le *Tu* en DIL, ce qui signifie qu'ils sont déjà convertis, le *Je* référant alors au rapporteur et transposant le *Tu* ou *Il* du discours cité initial[3]. Ainsi, Anna Jaubert se penche sur le troisième paragraphe de l'incipit de *Belle du Seigneur* où « la voix du narrateur omniscient fait sienne celle du personnage, ce qui me fait parler ici d'*extériorité intériorisée* »[4] :

> de Solal nous n'entendons d'abord que les ordres reformulés au discours indirect, à une réserve près, puis curieusement enchaînés par la conjonction *et*, les propos enthousiastes au discours direct, réattribués *a posteriori* par "*ainsi dit-il*". [...] l'hétérogénéité des voix est comme *acclimatée* par un décrochement interne du discours du récit, un effet de réembrayage induit par le présentatif *voici*, qui lui-même tend à normaliser les deux déictiques déplacés de "*cette branche*" (au sein du DI, au lieu de "*une branche qu'il lui désigna*") et de "*cette femme*", qui dans le cadre narratif n'a pourtant pas encore reçu sa référence (elle n'a été nommée que par un "*elle*" dans un DIL des toutes premières lignes).

Cette intrusion, non prévisible, de la parole de Solal dans ces poussées de DDL réalise avec force « un acte d'empathie manifeste »[5], emblématique de ce qu'Anna Jaubert nomme la « problématique du *discours subjectivisé* »[6] chez Cohen.

10. Le monologue autonome, intérieur ou pas

Alain Rabatel, parmi d'autres et reprenant Genette, Strauch et Rosier, souligne la similitude, due à l'absence de verbe introducteur, entre le DDL (souvent réduit à un îlot textuel non marqué) et le monologue intérieur (MI), qui n'est nommé comme tel qu'à partir d'un développement relativement conséquent. En effet, semblablement, « le MI relève d'une analyse contrastive des énonciations »[7], notamment de la mise en rapport de la parole du personnage et de celle du narrateur ; mais Rabatel insiste clairement sur le point

---

[1] Alain RABATEL. "Les représentations…" art. cit., p.83.

[2] Jacqueline AUTHIER-REVUZ. art. cit. (1), p.41.

[3] Laurence ROSIER. op. cit., p.142-143 et 266-297, notamment p.289.

[4] Anna JAUBERT. "Labyrinthes énonciatifs". art. cit., p.29 : « *Il s'arrêta, et voici, ayant baisé à l'épaule le valet,* [...] *il lui ordonna d'attacher les rênes à cette branche et de l'attendre, de l'attendre aussi longtemps qu'il faudrait, jusqu'au soir ou davantage, de l'attendre jusqu'au sifflement. Et dès que tu entendras le sifflement, tu m'amèneras les chevaux, et tout l'argent que tu voudras, tu l'auras, par mon nom !* [...] *Oui, frère, tout l'argent que tu voudras ! Ainsi dit-il, et de joie il châtia sa botte avec sa cravache, et il alla vers son destin et la maison où cette femme vivait.* » (BS 8). Bien entendu, les guillemets qu'y ajoute la Pléiade ruine les riches effets que dégage Anna Jaubert.

[5] ibid.

[6] Anna JAUBERT. "Le style et la vision". art. cit., p.27.

[7] Alain RABATEL. "Les représentations…" art. cit., p.83.

suivant : « si le MI est proche du DDL, bien des DDL ne sont pas des MI »[1] – et pour commencer, ne sont pas intérieurs. A première vue, le monologue rapporté (intérieur ou pas) est une forme particulière du DD. Elle a les particularités suivantes, d'être plus récente dans l'histoire littéraire, plus développée, sans allocutaire présent, et même souvent à l'oralisation incertaine. Comme le précise Dorrit Cohn[2], la tradition critique oppose (selon des critères psychologiques et stylistiques – et historiques par la référence à Dujardin et Joyce), le soliloque, articulé, rationnel, délibéré, conservant les structures discursives ordinaires, et apparaissant dans les romans plus traditionnels (ce sont les soliloques de Mangeclous) – et le monologue intérieur, spontané, a-logique, riche en images, fondé sur des associations et des ellipses, au rythme syncopé[3], jusqu'à sa forme la plus exclusive[4], le monologue autonome à la manière de Joyce. Il se donne comme plus idiolectal que le DD, du fait de son abréviation syntaxique, son opacification lexicale, l'élision des articles, des pronoms sujets, des copules, des prépositions, enfin sa réduction télé- ou sténographique[5].

Du point de vue de la fonction sémiosique et individualisante, c'est donc une quintessence du DD : il reflète l'inconscient de façon *symptômale*[6]. Rabatel en détaille les raisons[7] : « Sur le plan énonciatif, le MI repose sur le choix de l'énonciation personnelle », le *Je* et le présent. « Sur le plan discursif, [...] on note de fréquents phénomènes de discontinuité, affectant la référence, la cohésion verbale, la cohésion nominale, voire la cohésion "logique" ». Sur le plan syntaxique, on relève la fréquence des exclamatives, des interrogatives, des phrases nominales, ou incomplètes, des aposiopèses, des ellipses : c'est un « langage égocentrique, focalisant sur les informations rhématiques nouvelles ». Sur le plan lexical, il restitue des idiolectes, par les répétitions obsessionnelles, par les agglutinations, apocopes, néologismes, jeux de mots, mots-valises. Rabatel résume ainsi cette vocation mimétique : « le monologue intérieur ambitionne de rendre compte de la pensée à l'état de nature…, avant sa dénaturation par les produits de la civilisation (logique, syntaxe, etc.). »[8].

Dorrit Cohn, d'ailleurs, évoque à ce propos le débat entre Piaget et Vygotsky[9]. Pour le premier, le langage égocentrique des moins de 6 ans disparaît après, en se transformant en langage social. Pour le second, il s'intériorise, mais reste une fonction du langage autonome et spécifique, caractérisée par des traits qu'utilise l'expression littéraire du monologue intérieur : l'ellipse du sujet logique, déjà connu du personnage et topiquement neutre, ne laisse que le prédicat, ce qui est nouveau, porteur de topicalisation ; cet appauvrissement syntaxique s'accompagne d'un enrichissement sémantique. Pour Dorrit Cohn, cela soulève néanmoins le problème du mimétisme, car contrairement aux dialogues en DD, dit-elle curieusement, le lecteur n'a pas ici d'expérience extra-littéraire de référence à quoi mesurer la vraisemblance du monologue rapporté[10]. Alain Rabatel explicite le présupposé de cette position : chez Dorrit Cohn, « la valeur du psycho-récit est intrinsèquement supérieure au MI (sous l'angle de la vérité), parce que seul le narrateur-

---

[1] Alain RABATEL. ibid., p.84.
[2] Dorrit COHN. op. cit., p.26-27.
[3] ibid., p.75-120.
[4] Que d'autres ont assimilée au DDL. Dorrit Cohn consacre une attention spécifique à Molly Bloom. ibid., p.245-263.
[5] ibid., p.115-116.
[6] ibid., p.108.
[7] Alain RABATEL. "Les représentations…" art. cit., p.84-85.
[8] ibid., p.74.
[9] Dorrit COHN. op. cit., p.117-119.
[10] ibid., p.110.

créateur est en capacité d'approcher les processus de la pensée, *derrière le langage*. Tout se passe comme si Cohn considérait que l'immédiateté était un obstacle à la vérité »[1]. C'est ce qu'elle formule en opposant immédiateté et profondeur : « En comparaison avec le psycho-récit, ce que le monologue rapporté gagne en immédiateté, il le perd en profondeur, en mystère, en complexité [...] l'approche par le psycho-récit a les inconvénients opposés : il perd en immédiateté ce qu'il gagne en profondeur »[2].

Michel Olsen se montre à ce propos très proche de Dorrit Cohn : « Il semble donc bien que le "psycho-récit" est plus favorable à la polyphonie que le monologue intérieur dans ses formes consonantes. Ne pose-t-il pas d'emblée deux consciences ? Nous distinguons la voix de l'auteur et la voix par lui posée d'une conscience. »[3] C'est à la fois verser dans l'abstraction, avec une acception désincarnée de la voix du personnage, et dans la myopie : la polyphonie célébrée par Olsen est microtextuelle ; or, c'est à l'échelle du roman qu'il est intéressant de parler de polyphonie, et que le monologue intérieur y contribue, précisément par la force de conviction d'un fragment localement et apparemment monologal et monophonique – au moins pour ce qui tient au retrait du narrateur. Le psycho-récit, appréhendant le personnage comme objet, analysé et délocuté, est non seulement plus médiat, mais aussi moins profond et moins polyphonique que le monologue, car dans ce dernier, le personnage apparaît au lecteur comme sujet immédiat, parlant ou pensant, locuteur ou conscience, et cette forme de DR en retire précisément une indéniable profondeur, non pas la profondeur du discours d'analyse autorisé, de l'omniscience narratoriale, mais bien la profondeur du sujet, de sa conscience et de sa parole.

En lui, la coexistence de nombreuses voix, contraintes par la dimension linéaire d'attendre, de s'interrompre, de se superposer, est suggérée par la syntaxe heurtée, la fragmentation[4]. L'alternance du *Je* et du *Tu* permet d'exprimer les mises en garde, les jugements, les questions, en un mot la voix de la conscience, le surmoi, l'intériorisation de la voix parentale ou de l'autorité – et, ajouterai-je, celle du principe de réalité, autant d'instances qui définissent intimement un personnage, et que la mise en scène verbale du monologue intérieur peut seule montrer ainsi, en plaçant le lecteur en position d'analyste, position que les informations du psycho-récit délivrées par le narrateur ne sauraient recréer. Comme le note Rabatel, dans le monologue intérieur, la « tension entre une non-clarté psychologique de nature autoscopique et une lisibilité minimale permet de penser plus dialectiquement l'opposition vérité / mensonge, en articulant deux logiques réalistes, l'une de nature mimétique, l'autre de nature linguistique ou communicationnelle. »[5]

C'est dans cette dialectique que peut jouer l'investissement et l'interprétation du lecteur – et à quoi d'autre mesurer la supériorité et la vraisemblance d'une forme romanesque, sinon à la vigueur et à la crédibilité des effets produits ? Indubitablement, le monologue intérieur produit, à la lecture, un effet d'immédiateté et d'individuation radicale de la parole, qui fait que, vraisemblable ou pas, il est particulièrement fécond dans la construction du personnage. Aussi, à mon sens, Dorrit Cohn prend-elle le problème à l'envers quand elle note que le langage adressé à soi n'est plausible que s'il est en accord avec l'époque, le lieu, le niveau social, l'humeur, l'intelligence qui définissent le

---

[1] Alain RABATEL. "Les représentations…" art. cit., p.79.
[2] Dorrit COHN. op. cit., p.120.
[3] Michel OLSEN. "Polyphonie et monologue intérieur". *Tribune*, n°9, 1999.
[4] Dorrit COHN. op. cit., p.113-114.
[5] Alain RABATEL. "Les représentations…" art. cit., p.80.

personnage dans la fiction[1]. Plus exactement, ce langage, puisqu'il est rapporté au lecteur, est de fait un des indices de tout cela ; il n'a pas la qualité de plausibilité, mais la fonction de construction. Cette image du personnage n'est pas un référent à l'aune duquel on mesure la plausibilité de son langage, mais un effet construit intuitivement à partir du matériau de son idiolecte. Le monologue intérieur construit un personnage *livré* et *proximisé*, selon les termes de Vincent Jouve :

> Les personnages *livrés* se divisent en *distanciés* et *proximisés*. Ils se signalent tous par leur transparence, mais il y a ceux dont les pensées nous sont rapportées par un narrateur qui les commente (nous empêchant d'oublier sa présence) et ceux dont l'intériorité nous est révélée telle quelle, dans une illusion d'immédiateté. Les occurrences *livrées distanciées* entraînent une identification au narrateur, tandis que les occurrences *livrées proximisées* poussent à la sympathie pour le personnage. En ce sens, on peut dire que les personnages *distanciés* s'adressent plutôt au *lu* et reposent sur l'effet-prétexte (le lecteur acquérant, comme le narrateur, une toute-puissance sur eux), tandis que les personnages *proximisés* sollicitent le *lisant* et relèvent de l'effet-personne.[2]

Il est vrai que Vincent Jouve ne réduit pas le monologue intérieur à l'effet de proximisation, il peut être l'agent d'une distance : « Les personnages *distanciés* se signalent au travers de trois techniques d'écriture : le psycho-récit à dissonance marquée, le monologue rapporté ironiquement et le monologue narrativisé ironiquement. »[3] Dans cette proposition, il suit Dorrit Cohn, mais l'ironie y est imparfaitement analysée : si la parole d'un personnage est rapportée ironiquement, ce n'est pas une de ses caractéristiques textuelles, mais un effet de cotexte, de mise en récit, de narration, c'est un effet du narrateur qui fait de la citation qu'est le monologue une mention ironique. La question n'est pas forcément la sympathie ou l'antipathie, toujours axiologiques, et sur lesquelles l'ironie cotextuelle peut jouer ; mais l'empathie du lisant, c'est-à-dire sa proximité de fait avec le personnage le temps du monologue, fût-il ironiquement encadré, ce qui est une autre histoire. Jouve réserve cette empathie aux personnages proximisés égalisés, effet du monologue narrativisé à tonalité non ironique, où le lecteur en sait sur eux autant qu'eux-mêmes ; mais on voit mal comment définir la tonalité ironique d'un monologue considéré en lui-même. L'ironie se situe autour. Quant aux personnages proximisés supériorisés, le lecteur en sait moins qu'eux-mêmes, si bien qu'ils suscitent intérêt et curiosité : c'est l'effet du monologue intérieur *stricto sensu*. On comprend mieux le tour de force de *Belle du Seigneur*, et ses effets ironiques, précisément : en pleine histoire d'amour, soudain, alors qu'Ariane n'a plus guère droit à la parole intime, monologue un personnage féminin supériorisé. C'est Mariette, la bonne.

Il est à présent évident que le continuum des DR, établi en fonction de leur degré de mimésis, ne saurait tenir dans les catégories repères : la connotation autonymique est toujours susceptible de ménager un écho du personnage au sein du DR le plus narratorial, et inversement le DD le plus mimétique n'en reste pas moins dépendant du récit qui l'entoure, de la narration qui le reproduit. On voit bien quelles peuvent en être les conséquences, de l'individuation du personnage jusqu'à l'effet d'ironie.

---

[1] Dorrit COHN. op. cit., p.109.
[2] Vincent JOUVE. op. cit., p.178.
[3] ibid.

IV. Stylistique de la parole romanesque

Une analyse minutieuse des formes de DR et des procédures d'individuation des personnages, de la connotation à la mimésis, peut éclairer l'œuvre de fiction de Cohen sous un jour nouveau, quant à sa portée éthique, son fonctionnement romanesque, et son style. Mais en même temps, cette recherche peut être le moyen de repenser le problème du style d'un roman, envisagé dans une double articulation, avec le personnage et avec le lecteur : le style comme *voix d'accès* au personnage, ce qui signifie, plus rigoureusement, analyser la fonction pragmatique du style comme matériau de construction du personnage par le lecteur. Comme l'écrit Bakhtine, « le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme *problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage*. »[1] Cela revient à interroger la singularité esthétique du *style* d'un roman, et à en contester le singulier grammatical.

1. Polyphonie *vs* littérarité

En effet, l'analyse stylistique porte souvent sur l'identité esthétique, générique ou historique du style, son originalité ou son exemplarité, voire plus récemment, sa littérarité. En amont, son présupposé tacite et son horizon de travail sont souvent l'expression stylistique du tempérament ou des intentions de l'auteur, ou de ses choix esthétiques et idéologiques, respectivement son style et son écriture selon les termes du *Degré zéro de l'écriture*[2]. Leo Spitzer a ainsi pratiqué l'étude du style considéré comme révélateur nécessaire et inconscient de l'*étymon spirituel* de l'auteur[3]. Michael Riffaterre, lui, a situé son analyse à l'autre extrémité de la chaîne de la communication littéraire : le style est un ensemble de contraintes pragmatiques intentionnellement mises en place par l'auteur pour commander des effets de lecture, à la réception[4]. L'une et l'autre stylistiques se préoccupent donc du niveau de communication supérieur liant l'auteur et le lecteur par le truchement du texte et de son style. Et de fait, étudier le style d'un roman revient le plus souvent à étudier « le style du texte », voire « le style de son auteur ». En toute rigueur, il s'agit du style que l'auteur, sujet parlant seul producteur de l'énoncé romanesque et donc de son style, attribue au narrateur, qui est, lui, le locuteur de cet énoncé, le responsable de son énonciation[5]. A son tour, à l'intérieur du jeu d'illusion de la fiction, le narrateur apparaît comme simple sujet parlant quand il rapporte les DD de ses personnages, qui en sont les locuteurs. Ce n'est pas nouveau, ce jeu de trompe-l'œil est un acquis de la réflexion critique ; le causalisme de Spitzer comme le fonctionnalisme de Riffaterre n'en font pas moins preuve d'une très grande acuité dans l'analyse des textes romanesques ; et plus généralement, les présupposés courants quant au style peuvent montrer une grande

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.156.

[2] Roland BARTHES. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972, p.11-17.

[3] Voir par exemple l'article de Jean STAROBINSKI. "Leo Spitzer et la lecture stylistique", p.7-42 in Leo SPITZER. *Études de style*. Paris : Gallimard, 1970 ; Bernard DUPRIEZ. *L'Etude des styles*. Paris : Didier, 1969, p.97-100 et 163-165 ; Jean HYTIER. "La méthode de M. Leo Spitzer". *The Romanic Review*, XLI, février 1950, p.42-59 ; Etienne KARABETIAN. *Histoire des stylistiques*. Paris : Armand Colin, 2000, p.75-84.

[4] Michael RIFFATERRE. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979, p.7-27 ; Etienne KARABETIAN. op. cit., p.187-189 ; Gérard GENETTE. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991, p.133-134 et 137-138.

[5] Sur la distinction entre sujet parlant et locuteur, voir Dominique MAINGUENEAU. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1990, p.70-72.

utilité heuristique. L'étude du style d'un texte n'en pâtit pas dans le cas de romans au style relativement homogène, à la parole des personnages rare ou uniforme. Ce sont les romans que Bakhtine caractérise par le « style linéaire »[1] : ils établissent des contours extérieurs nets autour des DR, allant de pair avec la faiblesse du facteur individuel interne, jusqu'à l'homogénéité stylistique complète de tout le texte.

Mais, comme en témoigne la discussion entre Bernard Vouilloux et Laurent Jenny[2], on rencontre une réelle difficulté épistémologique face aux œuvres polyphoniques, caractérisées par le « style pittoresque », c'est-à-dire par l'effacement des frontières et l'individualisation du DR, dont on perçoit le sens objectif, mais aussi « toutes les particularités linguistiques de sa réalisation verbale »[3]. Dès lors qu'un texte présente de nombreux styles qui ne se réduisent pas à celui du narrateur, mais sont de réels idiolectes, dès lors qu'un auteur a un style polymorphe (quoique toujours reconnaissable), sans doute l'étude de style doit-elle infléchir sa méthode afin d'en saisir la variété, l'inventivité, la spécificité, et surtout les effets. Bernard Vouilloux soulève une question d'importance, en questionnant le style de ces textes dont

> la "singularité" stylistique est constituée en grande partie par l'exploitation distanciée de modèles macrostructuraux issus de contextes culturels hétérogènes. Les phénomènes de la polyphonie et du dialogisme [...] lancent un défi aux définitions monologiques du style (comment se marque le style d'une œuvre qui repose sur la pluralité des styles ?) et viennent nous rappeler que ce que nous appelons le "style" d'un écrivain participe le plus souvent d'un mythe de la singularité cristallisé dans quelques grandes œuvres d'une époque de la littérature [...] qui porte à leur point culminant les valeurs (l'individualité, l'originalité, l'originarité…) dans l'horizon desquelles la culture occidentale a pu penser l'autonomisation esthétique et sociale de l'art.[4]

A cela, Jenny répond de façon bakhtinienne en mettant le caractère compositionnel et orchestré au centre des styles polyphoniques :

> leur individualité stylistique tient sans doute pour partie au choix de certains matériaux parmi d'autres, mais aussi et surtout au mode d'assemblage de ces matériaux. L'exemplification porte donc moins sur les éléments de l'œuvre que sur leur retraitement et leur mise en relations. Ce sont donc les propriétés "syntaxiques" de l'oeuvre qui se trouvent, dans de tels cas, exemplifiées au premier plan. C'est dire que les œuvres citationnelles sont précisément celles qui supportent le moins une approche stylistique taxinomique et qui exigent le plus d'être appréhendées en tant que totalité organisée.[5]

Les romans de Cohen sont emblématiques de ce style pittoresque qui défie la stylistique. Selon Ewa Miernowska, la proportion de DD dans le cycle cohénien excède globalement la moitié du volume du texte[6]. Le cycle des Solal, en dépit des nombreuses péripéties, des coups de théâtre et des rebondissements de sa diégèse, apparaît plus comme un récit de paroles que comme un récit d'événements. Le texte est envahi par les paroles des personnages, du fait de l'importance relative des diverses formes du DD, mais en outre de leur présence dans le discours narratorial à travers les DI et DIL, et enfin de la parenté stylistique et idéologique du narrateur et de certains personnages. Ces paroles sont constitutives de la « composante d'indétermination [...] [qui] permet la participation du

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Le Marxisme*… op. cit., p.168.

[2] Bernard VOUILLOUX. "Pour une théorie descriptiviste du style". *Poétique*, n°114, avril 1998, p.233-254 ; Laurent JENNY. "Du style comme pratique". *Littérature*, n°118, juin 2000, p.98-117.

[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Le Marxisme*… op. cit., p.169.

[4] Bernard VOUILLOUX. art. cit., p.242.

[5] Laurent JENNY. art. cit., p.116.

[6] 30 % dans *Solal*, 53 % dans *Mangeclous*, 60 % dans *Belle du Seigneur*, 74 % dans *Les Valeureux*. Ewa MIERNOWSKA. op. cit., p.75.

lecteur à la production de l'intention du texte »[1], indétermination accrue chez Cohen par la préférence accordée aux DR au détriment du discours narratorial tenu sur les personnages. Le lecteur est requis d'interpréter, de traiter ce matériau. Mais cette attention n'est pas seulement induite par la masse textuelle. La fonction centrale qu'a la parole dans l'économie romanesque y invite également le lecteur : sa forme, son style, apparaissent comme une composante essentielle de l'intrigue, et un élément-clef de la représentation des relations humaines et sociales. Enfin, la variété de ces paroles confère d'autant plus de *relief* à chacune, c'est-à-dire d'identité et de distinctivité.

Le cycle cohénien donne une illustration particulière de ce « nomadisme de la langue » dans lequel Albert Bensoussan[2] voit une caractéristique de la littérature séfarade francophone : un nomadisme de la langue romanesque, qui produit une saga polyphonique, aux personnages individualisés, nombreux et bavards, et au style protéiforme. Dès lors, qu'est-ce que le style de Cohen ? Que peut signifier le terme singulier, englobant des paroles aussi nombreuses et aussi disparates ? Si le style d'un auteur est un ensemble de faits de discours, saillants par leurs récurrences, leurs constantes, les styles de ses personnages n'existent précisément que par la rupture des constantes ; la parlure de chaque personnage crée un « standard de circonstance »[3]. On se doute, par conséquent, qu'est bien peu satisfaisante l'équation suivante : style de Cohen = narrateur + Solal + Mangeclous + Saltiel + Salomon + Rachel… Encore, jusqu'ici, l'équation reste-elle concevable[4], mais pour peu que l'on poursuive de façon globale et cohérente… + Mme Sarles + Hippolyte + les tricoteuses…, point n'est besoin d'achever, on voit bien que l'addition est cocasse – je dirais même que la question est vaine.

Seule une acception fonctionnelle, orchestrale et énonciative de la notion de style peut éviter de buter sur des définitions qui semblent mieux convenir soit au genre poétique, soit au roman à style linéaire. Bakhtine insiste sur les impératifs d'une stylistique appropriée à l'analyse de la prose romanesque. En effet, la stylistique traditionnelle est peu ou prou fondée sur l'étude des tropes et conçue pour le discours poétique seul[5]. Elle implique une conception centripète de la vie verbale et idéologique, telle que la manifestent la poésie, mais aussi l'héritage de la poétique ecclésiastique médiévale, Descartes et Leibniz, et les politiques centralisatrices et étatiques d'uniformisation linguistique[6] :

> L'impuissance de la stylistique traditionnelle, qui ne connaissait que la conscience linguistique ptoléméenne, devant l'authentique originalité de la prose du roman, l'impossibilité d'appliquer à cette prose les catégories stylistiques traditionnelles qui s'appuient sur l'unité du langage et l'intentionnalité rectiligne et conforme de tout son ensemble, la méconnaissance du sens puissant et stylisateur du langage d'autrui et du mode d'un parler indirect, restrictif, tout cela a abouti à une description linguistique neutre du langage de telle œuvre ou – pis encore, de tel auteur – substituée à une analyse stylistique de la prose du roman.[7]

---

[1] Wolfgang ISER. op. cit., p.55.

[2] Alain SCHAFFNER. "Un entretien avec Albert Bensoussan". *CAC*, n°4, 1994, p.16.

[3] Michael RIFFATERRE. *Essais*… op. cit., p.54-55, note 31, et p.90.

[4] Ne serait-ce que du fait des échos avec les textes autobiographiques. C'est même là un impensé de la critique cohénienne. Un bon indice est le suivant, et les exemples sont légion : de quels personnages tel critique thématique va-t-il citer le DD en disant, sans nuance : « comme le dit Cohen… » ? Pour quels autres cela ne l'effleure-t-il pas un instant ?

[5] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.86.

[6] ibid., p.96.

[7] ibid., p.226. Voir aussi le chapitre "Stylistique contemporaine et roman" p.86-98.

A l'inverse, c'est une conception centrifuge et décentralisatrice – galiléenne – du discours que développe le roman. Bakhtine a montré que le propre du roman est la représentation de la parole : « Ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais *l'image de son langage*. »[1] Par conséquent, l'hétérogénéité, le collage sont constitutifs du genre :

> le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de "langues". [...] Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parlers des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langage des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents).[2]

Son analyse stylistique ne peut donc ignorer une telle hétérogénéité constitutive :

> Le langage romanesque de la seconde ligne n'est pas un langage "un", génétiquement issu d'un mélange de langages, mais [...] c'est un système littéraire original de langages qui ne se trouvent pas sur le même plan. [...] La tâche de décrire le langage du roman est, du point de vue de la méthode, une absurdité, parce que l'objet même d'une pareille description, un langage romanesque unique, n'existe pas. Le roman contient un système littéraire de langages, plus exactement, de représentations des langages, et la tâche réelle de son analyse stylistique consiste à découvrir, dans le corps du roman, tous les langages servant à l'orchestrer, à comprendre le degré d'écart entre chacun des langages et l'ultime instance sémantique de l'œuvre, et les différents angles de réfraction de leurs intentions, à saisir leurs relations dialogiques mutuelles, enfin, s'il existe un discours direct de l'auteur, à déceler son fond dialogique plurilingue, hors de l'œuvre.[3]

Il en découle donc la nécessaire réélaboration de la stylistique, appropriée à cet objet multiple : « la plurivocalité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système littéraire harmonieux. Là réside la singularité particulière du genre romanesque. Cette singularité commande une stylistique adéquate, *qui ne peut être qu'une stylistique sociologique*. »[4] Faute de quoi, la stylistique traditionnelle appliquée au roman « transcrit pour le piano un thème symphonique (orchestré). »[5]

Une telle perspective pose, évidemment, la question non seulement du style, mais aussi de la littérarité d'un roman polyphonique, et notamment des discours sociaux qu'il représente. On peut même se demander si cela a un sens de parler de la littérarité dans le cas des DD qui, prononcés par un personnage, n'ont aucune prétention à être littéraires, et même, parfois, se veulent des imitations conformes de la réalité langagière, ou du moins de l'expérience que le lecteur peut en avoir : est-ce dès lors l'intention d'imitation, ou le contexte de l'œuvre, qui font la littérarité de telle pièce rapportée, par exemple un document fictif similaire à son homologue réel, recette de cuisine ou courrier administratif[6] ? La notion de littérarité, dit Bakhtine, est fondatrice pour « la première ligne du roman », représentée par le roman de chevalerie classique tel qu'*Amadis*[7] : ce type de romans laisse le plurilinguisme à l'extérieur comme une toile de fond sur laquelle se détache sa stylisation homogène et univocale particulière. En revanche, « la seconde

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. ibid., p.156.

[2] ibid., p.88.

[3] ibid., p.227-228. Cette dimension différentielle est au cœur de l'analyse sémiologique du personnage développée par Philippe HAMON. art. cit., par exemple p.154-158.

[4] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.120.

[5] ibid., p.89.

[6] L'insertion de documents fictifs est une forme particulière de genre intercalaire : voir ibid., p.141-144.

[7] ibid., p.198. Elle l'est aussi pour la poésie, même si, comme me l'a justement objecté Alain Schaffner, c'est plus vrai de Mallarmé ou Bonnefoy que de Hugo ou Laforgue.

ligne », à l'image de Rabelais et Cervantès, et Cohen, « introduit le plurilinguisme social dans le corps du roman, s'en servant pour orchestrer son sens, et renonçant fréquemment à recourir au discours direct et pur de l'auteur »[1]. Or, une étude de style a, de façon quasi systématique, à cœur de dégager, ou de célébrer, la littérarité du roman considéré[2]. C'est à la fois son objectif, et son présupposé : la littérarité est le corollaire textuel de l'idée de style d'auteur, elle est sa pseudo-objectivation, qui en fait s'enferme dans un piège nominaliste. Est littérarité ce qui est l'objet d'une étude visant à la définir – entre autres, d'une étude de style.

Ou bien la polyphonie du genre romanesque invalide la notion de littérarité, valable pour la seule poésie, ou bien elle en est le synonyme : la littérarité romanesque, ce serait une polyphonie réussie, crédible, variée, efficiente, qui impressionne le lecteur. Ce qui équivaut à évacuer la notion, et à s'affranchir d'un faux problème plombant nombre de théories du style. Bakhtine voit même dans la notion un contresens profond sur le genre romanesque et sur son *relativisme* des langages :

> Contrebalançant la catégorie de la littérarité, le roman de la seconde ligne met en avant la critique du discours littéraire en tant que tel, et avant tout du discours romanesque. C'est une *autocritique du discours*, singularité essentielle du genre romanesque. Le discours est critiqué dans son rapport à la réalité : pour sa prétention à la refléter de façon exacte, à la régenter et la remanier (prétentions utopiques), à la remplacer comme son succédané (rêve et invention remplaçant la vie).[3]

Cette contestation indirecte et radicale du discours littéraire en son sein, est confortée par deux procédés, très nets chez Cohen : « la critique et l'épreuve du discours littéraire autour du héros, de "l'homme littéraire", qui voit la vie par les yeux de la littérature et tente de vivre "selon la littérature" », comme c'est le cas pour Don Quichotte ou Emma Bovary – et pour le donquichottisme des Valeureux, et pour le bovarysme d'Ariane ; et par ailleurs la « mise à nu du procédé », le « roman sur le roman », mettant en scène l'auteur : ce sont les nombreuses métalepses de la narration cohénienne, mais aussi les fragments enchâssés métalittéraires et hypertextuels, tels que la critique du roman occidental et la parodie d'*Anna Karénine* par Mangeclous et Solal.

2. L'étymon spirituel fictif

Or, on l'a vu à travers la gradation mimétique culminant avec le DD, si le personnage est construit comme sujet parlant, c'est surtout par son style ; le contenu du message est *a priori* plus commun, son sens et sa fonction plus susceptibles de transmission et de reformulation. Cette importance du style des paroles tient à ce que Vincent Jouve appelle la « sursignification de l'être romanesque »[4]. En lui, rien n'est gratuit, tout est récupéré ou récupérable par l'interprétation du lecteur : « Le roman, tout structuré, transforme l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symboles, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité. »[5] Le roman est à la fois un monde incomplet, et un monde total. Le lecteur ne sait pas tout, il ne sait que ce qui est écrit, mais tout ce qui est écrit s'offre à la construction du reste. Barthes

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. ibid., p.190-191.

[2] C'est, par exemple, l'enjeu que Claire Stolz fixe à sa thèse de sémio-stylistique, pourtant consacrée à la *polyphonie* dans *Belle du Seigneur*, et fort intéressante au demeurant.

[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.224. Voir aussi Daniel SANGSUE. *Le Récit excentrique*. Paris : Corti, 1987, p.75.

[4] Vincent JOUVE. op. cit., p.44.

[5] ibid., p.62.

a souligné avec justesse, dans la lignée de la fameuse formule de Mukařovský, cette récupérabilité de tout le matériau romanesque, cotextuellement signifiant dans son intégralité :

> tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable [...] : tout a un sens, ou rien n'en a. On pourrait dire d'une autre manière, que l'art ne connaît pas le bruit (au sens informationnel du mot) : c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue [...].[1]

Karlheinze Stierle ne dit rien d'autre : « La lecture de la fiction suppose que celle-ci est toujours théorisable ; ce qui veut dire que tous les éléments de la fiction prétendent à une pertinence. »[2] – tous, y compris le plus infime stylème de tel personnage, même secondaire. Est alors stylème, pragmatiquement, ce qui se prête à la construction de l'identité du personnage par le lecteur. Il s'agit donc de jeter les bases théoriques et méthodologiques d'une analyse stylistique, pragmatique et sémantique de la parole des personnages. On peut espérer que cela représente aussi une contribution au questionnement de l'esthétique, de l'écriture et de l'idéologie des quatre romans de Cohen, et du roman comme genre littéraire.

Cette stylistique des personnages s'appuiera paradoxalement et complémentairement sur les deux grandes démarches opposées qu'ont suivies Spitzer et Riffaterre, en essayant de les appliquer au niveau personnage-lecteur. Ce sera donc une stylistique à la fois descriptive et fonctionnelle. Elle se veut en outre plus herméneutique que formaliste. L'ambition herméneutique découle de la critique que Genette adresse tant à Riffaterre qu'à Spitzer, à savoir qu'ils adoptent une vision atomiste pulvérisant le style en une collection de détails significatifs (Spitzer) ou d'éléments marqués (Riffaterre), exceptionnels, contrastant avec un fond réputé non-marqué, banalement linguistique[3]. L'interprétation les articule dans une convergence psychologique causaliste chez Spitzer (le style est un effet révélateur) ou pragmatique finaliste chez Riffaterre (le style est une fonction délibérée, contraignante). Inversement, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, « Genette considère que pour l'essentiel le fait de style littéraire relève de l'*attention du récepteur*, autrement dit que la stylistique littéraire relève d'une *esthétique attentionnelle* plutôt qu'*intentionnelle* »[4]. Ce que Genette formule ainsi : « Le style est l'aspect du discours, quel qu'il soit. »[5], « Le style n'est rien d'autre que ce versant, disons *sensible*, qui fait ce que Jakobson appelait la "perceptibilité" d'un texte. »[6]

On notera toutefois, pour commencer, que l'approche pragmatique de Riffaterre s'effectue non du côté des intentions de l'auteur, comme Genette le laisse entendre à tort, mais du point de vue du lecteur : « la stylistique est donc la partie de la linguistique qui étudie la perception du message. »[7] ; « la stylistique sera une linguistique des effets du message, du rendement de l'acte de communication, de la fonction de contrainte qu'elle

---

[1] Roland BARTHES. "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Poétique du récit*. op. cit., p.17.

[2] Karlheinze STIERLE. art. cit., p.308.

[3] Gérard GENETTE. *Fiction et diction*. op. cit., p.133-134. Sur Spitzer et Genette, voir aussi Anna JAUBERT. "Le style et la vision". art. cit., p.30.

[4] Jean-Marie SCHAEFFER. "La stylistique littéraire et son objet". *Littérature*, n°105, mars 1997, p.21.

[5] Gérard GENETTE. *Fiction et diction*. op. cit., p.135.

[6] ibid., p.123.

[7] Michael RIFFATERRE. *Essais…* op. cit., p.137.

exerce sur notre attention »[1]. En cela, la stylistique de Riffaterre préserve les enjeux d'une herméneutique. En bref,

> La stylistique étudie, dans l'énoncé linguistique, ceux de ses éléments qui sont utilisés pour imposer au décodeur la façon de penser de l'encodeur, c'est-à-dire qu'elle étudie l'acte de communication non comme pure production d'une chaîne verbale, mais comme portant l'empreinte de la personnalité du locuteur et comme forçant l'attention du destinataire. [...] La tâche de la stylistique est donc d'étudier le langage du point de vue du décodeur, puisque ses réactions, ses hypothèses sur les intentions de l'encodeur, et ses jugements de valeurs sont autant de réponses aux stimuli encodés dans la séquence verbale.[2]

Bien entendu, dans le cas de la parole des personnages, il y a un enchâssement énonciatif, qui fait que l'encodeur véritable, l'auteur, délègue son statut d'énonciateur à l'instance fictive qu'est le personnage (pour le DD), ou bien l'accueille, et métisse le discours de son narrateur avec celui de l'encodeur second qu'est le personnage (DIL, autonymie), ou enfin le tient à distance par sélection et reformulation (DI, DN). Par l'effet de structure que décrit Barthes, dans la parole des personnages c'est autant aux intentions imaginaires de ceux-ci qu'à celles de l'auteur que s'attachent les hypothèses du lecteur. Riffaterre n'en reste pas moins pertinent pour la primauté qu'il accorde à la perception du message.

C'est donc précisément parce qu'elle s'attache à l'attention du récepteur et à sa perception du texte, que l'on s'inspirera de la démarche Riffaterre, mais avec une visée peu préoccupée du style d'auteur, ou de certains vertiges théoriques quant au style, et quasiment *décomplexée* et légitimée par un projet herméneutique dirigé vers l'effet de lecture, la machine fictionnelle, la construction du personnage. Cet effet de lecture dont la stylistique de Riffaterre permet d'analyser l'encodage, c'est la stylistique de Spitzer qui permet de le formuler. Spitzer, dans ses études de style, commence par constater la variation, forme un diagnostic sur le sens qu'elle revêt, et identifie l'acte mental responsable de la variation traitée comme un indice. Sa méthode consiste en une phénoménologie du style : les œuvres sont gouvernées par un principe immanent et saisissable à même la forme ; tout est dit et rien n'est dans l'ombre. S'il se contente d'atteindre l'auteur tel qu'il s'est inventé à travers son œuvre, et non tel qu'il aurait existé avant celle-ci, la visée de Spitzer est bien l'auteur, et son *psychogramme*[3].

Ma démarche se réclame de celle de Spitzer – mais d'un Spitzer sans la tentation du hors-texte, de la biographie d'auteur ou de l'histoire littéraire – appliquée aux idiolectes romanesques : c'est non pas l'auteur, mais le personnage dont il s'agit de déterminer le psychogramme, tel qu'il est inventé par l'œuvre, et pas hors de celle-ci, extériorité par définition impossible. Le style perceptible dans le DD ou l'autonymie semble avoir un sens subjectal que le lecteur suppose et rapporte au personnage[4]. Georges Molinié explicite cette hypothèse qui sous-tend plus ou moins toute lecture stylistique : « dans la transmission

---

[1] Michael RIFFATERRE. ibid., p.146. En d'autres termes : « la stylistique pourrait utiliser le lecteur de même que l'auditeur est utilisé dans l'analyse du discours. » p.37.

[2] ibid., p.145-146.

[3] Voir Etienne KARABETIAN. op. cit., p.81.

[4] Philippe HAMON note l'importance de la « *phraséologie* » dans la détermination des personnages, art. cit., p.163. Sylvie DURRER a appliqué cette démarche au débat entre Danton, Robespierre et Marat dans *Quatrevingt-treize* ; mais, du fait du corpus choisi, elle s'est intéressée aux stratégies argumentatives, rhétoriques, polémiques des paroles construisant l'image des personnages comme rhéteurs distincts en situation de conflit, plutôt qu'à de réels idiolectes créateurs d'individualités complexes : "Paroles et portraits". *Poétique*, n°92, novembre 1992, p.441-465. Voir aussi, sur la parole des personnages dans *Les Ames mortes* de Gogol : Mikhaïl BAKHTINE. "La structure de l'énoncé", in Tzvetan TODOROV. *Mikhaïl Bakhtine*. op. cit., p.306-316.

d'un message, on peut, imaginairement, concevoir qu'il y a adéquation entre le contenu informatif véhiculé (I – l'information) et les moyens lexicaux et syntaxiques (E – l'expression) utilisés pour l'exprimer. »[1] Cet axiome, intuitivement posé par le lecteur, est incontournable dans le cas du style de la parole d'un personnage, appréhendé au niveau de l'interaction entre texte et lecteur. Les figures, par exemple, appartiennent au contenu directement informationnel (E = I) ; il n'y pas *adéquation* entre le contenu et les moyens, mais les moyens expressifs sont eux-mêmes un contenu informationnel, non en tant que medium mais comme manifestation, trace, indice d'une substance supposée : le personnage.

Pour le lecteur il n'y a rien dans le style d'un personnage qui ne soit dans son esprit, et rien dans son esprit qui ne soit exprimé par son style. C'est à partir de ce postulat spitzérien, informulé, conventionnel et inhérent à l'illusion romanesque, que la stratégie inférentielle[2] du lecteur construit l'image d'une individualité, d'une conscience et d'un inconscient, d'une identité (psychologiques, idéologiques, socio-cuturels) – d'un étymon spirituel. Ainsi, l'illusion référentielle nous donne à entendre un ensemble de voix singularisées et crédibles, celles de personnages, fictivement sujets parlants et locuteurs, doués d'une individualité et d'une existence en fait purement verbales, idiolectales, stylistiques. En s'offrant comme un « langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète »[3] – du personnage, pour nous – le style, en fait, confère cette mythologie au personnage, il lui fabrique un corps et un passé tout en paraissant en naître. Le style n'est plus, dès lors, le sceau de l'auteur, mais un matériau disponible pour la construction d'un énonciateur fictif, le personnage. Il s'agit d'une spécialisation, appliquée à l'effet-personnage, des critiques que Bernard Vouilloux adresse aux notions traditionnelles du style :

> à une métaphysique de l'empreinte, qui postule la substance d'un sujet plein, la notion d'énonciation aura ainsi permis d'opposer une physique de l'usage, de la prise, de l'embrayage : ce que l'on appelle "sujet" n'est jamais d'abord qu'une fonction structurale laissée à la disposition de tout utilisateur de symboles, ou, pour recourir à un vocabulaire faussement apparenté, un ensemble de positions préconstruites par le biais desquelles un imaginaire embraye sur le symbolique. […] un style n'est pas tant la marque absolutisée d'une pulsion quasi *instinctuelle* s'imprimant dans un matériau donné à la façon d'une signature [...] qu'une configuration *distinctive* du fonctionnement symbolique.[4]

Il s'agit bien du réinvestissement, dans la pragmatique de la lecture romanesque, d'une problématique caractériologique traversant l'histoire de la stylistique. Avant Spitzer déjà, « pour Karl Vossler, "le style est l'usage linguistique individuel en opposition à l'usage collectif", et la stylistique doit mettre au jour "la physionomie spirituelle de l'individu" »[5]. Dominique Combe a fort bien retracé la filiation de cette vision d'une unité organique de la pensée et de la langue, rassemblant la tradition du post-romantisme allemand[6], la théorie psychomécanique de Gustave Guillaume, la stylistique de Spitzer, l'herméneutique de Gadamer, la poétique moniste de Meschonnic, et jusqu'à la problématique du style comme parole pensante dans la phénoménologie de Merleau-

---

[1] Georges MOLINIÉ. *Eléments de stylistique française*. Paris : P.U.F., 1997, p.82.

[2] Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p.60.

[3] Roland BARTHES, *Le Degré zéro*…, op. cit., p.12.

[4] Bernard VOUILLOUX. art. cit., p.242-244.

[5] Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER. op. cit., p.183.

[6] Cette phrase de Humboldt la résume particulièrement bien : « L'état moral se communique au langage et derrière le style c'est l'âme qui apparaît. »

Ponty[1]. Notons que, du fait de ces parentés, la psychomécanique, qui met le processus mental au cœur de la langue et de la parole, peut s'avérer particulièrement opératoire, d'un point de vue heuristique, pour l'analyse stylistique des écarts, des hapax attribués à tel personnage, comme une antéposition d'épithète ou un déterminant zéro. On croise également la problématique d'une stylistique de la parole, telle que l'illustre Charles Bally : ainsi, Wolf-Dieter Stempel, à sa suite, définit la stylisation comme « le modelage d'une intervention sur l'idée d'une ou des qualités que le locuteur demande à son interlocuteur de lui attribuer en tant que marques d'une identité sociale »[2], et le style comme un « travail cohérent d'auto-projection langagière »[3].

Henri Morier, avec sa *Psychologie des styles*, en offre l'expression la plus systématique, selon le présupposé d'une « loi de concordance entre l'âme de l'auteur et son style ». Il en déduit la revendication d'une stylistique subjective :

> la stylistique est objective dans la mesure où elle s'intéresse à la forme comme traduction du contenu, de la chose dite, de la représentation verbale ; elle est alors orientée vers le mot comme vers un but. Elle est en revanche subjective lorsqu'elle se retourne vers le sujet créateur, lorsqu'elle considère la nature ou la personnalité de celui qui parle ou qui écrit, son âme singulière. Ainsi, la stylistique objective tend à traiter des faits de langue généraux (étude de la métaphore, du point de vue linguistique) et la stylistique subjective des faits de psychologie en rapport avec le choix des faits de langue.[4]

Son axiome de départ est le suivant :

> Si l'être constitue un tout organisé, on doit retrouver le symbole du moi dans chacune de ses manifestations. Oui, Buffon, "le style est l'homme même". Platon l'a dit aussi : *οιος ο λογος τοιουτος ο τροπος*. Tel style, tel caractère. Et Sénèque l'a redit : *Oratio vultus animi est*. Le style est le visage de l'âme.[5]

L'optique qui sera la mienne revient à donner à cet axiome un infléchissement essentiel en évacuant les notions peu rigoureuses d'*être* et de *symbole*, dont l'idéalisme est patent dans l'idée qu'on le *retrouve* : le *personnage* constitue, on l'a vu, un tout organisé, et le lecteur *construit*, par un effet de structure, le *signe* du moi dans chacune de ses manifestations. Cette démarche sera par conséquent objective et subjective, ou si l'on préfère, indissociablement générale (c'est-à-dire rhétorique, pragmatique) et personnelle : « La stylistique générale essaie de voir comment on agit sur *le lecteur*. C'est un art de rhétorique. La stylistique personnelle essaie de déterminer ce qui se passe chez l'*auteur*. »[6]

S'agissant de l'application de sa stylistique personnelle au roman, Morier y a d'ailleurs vu « un premier cas de prétendue dérogation à la loi de concordance entre l'âme de l'auteur et son style »[7], dû à la contradiction opposant ses présupposés caractériologiques et l'écriture romanesque :

> Si l'auteur considéré a l'esprit assez souple (cela est vrai surtout du romancier) pour se mettre à la place de son héros, se plonger dans l'état d'âme de tel personnage au caractère défini, nous voyons

---

[1] Dominique COMBE. "Pensée et langage dans le style", in *Qu'est-ce que le style ?*. Paris : P.U.F., 1994, p.77-90. Voir aussi Etienne KARABETIAN. op. cit. ; Antoine COMPAGNON. *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998, p.198-201.

[2] Wolf-Dieter STEMPEL. "Stylistique et interaction verbale", in *Qu'est-ce que le style ?*. op. cit., p.327.

[3] ibid., p.329.

[4] Henri MORIER. *La Psychologie des styles*. Genève : Georg, 1959, p.20. Voir aussi Etienne KARABETIAN. op. cit., p.128-135.

[5] Henri MORIER. op. cit., p.7-8 (mon logiciel de traitement de texte ne me permet pas de reproduire les accents ni les esprits du grec ancien).

[6] ibid., p.22.

[7] ibid., p.13.

> le style du personnage supplanter le style ordinaire de l'auteur. [...] Ainsi, le même sujet peut connaître, dans une durée relativement courte, plusieurs états d'âme successifs. Ce don de protéisme permet à l'écrivain d'éprouver tantôt les sentiments rudimentaires d'une servante, tantôt la passion compliquée d'une bourgeoise.[1]

On l'a déjà vu, l'analyse stylistique de la polyphonie comme pragmatique de la lecture romanesque, évite les impasses épistémologiques liées au caractère désuet, idéologique, axiologique, et surtout idéaliste, de la typologie des tempéraments et des esthétiques qu'élabore Morier. Il ne s'agira jamais pour nous que de l'analyse d'un artefact, d'une construction possible par le lecteur, induite par le style. Si bien que la définition d'Arthur Danto[2], selon qui le style est « la physionomie externe d'un système de représentation interne », convient très bien au cas du personnage, à cette réserve près que l'interne est construit à partir de cet externe, qui seul a une réalité. D'où le rapport, en effet, de physionomie : simplement, ce qui semble être l'antécédent et la cause, n'est que le produit et la construction, *a posteriori*. Le style c'est, sinon l'homme, du moins sa représentation, le personnage. On retrouve alors cette définition de la stylistique que donne Starobinski : « en critique, l'opération convergente de la phénoménologie et de la psychanalyse pourrait s'appeler stylistique »[3]. En effet, on la pratiquera comme élucidation d'un encodage, d'un stimulus linguistique, qui est le fondement d'une phénoménologie de la lecture, et des représentations anthropomorphes et personnifiantes (psychanalytiques, entre autres) du personnage à partir de son style.

C'est bien d'une construction, programmée, qu'il s'agit. Toute la question est donc d'étudier, à la façon de Riffaterre, comment le style des personnages programme la construction, à la lecture, d'une cause fictive attribuée à ces effets de style :

> premièrement, la communication [littéraire] est un jeu, ou plutôt une gymnastique puisque c'est un jeu guidé, programmé par le texte. L'explication devra montrer comment ce contrôle est assuré par les mots ; deuxièmement, le jeu étant joué selon les règles du langage (conformément ou transgressivement), le lecteur perçoit le texte en fonction de son comportement habituel dans la communication ordinaire [...] ; troisièmement, la réalité et l'auteur sont des succédanés du texte.[4]

En effet, « le lecteur, conditionné par une utilisation constante du langage référentiel, rationalise comme s'il y avait référence. Le texte *semble* référer aux choses »[5]. Or, le personnage est immanent au texte, à ses mots, à son ou ses style(s) ; il n'y a, en réalité, pas d'esprit du personnage, pas d'arrière-texte. Et c'est pourquoi son étymon spirituel ne saurait être le but d'une investigation (de type psychologique ou psychanalytique) tendant à remonter jusqu'à lui comme à la réalité originelle et cryptée émettrice des paroles, car cette investigation reste prisonnière de l'illusion référentielle dont il s'agit précisément d'analyser les modalités stylistiques, et elle fantasme son objet. Comme l'écrit Riffaterre, « le référent n'est pas pertinent à l'analyse »[6] (le référent « spirituel » ici), car le style des personnages, comme tout message littéraire, n'a d'autre référent que lui-même, que le texte, et les constructions qu'il suscite selon la convergence pragmatique de faits linguistiques. Pour autant,

> *Le phénomène n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte* [...] L'explication pertinente de la rationalisation consistera d'abord à

---

[1] Henri MORIER. ibid., p.12. Morier se montre ici, brièvement, comme un bakhtinien « de droite », empreint de psychologisme et absolument pas marxiste.

[2] Dans *La Transfiguration du banal*, cité par Laurent JENNY. art. cit.

[3] Cité par Antoine COMPAGNON. op. cit., p.199.

[4] Michael RIFFATERRE. *La Production du texte*. op. cit., p.10.

[5] Voir Michael RIFFATERRE. *Essais…* op. cit., p.286-289.

[6] Michael RIFFATERRE. *La Production du texte*. op. cit., p.19.

> accepter celle-ci comme modalité de la perception du texte, donc à reconnaître qu'elle est de nature linguistique. [...] Qu'elle soit une erreur sur le plan des choses importe peu, si cette erreur est réalité sur le plan de la représentation.[1]

Donc, fi du référent, et sus à l'illusion référentielle !

3. Stylistique, compréhension et polylecture

Toutefois, malgré la dette envers Iser et Riffaterre, je serais tenté de proposer une autre formulation du rôle du lecteur. Le lecteur implicite d'Iser est une catégorie trop générale, trop esthétique, et pas assez articulée à la pratique stylisticienne ; l'archilecteur de Riffaterre me semble, en dépit des critiques d'Iser, plus opératoire : « L'archilecteur est une somme de lectures, et non une moyenne. »[2] Néanmoins, on pourrait considérer le lecteur, en tant qu'il est confronté aux paroles des personnages, comme un polylecteur. Le terme a l'avantage d'être symétrique de la polyphonie des romans, et du polylecte auctorial cohénien. La polylecture est une polyphonie de deuxième niveau, une polyphonie de la réception, nourrie de la première qui est encodée. Etre stylisticien, c'est être un polylecteur systématique, c'est-à-dire parcourir l'éventail des lectures possibles, tout au moins de celles qui sont encodées dans les faits linguistiques, sans préjuger des idiosyncrasies particulières à tel lecteur ou de ses lapsus de lecture. D'une part, « Le texte est un code limitatif et prescriptif. »[3] De l'autre, les lecteurs sont multiples. Par conséquent,

> l'objet de l'analyse du style est l'illusion que le texte crée dans l'esprit du lecteur. Cette illusion n'est évidemment pas imagination pure ou fantaisie gratuite : elle est conditionnée par les structures du texte et par la mythologie ou idéologie de la génération et de la classe sociale du lecteur. Il est donc possible de dégager les constantes de ce conditionnement, si infinie que soit la variété des lecteurs.[4]

La démarche requiert une mobilité de l'attention, pour inventorier le phénomène attentionnel qu'est le style, tel que peut le livrer le travail conjoint d'auto-observation critique du lecteur (et relecteur bien sûr) particulier que je suis, et d'analyse linguistique, fondement partiel d'une objectivité, ou d'une modestie, herméneutique. On retrouve la distinction opérée par Paul Ricœur entre la compréhension et l'explication :

> A parler strictement, seule l'explication est méthodique. La compréhension est plutôt le moment non méthodique qui, dans les sciences de l'interprétation, se compose avec le moment méthodique de l'explication. Ce moment précède, accompagne, clôture et ainsi *enveloppe* l'explication. En retour, l'explication *développe* analytiquement la compréhension.[5]

Bien sûr, il y a, lors de chaque lecture particulière (y compris ma propre relecture stylistique savante), du déchet, de la perte. Philip Hobsbaum formule avec justesse les divergences d'interprétation : « C'est ce que j'ai appelé le concept de disponibilité : de la même façon que le plus doué des créateurs ne peut profiter de toute son expérience, le lecteur le plus assidu ne peut accéder à toute l'œuvre de l'auteur. »[6] Le stylisticien, par le travail des relectures, tente de compenser cette perte. Bien entendu, la polylecture n'est jamais qu'une expansion, plus technique, plus analyste, plus réflexive, d'une lecture

---

[1] Michael RIFFATERRE. ibid., p.9. C'est ce qu'illustre la réception des pseudo-archaïsmes des Valeureux, ou du jargon juridique forgé par Mangeclous.

[2] Michael RIFFATERRE. *Essais*… op. cit., p.46.

[3] Michael RIFFATERRE. *La Production du texte*. op. cit., p.11.

[4] Michael RIFFATERRE. *Essais.*.. op. cit., p.49.

[5] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action*. op. cit., p.181.

[6] Dans *A Theory of Communication*, cité par Wolfgang ISER. op. cit., p.41.

particulière ; mais cela est inhérent à l'attention herméneutique portée à l'application, aux antipodes de l'attitude du critique telle que la stigmatise Iser :

> Son approche se caractérise par une scission entre l'objet et le sujet, scission qui est la marque de toute connaissance discursive. Le sens est l'objet que le sujet cherche à définir à l'intérieur d'un cadre de référence. La valeur universelle de cette définition est prétendument fondée sur l'absence de toute subjectivité, ainsi que sur la transgression des limites du sujet. Cette indépendance par rapport au sujet constituerait le critère de vérité. On peut se demander ce qu'une telle définition du sens signifie encore pour le sujet.[1]

Au contraire, selon Iser, « Le sens n'est plus à expliquer mais bien à vivre : il s'agit d'en ressentir les effets. »[2] Prendre le sujet lecteur pour objet d'étude n'autorise pas le subjectivisme à tout crin, mais représente bien un parti pris qui ne se dissimule pas la dimension subjective de la lecture littéraire, y compris de la lecture critique, et se propose précisément de travailler dessus. S'y ajoute le problème spécifique de l'image que le polylecteur se fait des lecteurs possibles. La polylecture étant une accumulation de lectures, on peut supposer qu'elle envisage plusieurs lectures possibles, si elle se garde du délire interprétatif ; le risque est plutôt dans le manque : il est d'en négliger, d'en oublier. Nécessairement.

Tout, virtuellement, joue sur les constructions du lecteur. L'objectif est de ratisser tous les matériaux possibles, avec des degrés de perceptibilité, de plausibilité quant à l'effet – car linguistiquement, ils sont là, et de ce point de vue la méthode linguistique est en partie garante de scientificité. Riffaterre insiste sur cet impératif d'« une docilité absolue au texte » : « ne fonder l'explication que sur les éléments dont la perceptibilité est obligatoire. »[3] Ces matériaux possibles sont inégalement pertinents, d'un point de vue stylistique, s'agissant du versant perceptif, attentionnel, décodé. A terme, il s'agit bien de dresser l'inventaire (ouvert) des possibles soumis au lecteur, y compris et surtout à celui qui ne lit qu'une fois, linéairement et en régime de lecture romanesque courante. Pour autant, la primauté de la compréhension ne signifie pas une licence scientifique débridée : « Une interprétation ne doit pas être seulement probable, mais plus probable qu'une autre. »[4] Dans des termes assez proches, François Rastier rappelle une exigence similaire :

> les sciences sociales, et notamment les sciences du langage, sont des sciences herméneutiques, qui traitent d'événements et non de faits, de phénomènes et non de choses. [...] La sémantique tente de retracer les parcours interprétatifs. Mais c'est à l'herméneutique critique qu'il revient de problématiser leurs conditions et de hiérarchiser leurs résultats en définissant des degrés de plausibilité.[5]

Il y a donc dans la parole des personnages un continuum entre différents stades de perceptibilité et d'interprétabilité. Il y a ce que tel lecteur contingent lit et perçoit consciemment, et interprète, dans un sens qui est seulement proposé, mais clairement encodé : ce sont, sans doute pour tous, les interruptions syntaxiques dans les monologues d'Ariane, ou le parler populaire de Mariette. Il y a ce qui agit sur lui, le conditionne, sans perception consciente ni interprétation volontaire, sans qu'il se sente sommé d'interpréter : c'est le cas du désinvestissement dilogal de Solal connoté par la prégnance croissante des DI et DN au fil de *Belle du Seigneur*. Il y a enfin ce qu'il perçoit nécessairement, à chaque

---

[1] Wolfgang ISER. ibid., p.30-31.

[2] ibid., p.31.

[3] Michael RIFFATERRE. *La Production du texte*. op. cit., p.12. Contrairement à certains schémas structuralistes, *a fortiori* aux paragrammes.

[4] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action*. op. cit., p.202.

[5] François RASTIER. "Défigements sémantiques en contexte", in *La Locution entre langue et usages*. Fontenay : E.N.S., 1997, p.329.

occurrence, sans en dégager la cohérence : par exemple, les anglicismes de Mangeclous, d'Adrien ou d'Ariane ne peuvent passer inaperçus, au sens où ils ne peuvent passer pour du français, sans que pour autant le lecteur établisse consciemment leurs conditions d'apparition ou leurs connotations communes, c'est-à-dire sans qu'il leur rattache une motivation unique et systématique. C'est aussi le cas de la parole cohésive, dont le lecteur perçoit forcément la récurrence, la monotonie, les similarités, sans le construire explicitement, du point de vue du personnel romanesque varié qui la véhicule, comme un ensemble, un chœur, tant ses porte-voix sont différents, diégétiquement et actanciellement hétérogènes. Il y a ce que tel lecteur percevra et pas un autre, en fonction de ses compétences encyclopédiques particulières, son histoire linguistique, conversationnelle et littéraire, comme les allusions pédantes d'Adrien, ou des citations de chansons des années 30. Ainsi, par exemple, du parler méridional de Scipion, construit par maintes occurrences, un lecteur ignorant ce topolecte ne percevra que *peuchère*, indice stéréotypique, et verra des inventions fantaisistes là où ce sont d'authentiques provençalismes moins connus[1]. Josette Rey-Debove a clairement analysé comment un mot inconnu du décodeur pouvait à la fois être dépourvu de signifié dénotatif et chargé d'un signifié purement connotatif :

> un signe qui n'a pas de sens dénotatif, et qui se trouve engagé dans le procès de la signification, acquiert brutalement tous les sens connotatifs qui lui donnent un semblant d'existence, et qui n'auraient pas été perçus autrement. Le connotateur autonymique est le signifié fondamental du signe sans signifié dénotatif, mais d'autres connotations langagières peuvent se manifester selon la situation.[2]

L'important est que les effets de lecture, dans ces proportions variables, restent grâce au cotexte relativement concordants. L'ultra-rhétoricité de Mangeclous peut ne pas être lue comme une parodie très nourrie de la rhétorique, voire très savante en matière d'histoire du droit comme le verra un lecteur juriste, elle passera au moins pour un charabia verbeux et compliqué, et grotesque de toutes façons. Ce qui pour un juriste sera érudition de Mangeclous, pour un lecteur commun, ce sera inventivité juridique, création d'un semblant de technolecte juridique, aussi jargonnant, étranger, exotique, aux signifiants aussi dépaysants (le dépaysement lexical par connotations) que le véritable technolecte juridique ; les deux étant aussi inconnus du lecteur, l'effet est quasiment le même quant à l'image de Mangeclous. Indubitablement, ce savoir hypertrophié ne sollicite pas la même lecture que le savoir intimidant, donné pour vrai, qu'on rencontre chez les Naturalistes ou Jules Verne[3].

4. La pratique stylisticienne

En bref, l'analyse du style comme agent d'interaction entre le texte et lecteur, nous tient à égale distance des deux pôles définis par Hobsbaum[4] : la démarche ainsi définie interdit le subjectivisme comme l'absolutisme ; il s'agit d'un relativisme déterminé. A ce relativisme, j'ajouterai la position mixte que Dorrit Cohn revendique au sein de la répartition pascalienne des études littéraires[5] : entre d'une part la finesse des critiques, aux analyses élégantes, volontiers métaphoriques, lisibles mais refusant les distinctions et

---

[1] Comme Simone CATTAN. op. cit., p.338. On peut le constater également dans le cas des insultes fantaisistes que lance Mangeclous, dans lesquelles Robert ELBAZ. op. cit., p.72, voit des néologismes.

[2] Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.263-264.

[3] Voir Philippe HAMON. "Du savoir dans le texte". *Revue des sciences humaines*, n°160, 1975, p.489-499.

[4] Cité par Wolfgang ISER. op. cit., p.54.

[5] Dorrit COHN. op. cit., p.10.

définitions jugées pointilleuses, et d'autre part la géométrie réductrice des linguistes, aux formules et abréviations illisibles, elle se réclame d'un compromis, et je souscris à son double souci de rigueur et de lisibilité, voire de plaisir.

Après l'indispensable définition préalable du style et de son application aux personnages, il peut au demeurant être bon de faire sienne l'honnêteté de Georges Molinié : « la sagesse consiste donc à partir de la stylistique et non du style. On installe au départ une praxis, et on examine ce qu'on trouve à la fin. »[1] Cette primauté de la praxis sur l'objet est d'ordre purement théorique, et concerne la définition de l'objet, qui n'est possible qu'à l'issue de sa confrontation à une praxis ; pour autant, dans l'ordre méthodologique, c'est l'objet qui requiert telle praxis particulière. Cela implique une stylistique décomplexée non seulement quant à son objet (qui n'est pas la Littérarité ou l'Auteur, mais plus modestement la lecture), mais aussi quant à ses instruments d'analyse. C'est la définition de la stylistique, comme pratique méthodique plutôt que comme théorie, qu'exprime Michel Murat au seuil de son étude de style sur *Le Rivage des Syrtes* : « pour chaque objet qu'elle appréhende, son propos n'est pas de construire des règles *ad hoc*, mais d'inventer des parcours efficaces où le travail descriptif soutienne, loin de l'oblitérer, un dynamisme herméneutique, qui est la raison d'être du commentaire »[2].

En outre, la polyphonie implique que chaque parole singulière réclame ses outils, d'où ce parti pris d'un éclectisme méthodologique, subordonné à ce que requiert le personnage, ou le fragment. Ce pourra être la rhétorique classique pour Mangeclous, et la sociolinguistique pour Adrien. En effet, la sociolinguistique peut apporter beaucoup à l'analyse stylistique des paroles romanesques, dans la mesure où, comme le souligne Bourdieu,

> la critique sociolinguistique soumet les concepts linguistiques à un triple déplacement, substituant : à la notion de *grammaticalité* la notion d'*acceptabilité* ou, si l'on veut, à la notion de langue la notion de langue légitime ; aux *rapports de communication* (ou d'interaction symbolique) les *rapports de force symboliques* et, du même coup, à la question du *sens* du discours la question de la *valeur* et du *pouvoir* du discours ; enfin et corrélativement, à la compétence proprement linguistique le *capital symbolique*, inséparable de la position du locuteur dans la structure sociale.[3]

Pour le personnage romanesque, le capital symbolique ou la place dans la structure sociale sont construits à partir des manifestations linguistiques (stylistiques) de sa parole. La structure sociale a alors une double dimension : telle qu'elle est diégétiquement construite par le chœur du personnel romanesque, et telle que le lecteur la dresse en toile de fond, implicitement et inconsciemment, en fonction de sa propre compétence encyclopédique, de son idéologie, de son appartenance sociale.

Parmi les pistes variées et conjuguées que Georges Molinié ouvre à la stylistique[4], la lecture que je propose n'exclut donc *a priori* ni la sémiotique, ni la narratologie, ni l'énonciation, ni la pragmatique, ni la rhétorique, ni l'analyse du discours, ni l'intertextualité. Laurent Jenny exprime la même revendication d'éclectisme[5], et achève son article sur ces mots :

---

[1] Georges MOLINIÉ. op. cit., p.9.
[2] Michel MURAT. Le Rivage des Syrtes *de Julien Gracq. Étude de style* (1). Paris : Corti, 1983, p.VIII.
[3] Pierre BOURDIEU. "L'économie des échanges linguistiques". *Langue française*, n°34, mai 1977, p.18.
[4] Georges MOLINIÉ. op. cit., p.170-198.
[5] Laurent JENNY. "L'objet singulier de la stylistique". *Littérature*, n°89, février 1993, p.123.

> Peut-être conclura-t-on de tout cela que la stylistique est une discipline imaginaire, comme toute autre sans doute, mais un peu plus, puisqu'on ne peut lui reconnaître ni outils propres, ni méthode propre, et puisque son objet semble dépourvu de régularité identifiable. A cela on répondra, légitimement je crois, que la stylistique fait pourtant face à ce qu'il y a de plus réel dans la littérature, et qu'en désignant ce réel comme le point de fuite de son effort descriptif, elle en témoigne mieux que bien des approches scientifiques qui triomphent de l'objet littéraire en l'arrachant à sa singularité.[1]

Le propos est convaincant, mais l'est d'autant plus si l'on admet – ce qui n'est pas vraiment le cas de Jenny – que, plutôt qu'*imaginaire*, la stylistique est la méthode d'analyse *attentionnelle* d'un phénomène qui est spécifiquement d'ordre attentionnel. Là réside sa singularité, mais aussi sa scientificité, en ce qu'elle est déterminée par la nature de son objet : à partir du moment où l'on définit le style dans une perspective globale, attentionnelle et pragmatique, en l'articulant à la lecture, il perd sa définition substantialiste et qualitative, et son analyse excède les outils qui lui sont conventionnellement appliqués, et qui furent élaborés pour le genre oratoire puis poétique. L'attentionnalité rend compte du fonctionnement de la lecture, sans préjuger de son objet ni de la nature des phénomènes, et donc pas davantage des outils que requiert leur explication, puisque, comme le dit Riffaterre, « il faut considérer le style *comme l'ensemble de l'idiolecte* »[2].

De fait, à la réception, le style, à la fois réel objet littéraire et apparent medium de connaissance des personnages, semble participer d'une instance dédoublée, le niveau idéologico-esthétique (celui de l'encodeur réel) et le niveau psycho-socio-culturel, en tant qu'un style est attribué à un personnage et le caractérise. En inversant les théories de Spitzer et de Barthes, en faisant de l'étymon spirituel ou de l'« hypophysique de la parole »[3] qu'ils placent à l'origine du style, une construction de ce dernier, je suis amené, pour éviter toute confusion, à préférer, s'agissant du style des personnages, le terme *parole* (fût-elle silencieuse)[4]. Au pluriel, le mot renverra aux occurrences ; au singulier, il désignera un corpus cohérent individualisé, un idiolecte, généralement dénué, dans la diégèse qui lui sert de cadre, de toute intention littéraire (même s'il fait croire à de nombreuses autres intentions présidant aux minutieux choix langagiers que semble opérer le personnage parlant). Je conserverai au mot *style* le sens riffaterrien d'encodage par le sujet parlant polymorphe, l'auteur, de diverses paroles de sujets parlants fictifs. Ainsi, des six fonctions du langage dégagées par Jakobson, la fonction poétique (ou stylistique selon Riffaterre), à l'inverse des cinq autres, ne peut qu'occasionnellement être imputée au personnage, mais elle désignera toujours le mode d'inscription, pour le lecteur, en amont de l'illusion référentielle, des cinq autres fonctions dans la situation fictive où s'exprime le personnage. Cela seul relèverait de la littérarité, et on l'a vu, celle-ci n'est pas l'objet de ce travail, qui tendrait plutôt à contester la pertinence de la notion, ou son utilité heuristique : elle se situe au niveau du style global de toute l'œuvre, et elle ne saurait rendre compte des phénomènes propres à chaque parole qu'elle embrasse en un seul concept. Se fixer la littérarité comme objet reviendrait à travailler sur une abstraction, et à s'arrêter trop tôt – avant le lecteur.

---

[1] Laurent JENNY. ibid., p.125.

[2] Michael RIFFATERRE. *Essais…* op. cit., p.103.

[3] Roland BARTHES. *Le Degré zéro…* op. cit., p.12.

[4] *Discours* est quant à lui beaucoup trop polysémique, et se prête aux faux-sens. *Enonciation* ou *discours rapportés*, plus rigoureux, présentent l'inconvénient, par leur plus grande technicité, d'évacuer connotativement les enjeux esthétiques de la lecture romanesque, de l'illusion référentielle et de l'effet-personnage, au profit d'une approche plus strictement descriptive, plus linguistique que poétique.

5. Les paramètres de la parole romanesque

À première vue, l'analyse devrait permettre de comprendre comment ce que le discours narratorial dit des personnages est illustré ou étayé par leur style. Cependant, le discours narratorial cohénien n'en dit pas toujours long, évite parfois l'analyse psychologique ou les analepses explicatives, sinon par touches, ou entre parenthèses au milieu du DD. Par ailleurs, il peut – surtout quand le narrateur possède une figure, un éthos aussi forts que chez Cohen – être soupçonné d'inexactitude ou de partialité davantage que le DD, lu comme un document. Enfin, paradoxalement, le discours narratorial prolonge lui-même le style des personnages à travers le DIL, les connotations autonymiques, les pastiches, les reprises de désignation, par une *contagion stylistique* évidente. Cette étude ne saurait par conséquent négliger ces formes hybrides, et devra les envisager au même titre que toutes les formes de paroles directes, perçues comme les plus homogènes et authentiques.

Les paramètres multiples que Sylvie Durrer propose pour l'analyse du dialogue romanesque embrassent des catégories très variés[1] : l'oralité, le cadre participatif et la situation (interlocuteurs, circonstants, buts), les unités de l'analyse conversationnelle, les types d'échanges, les déviances (à l'image du menteur, du bavard, du silencieux), la combinatoire des DR, les fonctions du dialogue dans le roman. Il convient d'ajouter les paramètres des modes de représentation microtextuels que détaille Gillian Lane-Mercier[2], et qui sont souvent des objets plus spécifiquement stylistiques : les procédés (typo)graphiques tels que la graphie ou la ponctuation, le récit attributif, le lexique, la syntaxe phrastique des répliques, la syntaxe dialogale régissant les enchaînements conversationnels, et la syntaxe énonciative, la temporalité discursive (la dilatation ou la condensation de la parole), la dimension illocutoire et les rapports de place, les présupposés linguistiques et idéologiques à l'œuvre.

S'agissant de l'étude de la fonction d'un dialogue dans le récit[3], je considèrerai qu'elle concerne plus l'analyse de la dynamique du récit, sa structure et son économie générale, que la construction d'un personnage locuteur par le lecteur. De plus, on notera que chez Cohen les personnages agissent si peu, que ce soit Adrien, les Valeureux, Ariane et Solal, Scipion, ou Mariette… et les DR prennent tellement d'importance par rapport à la diégèse qu'ils ne se réduisent jamais à une fonction narrative, mais deviennent le lieu et le motif de l'action, et se substituent à elle, évinçant parfois le récit *stricto sensu*. Ainsi, l'annulation du tennis de 11 heures par Mrs. Forbes, entre les chapitres LXXXIV et LXXXV de *Belle du Seigneur* fait l'objet d'une ellipse du récit qui reprend à 16 heures, et n'est rapportée que par l'analepse d'un DIL de Solal (BS 736) ; s'agissant du suicide d'Adrien, son récit cesse avec la conscience d'Adrien, et n'est repris que quand Mariette en parle[4]. Le narrateur s'absente de l'événement pour ne le rapporter que vécu et réfléchi dans la conscience du personnage ; le romanesque factuel passe au second plan, et la priorité est accordée aux faits de conscience et de langage. Si la péripétie demeure, c'est intériorisée, ou au moins verbalisée.

---

[1] Sylvie DURRER. *Le Dialogue dans le roman*. op. cit.

[2] Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p.326-338.

[3] Sylvie DURRER. *Le Dialogue dans le roman*. op. cit., p.116-121. Voir aussi Danielle COLTIER. art. cit., p.92-109.

[4] Philippe ZARD a souligné que ce n'est que par un DIL mental de Solal que sa révocation, déterminante, est allusivement annoncée (BS 725), puis par un monologue intérieur que ses circonstances sont détaillées (BS 872-873). *Écriture et conception du roman chez Albert Cohen*. Mém. Maît. : Paris-X : 1987, p.60.

A. Les types de DR et la place du narrateur

En premier lieu, l'analyse de la parole d'un personnage doit rendre compte de la combinatoire des catégories de DR (qu'ils soient oralisés, écrits ou mentaux), et de son évolution : la trajectoire du couple Ariane-Solal dans *Belle du Seigneur*, par exemple, installe une suprématie des DN et DI dès la cinquième partie, hormis lors des dialogues de crise. On pourra ainsi voir combien une telle répartition est liée à l'intrigue et évocatrice de la déréliction qu'elle dépeint. L'intérêt de la combinatoire des DR et du récit apparaît nettement dans le cas du DD isolé (exception faite des répliques naturellement isolées telles que les performatifs ou les interjections). Sylvie Durrer attribue trois fonctions possibles à cet isolement du DD[1] : une fonction emblématique, en ce qu'elle caractérise le locuteur ; une fonction narrative : sa valeur prémonitoire, proleptique, est mise en exergue par son isolement ; ou bien une fonction argumentative : le récit délègue alors, ironiquement ou pas, l'énonciation de sa morale à un personnage. Gillian Lane-Mercier souligne que l'isolement anormal d'une réplique l'ampute de sa dimension interactive, et donc de tout pouvoir enchaînant[2]. Le circuit de communication semble alors défectueux au lecteur, et la mention du locuteur, du destinataire, du contexte peut même faire défaut. Il ne reste que le message, dès lors dépragmatisé. La réplique peut apparaître comme la trace de l'oralité originelle d'un dialogue versé dans le sommaire : la parole isolée résiste à la reformulation narrative environnante, ou bien rapporte de façon sélective des paroles synchrones à un événement diégétique qui accapare la linéarité textuelle, et donc les gomme presque intégralement. Elle remplit une fonction d'effet de réel efficace et économique. Sa fonction de sommaire est accrue dans la condensation métonymique d'un discours plus étendu : la réplique isolée produit alors un net effet de stéréotypie.

B. Le récit attributif et les didascalies romanesques

Le récit attributif représente un deuxième type d'emprise narratoriale. Il faut donc consacrer une attention particulière à la variété de ses verbes. Il s'agit d'étudier les emplois significativement neutres ou répétitifs, et les emplois rares, figurés ou non-lexicalisés[3]. Il faudra également rechercher les constantes possibles dans leur attribution à tel personnage : ils sont proportionnellement plus nombreux chez les personnages secondaires, sans doute pour conférer un intérêt, une épaisseur, un ton à des paroles dramatiquement et stylistiquement accessoires. Enfin, dans leur éventuelle caractérisation par un complément circonstanciel, une apposition, etc., peut se loger l'information la plus importante. Ainsi, le syntagme nominal apposé sans déterminant suggère, très fréquemment, un rôle adopté par le locuteur : « *Mais c'est affreusement cher ! modula-t-elle, frêle femme devant l'homme aimé.* » (BS 142). De façon similaire, le narrateur peut déterminer la lecture du DD en y insérant des commentaires entre parenthèses, leur présence étant souvent à elle seule source d'ironie, de discordance. Ce sont des expansions originales et inattendues du récit attributif, sortes de didascalies romanesques aux contenus multiples. Elles s'attachent au psychologique, en rapportant une intention (BS 53, 160) ou une pensée tue (BS 311, 535, 924) ; au situationnel, en narrant un geste (BS 53, 70, 145, 923) ; au suprasegmental, en précisant une intonation (BS 53, 162, 165-166, 311), un silence, ou une prononciation particulière (BS 775) ; à l'idiolectal, en spécifiant la valeur

---

[1] Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque.* op. cit., p.95-105.

[2] Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p. 232-237.

[3] « *modula-t-elle* » (BS 142), « *s'inclina Volkmaar* » (BS 545), « *dégusta le cher homme* » (BS 563), « *grinça-t-elle* » (BS 632), « *opina Salomon* […] *claironna Salomon* » (BS 651-652), etc.

d'un mot (BS 70, 145) ; au diégétique enfin, en introduisant une analepse (BS 199-200). Elles concernent, le plus souvent, le locuteur, mais parfois aussi l'interlocuteur (BS 220). Là encore, leur étude révèle que c'est dans les paroles d'Adrien que ces didascalies sont les plus nombreuses, ce qui évoque un usage mondain et quasi pathologique de la parole, avec le jeu entre l'apparence et l'arrière-pensée, la mesquinerie des mots et des gestes, l'insincérité et l'artifice du ton, tandis que leur absence dans les DD particuliers de Mariette dénote un rapport à la parole positif et spontané. Il faut distinguer de ces parenthèses qui insèrent un fragment de récit (les didascalies), celles qui comprennent un discours intérieur du locuteur ou de l'allocutaire.

C. Les types diégétiques de paroles de personnages

À cette première typologie doit s'ajouter une seconde. Elle consiste à mettre en relation le cadre participatif, la situation (notamment le nombre des participants), les types diégétiques de paroles, avec les personnages qui y sont associés de la façon la plus significative ou la plus récurrente. Elle permet d'éclairer le rapport de chaque personnage à la parole, l'usage qu'il en fait, qu'il est capable d'en faire, qu'il a le droit d'en faire, et constitue ainsi un cadre pour l'analyse stylistique, dans la mesure où à chaque type correspondent certaines contraintes pragmatiques, sémantiques, psycho-sociales. On a, à une extrémité, ces formes de paroles directes que sont les monologues autonomes[1], qui semblent échapper non seulement au contrôle du narrateur, mais même à celui du personnage. A l'opposé figurent les paroles plus ou moins codées que sont les conversations téléphoniques, les lettres, télégrammes et écrits intimes[2], dont la maîtrise supposée par le sujet (choix lexicaux, stratégies argumentatives, situations d'interlocution) est elle aussi signifiante. En revanche, la topographie des lieux cybernétiques où s'échangent les paroles et les informations n'a pas, chez Cohen, l'importance que Hamon lui confère à juste titre dans le roman naturaliste ou balzacien[3]. Toutes les paroles, peu ou prou, sont des paroles enfermées, conventionnellement associées au lieu clos qui les prédispose, le jargon diplomatique dans le Palais des Nations, le sociolecte petit-bourgeois dans l'intimité domestique, le monologue narcissique dans le bain, l'enfermement systématique de la parole amoureuse entre Solal et Ariane ; même la parole des Valeureux, voyageurs impénitents, manifeste une extraterritorialité et une immuabilité qui rendent secondaire son lieu d'émergence, et le nient.

Au contraire, l'inscription graphique des défauts de prononciation touche les DD (et même d'autres DR) de quasiment tous les personnages, tout en revêtant des significations fort différentes. Chez les Juifs, elles concernent les non-Valeureux que sont Rébecca et surtout Jérémie, et signalent un incorrigible sabir phonétique, qu'on retrouve quand Solal fait imaginairement parler les Rosenfeld avec l'accent yiddish (BS 891-895), ainsi que chez les personnages encore plus secondaires, tels que la domestique allemande des Deume, Martha (M 660-661), ou le couturier Cosentini (M 682). Elles connotent le parler populaire et méridional, dans le cas de Mariette et Scipion, tandis que, chez Hippolyte, le niveau de langue populaire est teinté d'incompétence enfantine ; elles signalent l'affectation, le snobisme et les belgicismes chez Antoinette. Ces défauts de prononciation, récurrents, sont emblématiques et individualisants. Ils apparaissent, au

---

[1] Là-dessus, voir l'intéressante analyse de Claire STOLZ. op. cit., p.25-143.

[2] Sur l'insertion de documents fictifs : ibid., p.180-201.

[3] Philippe HAMON. "Du savoir dans le texte". art. cit. ; voir aussi Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. op. cit., p.250.

contraire, de façon ponctuelle quand Adrien garde sa pipe pour parler. Ils sont volontaires et ludiques quand Ariane soliloque dans un registre iconoclaste ; ou, dans le registre sadique, quand Solal se déguise en rescapé monstrueux pour terrifier les Valeureux.

Par ailleurs, il convient de s'intéresser aux types d'échanges. Catherine Kerbrat-Orecchioni a dressé une typologie rigoureuse des interactions verbales[1]. S'intéressant d'abord à la finalité que l'échange revêt pour les interlocuteurs, elle dessine une gradation, allant de la finalité interne à la finalité externe[2]. On a successivement la fonction phatique ; l'interaction à enjeu (comme consoler, séduire, ou convaincre) ; l'interaction à fonction (comme obtenir ou fournir une information ou un conseil) ; enfin, la finalité la plus externe concerne la transaction, l'interaction de service. Cette dernière, du fait de son caractère fonctionnel, est souvent absente dans le roman, ou réduite au DN – mais dès lors qu'elle accède au DD, elle devient sur-signifiante et revêt une dimension (psychologique ou sociologique) qui excède la simple transaction. Ainsi, le cycle cohénien rapporte celles d'Adrienne au guichet de la gare, d'Isolde à la pharmacie, d'Ariane chez le couturier, ou d'Adrien à la cantine. L'échange, ainsi grossi par son compte-rendu en DD, prend une forme hypertrophiée et burlesque, qui peut occulter totalement la transaction elle-même quand Saltiel se heurte à l'huissier de la SDN, puis est accompagné par le chasseur.

Catherine Kerbrat-Orecchioni retient, en outre, six grands modèles d'interactions. Il y a d'abord la conversation, interaction la plus connue et la mieux étudiée[3], au point d'avoir été érigée en archétype. Kerbrat-Orecchioni en distingue le dialogue, qui se doit d'être plus ou moins constructif, aboutir ou au moins tendre à la compréhension, voire à l'accord mutuel ; la discussion, où la composante argumentative est importante, avec une connotation agonale, encore durcie dans la *dispute* ; le débat, discussion plus organisée, moins informelle, au cadre fixé d'avance (la durée, l'ordre des interventions, le thème, le nombre de participants, le public et le modérateur) ; l'entretien, qui a un thème précis, un enjeu, un contrat de sérieux ; et enfin l'interview, caractérisée par une dissymétrie entre les deux interlocuteurs. Cette typologie élémentaire gagne à être enrichie de la tripartition des dialogues élaborée par Sylvie Durrer[4] en fonction des cinq paramètres suivants : une relation discursive d'(in)égalité, le degré de connaissance respectif du sujet de la discussion, les enchaînements d'actes de langage privilégiés, la spécialisation d'un interlocuteur dans un type d'acte de langage, et l'obtention d'un accord final ou pas.

Les échanges polémiques sont caractérisés par l'égalité des interlocuteurs. Chacun prétend détenir des informations ou des arguments décisifs, voire la vérité, et dénie cette compétence à l'autre. Le schéma repose sur l'alternance et l'opposition d'assertions contradictoires ; les questions, rhétoriques, sont elles aussi des assertions, et les deux interlocuteurs sont symétriquement spécialisés dans l'assertion. La tendance sera à l'absence d'accord final. L'échange ne progresse pas, et même il régresse, remontant de la thèse à son énonciateur, suivant un crescendo de la réfutation des arguments à la récusation du contradicteur, et pouvant aller jusqu'à l'insulte. Les archétypes de l'échange polémique sont le débat politique, ou la scène de ménage. Ils apparaissent souvent au DD dans le

---

[1] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (1). op. cit., p.111-133.

[2] ibid., p.127.

[3] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. *La Conversation quotidienne*. Paris : CREDIF, 1984 ; Véronique TRAVERSO. *La Conversation familière.* Lyon : P.U.L., 1996.

[4] Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque.* op. cit., p.113-190 ; *Le Dialogue dans le roman*. op. cit., p.79-97 ; Jean-Michel ADAM, Sylvie DURRER. "Conversation et dialogue", p.40-42 in *Le grand Atlas des littératures*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990.

roman, et sont chargés d'une fonction dramatique. Les échanges didactiques reposent quant à eux sur l'inégalité des participants ; l'un a la connaissance que l'autre semble désirer acquérir. On observe alors, logiquement, une alternance spécialisée de demandes et de réponses, et une inégalité dans le temps de parole. L'échange didactique recouvre aussi bien l'interrogatoire, l'interrogation, l'enquête, le plaidoyer, la confession ; il est souvent associé à des lieux institutionnels tels que l'église, le commissariat, le tribunal, l'école. Enfin, les échanges dialectiques manifestent une égalité et une communauté de valeurs ; les interlocuteurs occupent une position partagée d'ignorance ou de perplexité. Le schéma alterne demandes et réponses, ou assertions et évaluations, sans aucune spécialisation : discussion ou négociation, la position tend à être commune, et son succès sera la progression vers un savoir partagé. Aucune réplique ne se présente comme la solution indiscutable ; chacune est au contraire modalisée, offerte à l'appréciation d'autrui ; la parole de l'autre, différente et complémentaire, est toujours écoutée ; son rejet est justifié et étayé.

A ces trois grands types, Sylvie Durrer ajoute les échanges phatiques : souvent, ils encadrent un autre type d'échange, en position d'ouverture ou de clôture ; ils sont régulièrement narrativisés ou tus. On verra que les romans de Cohen, au contraire, leur réservent un traitement particulier, à travers la mise en scène de la parole cohésive, et les rapportent comme des objets langagiers à part entière, hypertrophiés à l'échelle de toute une conversation.

D. La communication verbale

Dans le cas d'un dialogue développé en DD, les tours de parole et l'enchaînement des répliques sont bien sûr un paramètre essentiel[1]. On adoptera la hiérarchie des unités de l'interaction proposée par Robert Vion, qui dégage six rangs emboîtés[2]. Le rang supérieur est celui de l'interaction, englobant tout ce qui se passe en présence d'interlocuteurs identiques. Le module en est un sous-ensemble : « Chaque module correspondrait à l'un des types recensés dans la typologie mais fonctionnerait, du même coup, comme "dominé" par rapport à cette interaction où il apparaîtrait. »[3] C'est le cas du module conversationnel développant une digression antisémite au sein de l'interaction commerciale entre l'épicière et le représentant en pâtes alimentaires (S 322). La séquence[4] est une unité fonctionnelle et thématique ; un cas particulier est celui des séquences latérales, ou négociations secondaires, qui concernent la gestion des malentendus, des incompréhensions, les querelles quant à la nature des actes échangés et donc des places construites, suspendant les développements discursifs. L'échange est la plus petite unité dialogique composant l'interaction. L'intervention est l'atome conversationnel élémentaire, à locuteur unique. Robert Vion souligne qu'« une intervention peut constituer un tour de parole si, et

---

[1] Comme le souligne Françoise RULLIER-THEURET. op. cit., p.104 et 108-109. Voir Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.121-145.

[2] Robert VION. *La Communication verbale*. Paris : Hachette, 2000. Notons toutefois que Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (1). op. cit., p.214-234 ; et Véronique TRAVERSO. op. cit., p.27-34, ne retiennent que cinq rangs, qui sont les mêmes que ceux de Vion (interaction, séquence, échange, intervention, acte) à l'exception du *module*. C'est leur classification que Sylvie DURRER adapte au dialogue romanesque : *Le Dialogue dans le roman*. op. cit., p.67-78.

[3] Robert VION. op. cit., p.149.

[4] C'est ce que Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.115, nomme un épisode, ensemble de répliques consacrées à un même thème.

seulement si, elle n'est pas uniquement réactive. »[1] Sylvie Durrer y apporte cette nuance essentielle dans le cas du dialogue romanesque : l'intervention est une unité pragmatique (initiative ou réactive), qu'il ne faut confondre ni avec le tour de parole, qui est une unité temporelle, ni avec la réplique, qui est une unité typographique, un tour de parole pouvant être scindé en deux répliques séparées par du récit. Enfin, l'unité de dernier rang est l'acte de langage[2], assertion, interrogation, ordre, etc.

Enfin, on retiendra ce dernier paramètre de l'interaction, qui touche aux trois dimensions de la relation interpersonnelle. Il s'agit de l'axe, horizontal et symétrique, allant de la distance à la familiarité, nécessairement réciproques, des participants ; et de l'axe de la domination, vertical et dissymétrique, concernant les rapports de places, que révèlent les taxèmes, c'est-à-dire les indicateurs et donneurs de place[3]. S'y ajoute la dimension conflictuelle ou consensuelle (agonale ou irénique) de l'interaction[4]. L'analyse de tous ces paramètres se doit de ne jamais négliger d'appliquer au dialogue romanesque « ces deux points de vue : a) la situation comme résultat de rapports sociaux antérieurs, comme une *donnée* et, b) la situation comme un produit de l'activité des sujets, comme une *construction*. »[5] Le dialogue est l'indice autant des relations préexistant (personnellement ou socialement) entre les personnages, que de ce qui se crée, se forme ou se déforme entre eux à ce moment-là. A ce sujet, on peut retenir les quatre types de participants que dégage Danielle André-Larochebouvy dans son analyse de la conversation[6] : l'interlocuteur de plein droit, à qui on peut toujours et en toutes circonstances adresser la parole, c'est-à-dire les intimes ; l'interlocuteur légitime, à qui on peut adresser la parole dans des circonstances données et si on est disposé à converser, comme les collègues, les relations ; l'interlocuteur autorisé, à qui on peut adresser la parole dans des circonstances précises définies par la nécessité, ou par une situation particulière, comme un commerçant ; enfin, l'interlocuteur improbable : c'est l'inconnu.

6. Ecarts et normes

Les outils de l'analyse conversationnelle permettent ainsi de préciser à l'aune de quoi la discutable notion de variation ou d'écart peut conserver, s'agissant de la parole des personnages, la pertinence que lui confèrent la plupart des stylistiques. Dans le cas de dialogues en DD, l'écart, telles les déviances étudiées par Sylvie Durrer, est perceptible au lecteur par rapport aux normes comportementales et éthologiques que, en tant qu'être sociable et parlant, il a intégrées, et qui font partie de son répertoire conversationnel, de ses compétences sociales, de sa culture linguistique. Celles-ci sont partagées par tous pour un échange de service, et moins évidentes pour les échanges de mondes sociaux clos, tels que le monde diplomatique – à l'instar de certaines gaffes mondaines chez Proust. Jean-Marie Schaeffer formule avec justesse l'analogie globale qui, proche de la mimésis I de Ricoeur, préfigure et conditionne notre modélisation fictionnelle, et donc la lisibilité des discours sociaux mis en scène par les paroles des personnages : nous devons pouvoir

---

[1] Robert VION. op. cit., p.162.

[2] Plus exactement, c'est un acte de discours, comme le remarque Sylvie DURRER. *Le Dialogue dans le roman*. op. cit., p.68.

[3] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (2). Paris : Armand Colin, 1992, respectivement p.39-69 et 71-139.

[4] ibid., p.141-155.

[5] Robert VION. op. cit., p.105.

[6] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.31-33.

> y accéder en nous servant des compétences mentales (représentationnelles) qui sont celles que nous mettrions en œuvre si l'univers fictionnel était l'univers dans lequel nous vivons. [...] il s'agit d'une conséquence directe du fait que nous ne disposons pas d'une compétence représentationnelle qui serait spécifiquement réservée aux fictions ; pour accéder à une modélisation fictionnelle, les seules compétences dont nous puissions nous servir sont celles dont nous nous servons par ailleurs.[1]

Un autre écart est perceptible en relation avec la norme d'économie et de pertinence, qui pour le lecteur préside *a priori* à la narration, dans le cas de mentions non-informatives, superflues ou redondantes en DD. En effet, c'est pour ainsi dire une norme architextuelle inhérente au texte romanesque, et structurellement liée à son régime de lecture : on a vu que, de fait, tout pour le lecteur est signifiant et producteur d'effet. Ainsi, les dialogues fictionnels font souvent l'économie des échanges phatiques, ou les rapportent en DN[2]. A leur sujet, Sylvie Durrer observe dans le roman une déritualisation du rituel : un *au revoir* au DD y manifeste plus souvent la rupture brutale que la clôture doucement négociée et agréée par les interlocuteurs[3]. Cette surinterprétation, relativement à la valeur conversationnelle courante d'une réplique aussi anodine, tient au principe de pertinence : si le narrateur rapporte textuellement au DD cet *au revoir*, c'est qu'il dit plus que l'acte de langage rituel que la situation présuppose et que le DN, le cas échéant, suffit à résumer. Il dit tout ce que le lecteur (comme l'allocutaire qu'il est dans la vie) peut dégager d'un *au revoir*, tous les sous-entendus qu'il est invité à déduire d'une reproduction aussi manifestement littérale, au point d'être insistante. C'est également sur une norme esthétique d'économie et de pertinence que se détache la parole des Valeureux : la norme dynamique, progressive (anti-digressive), par leur prolixité abusive (qu'on songe à la lettre de Mangeclous à la Reine), ainsi que la norme mimétique réaliste par leurs archaïsmes et leur rhétoricité.

A ces normes s'ajoutent les normes cotextuelles ou intratextuelles. C'est d'abord la norme narrée. Avant tout, elle passe par la référence de la parole narratoriale, de l'éthos du narrateur ; elle comprend aussi les événements narrés, la vérité factuelle de la diégèse, dont l'informateur premier est le narrateur. C'est ce qui fait lire les contresens du monologue autosatisfait d'Adrien, de retour de mission, comme une parole de cocu. C'est de cette norme narrée que peut naître l'effet de contextualisation ironique, dont Dorrit Cohn et Vincent Jouve font une lecture substantialiste. A la norme narrée s'ajoute la norme représentée, c'est-à-dire la norme interne du personnage, construite par ce qu'il est, ce qu'il a fait et dit depuis le début, jusqu'au moment où il prononce telle parole : cette norme, indéfinie à l'incipit, s'élabore dès la première énonciation du personnage. Ce qui est dit oblige le locuteur, l'engage, et dès lors il existe des énoncés qu'il ne pourra plus dire, par exemple l'énoncé contraire, ou exactement le même énoncé : le mensonge comme le radotage sont construits à partir de l'infraction à cette norme. Il en va ainsi de la versatilité désinvolte de Mangeclous, ou des contradictions internes d'Adrien, de ses complexes et de son ostentation dérisoire.

La norme cotextuelle est également de dimension polyphonique, construite par l'orchestration de discours variés : c'est le cas du système dialogique cohénien, la dialectique des quatre types de paroles romanesques. La croisée de tous les paramètres permet de dégager, parmi les paroles romanesques de la tétralogie, quatre grands

---

[1] Jean-Marie SCHAEFFER. *Pourquoi la fiction ?*. op. cit., p.218.
[2] Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. op. cit., p.93.
[3] ibid., p.183-190.

ensembles cohérents, dialectiquement organisés en continuum : la parole cohésive, conversationnelle, phatique, idéolectale ; la parole féminine, narcissique, monologuée, psycho-affective ; la parole valeureuse, ludique, partagée, anachronique ; et enfin la parole de Solal, solitaire, anomique, stylée. C'est toute la problématique bakhtinienne : « seul un langage unique, ne voisinant avec aucun autre, peut être non objectivé »[1] ; et Bakhtine de préciser :

> Sur le fond dialogique des autres langages de l'époque, et en interaction dialogique directe avec eux, chaque langage prend (dans des dialogues directs) une résonance différente de celle qu'il aurait "en lui-même" si l'on peut dire (s'il n'était pas relaté aux autres).[2]

On retrouve la notion riffaterrienne du style comme écart par rapport au cotexte, le cotexte de l'ensemble des paroles de personnages rapportées par le roman. Ainsi, Mariette n'acquiert à travers ses paroles une identité spécifiquement populaire, pour le lecteur, que de façon différentielle, à l'intérieur d'un système, d'un personnel romanesque, d'une Babel d'idiolectes et sociolectes : ce serait beaucoup moins évident sur fond de cotexte célinien. En outre, chaque idiolecte tranche individuellement avec la norme linguistique, la langue telle qu'elle se parle, l'usage. Au général, qui consiste en des items fréquents, codés, corrects, évidents, ou prosaïques, avec une chute de l'information, s'oppose le singulier, l'item rare, non codé, incorrect, bizarre, ou poétique[3]. Pour résumer : On = anti-Je.

Enfin, la norme dépasse le cadre du texte romanesque et, de cotextuelle, devient contextuelle. Comme le note Philippe Hamon, « on peut peut-être élargir cette notion de contexte à tout le texte de l'Histoire et de la Culture. »[4]. Le code culturel[5] est l'un des codes de sympathie déterminant l'effet-personne dans l'expérience du lisant ; et l'écart d'une parole peut s'évaluer par rapport à une norme morale et idéologique propre au lecteur, éventuellement sollicitée par les monologues érotiques, les stéréotypes antisémites, l'arrivisme d'Adrien, ou l'autosatisfaction de Surville. Cette provocation idéologique est inhérente au genre romanesque, réaliste ou parodique, comme l'a montré Bakhtine :

> 1. Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire. [...] 2. Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un *individu social*, historiquement concret et défini, son discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un "dialecte individuel". [...] 3. Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un *idéologue*, et ses paroles sont toujours un *idéologème*.[6]

La norme idéologique n'excède pas les compétences de la stylistique, bien au contraire : « L'étude du héros fait certainement partie de ce que l'on pourrait appeler le domaine d'une *rhétorique* (une "socio-stylistique") du personnage, domaine fortement tributaire des contraintes idéologiques et des filtres culturels. »[7] L'idéologème à partir duquel le lecteur construit une représentation du personnage est un phénomène linguistique offert à l'interprétation, qui relève d'une analyse stylistique.

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.155

[2] ibid., p.224.

[3] Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.169-181.

[4] Philippe HAMON. "Pour un statut…". art. cit., p.126 ; voir aussi Philippe HAMON. "Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique". *Littérature*, n°14, mai 1974, p.114-122 ; Jean-Louis DUFAYS. op. cit., p.49-58 sur les connaissances du lecteur : codes (Barthes), compétences (Lafarge), encyclopédie (Eco), répertoires (McCormick, Waller), texte du lecteur (Otten).

[5] Vincent JOUVE. op. cit., p.144-147.

[6] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.153.

[7] Philippe HAMON. "Pour un statut…". art. cit., p.160.

Par conséquent, la parole des personnages de Cohen ne peut être étudiée indépendamment de son rapport aux groupes. Les paroles de groupes constituent une norme cotextuelle très forte, et marquent le style de chacun des personnages par l'inscription de normes extratextuelles, de codes, de clichés, de valeurs, sur le mode de l'adoption volontariste, de la résurgence inconsciente ou du rejet[1]. C'est en examinant le jeu de ces trois modes, leur nature, leur fonctionnement, qu'on pourra donc rendre compte des particularités stylistiques de chaque parole, et de ce qu'elles induisent de la part du lecteur. La parole cohésive, qui se parle à la SDN ou chez les Deume, va dans un premier temps nous donner l'illustration stylistique la plus éloquente de cette mimésis des normes qui organise en continuum le babélisme cohénien. On verra ensuite que du pôle cohésif, très normé, se détache la parole des héroïnes, par sa dimension solitaire, érotique et idiolectale. Plus nettement encore, le cercle valeureux au sens large, comprenant Rébecca, Scipion et Jérémie, dépasse cette antinomie entre cohésivité et monologue par l'enclave partagée d'une parole utopique, à la fois collective et solitaire. J'étudierai pour finir la parole de Solal comme idiolecte radical.

J'ai choisi, au sein de chaque grand groupe, de préserver en partie l'individualité des personnages en leur réservant régulièrement un traitement particulier, ce qui me semble cohérent avec l'analyse de leur individuation par la lecture – mieux que ne le ferait, par exemple, un plan formel reproduisant la typologie des DR. Toutefois, localement se pose le problème des dialogues, polémiques surtout, entre deux personnages, notamment Ariane et Adrien ou Solal. Le compromis le plus intéressant est à mon sens de les faire apparaître dans le chapitre consacré au personnage dominant l'échange, en termes de volume ou de rapport de places.

[1] Philippe HAMON. ibid., p.128. Hamon note que l'opposition est une stratégie auctoriale de détermination d'un personnage – stratégie qui peut être également encodée à l'actif du personnage : originalité, distinction, etc.

DEUXIÈME PARTIE :

LA PAROLE COHÉSIVE

On peut d'abord distinguer un premier ensemble, la parole cohésive, dominante, diversement pratiquée par nombre de personnages : je commencerai donc par en examiner les caractéristiques communes. Il existe, de fait, et malgré leurs différences, une communauté de parole entre les Deume, les Sarles, les tricoteuses, Mariette, Mrs Forbes, et des personnages plus épisodiques encore. Je m'attacherai ensuite à leur singularité, aux traits de style qui les distinguent à l'intérieur de ce faisceau de propriétés transversales : on verra ainsi comment certains échappent en partie à l'emprise de cette parole dominante.

CHAPITRE PREMIER : LE CHŒUR DOMINANT

Outre la récurrence intradiégétique de la parole cohésive, son caractère extratextuel, préconstruit, antérieur au texte, est aisément identifiable par la compétence encyclopédique (entre autres, idéologique) du lecteur : ces deux phénomènes, interne et externe au roman, situent l'origine de ces paroles en amont de l'individualité des personnages, et ainsi les désubjectivise et les désémantise. Il en découle une part de disqualification :

> La meilleure façon de disqualifier un personnage, c'est de le disqualifier dans son rapport au langage [...] en montrant qu'il ne "possède" pas la parole qu'il parle, qu'il n'en est ni le maître ni l'origine, qu'il n'en est donc pas le "sujet" d'énonciation (ses idées sont "reçues" [...]).[1]

La parole préconstruite est circulaire ; elle-même stéréotypée, elle martèle et confirme l'identification et la conformité du réel à ses représentations stéréotypiques, qui priment sur le réel. Ainsi, s'exclame une tricoteuse : « *Ce lever de soleil on aurait dit une carte postale en couleurs* » (BS 772).

I. Phatique, préconstruit et cohésivité

C'est que la parole manifeste avant tout une connivence, elle a une fonction identitaire et sociale. Pour les personnages comme, à un autre niveau, pour le lecteur, il est ainsi évident que les interlocuteurs sont du même monde : ils échangent des paroles partagées par tous, les reconnaissent et se reconnaissent, confirment leur respect mutuel et leur légitimité à parler, à être du groupe. C'est ce que l'on pourrait appeler la fonction *cohésive* de la parole, et qui est une hypertrophie de la fonction phatique dégagée, à la suite de Malinowski, par Roman Jakobson. A ce sujet, François Flahault[2] reproche à ce dernier d'y amalgamer des usages linguistiques fort différents. D'une part, il y a le fameux *allô*, par quoi « le locuteur vérifie par un signal convenu le fonctionnement du canal (au sens technique du terme) [...] L'émission du "allô" consiste à faire circuler sur le canal un

---

[1] Philippe HAMON. *Texte et idéologie*. op. cit., p.144.

[2] François FLAHAULT. *La Parole intermédiaire*. Paris : Seuil, 1978, p.34-35.

signifiant vide, donc à s'assurer préalablement à toute discussion que le contact (au sens propre) est établi ». D'autre part, la *communion phatique* désigne

> ce bavardage qui n'a d'autre but que de tisser pour les interlocuteurs une réconfortante impression de bien-être social [...] "contact" n'a qu'une valeur métaphorique. [...] tout cela n'a rien à voir avec le contact matériel (lequel est déjà établi), mais avec une série d'actes de parole qui permettent à ceux qui les accomplissent de ne plus être exactement les mêmes l'un pour l'autre que ce qu'ils étaient avant de s'être parlé.

La distinction établie par François Flahault est certes exacte, mais elle réduit artificiellement la fonction phatique à son archétype un peu convenu qui, à l'exclusion de tout autre énoncé, l'incarne à la perfection. Entre ce *allô* qui ne dit que sa fonction, comme nul autre mot ne sait le faire, et la communion phatique aux formes multiples, il y a une gradation qu'il serait dommageable de simplifier en deux pôles étanches : on trouve d'abord toute la gamme des phatismes comme *tu vois*, au sémantisme moins réduit que *allô*, et plus généralement un *usage phatique* d'énoncés difficilement inventoriables, tant ils dépendent de la situation d'énonciation et des interlocuteurs en présence. Le contact n'est jamais acquis pour toujours, il faut certes l'établir, mais encore le maintenir au-delà de l'établissement d'une connexion acoustique (à moins de considérer, d'un point de vue technique et irénique, la parole comme pure communication, transmission d'un message via un canal). La critique que Pierre Bourdieu adresse à certains présupposés de la linguistique permet de situer dans quelle perspective il est fécond de conserver une acception large de la notion de phatique, incluse dans celle de *compétence* sociale :

> la compétence est donc aussi capacité de *se faire écouter*. La langue n'est pas seulement un instrument de communication ou même de connaissance mais un instrument de pouvoir. On ne cherche pas seulement à être compris mais aussi à être cru, obéi, respecté, distingué. De là la définition complète de la compétence comme *droit à la parole*, c'est-à-dire au langage légitime comme langage autorisé, comme langage d'autorité. La compétence implique le pouvoir d'imposer la réception. Ici encore, on voit combien la définition linguistique de la compétence est abstraite : le linguiste tient pour résolu ce qui dans les situations de l'existence réelle constitue l'essentiel, c'est-à-dire les *conditions de l'instauration de la communication*.[1]

La parole cohésive, sous ses formes variées, y travaille. C'est l'usage de la parole que Benveniste nomme la *communion phatique*[2] : « une relation personnelle créée, entretenue, par une forme conventionnelle d'énonciation revenant sur elle-même, se satisfaisant de son accomplissement, ne comportant ni objet, ni but, ni message, pure énonciation de paroles convenues, répétée par chaque énonciateur. » Il s'agit du « langage employé dans des rapports sociaux libres, sans but », délassement, bavardage, politesse ; c'est « une fonction à laquelle le sens de ses mots est presque complètement indifférent ». Sa forme privilégiée est la conversation :

> En un sens, la fonction phatique c'est la Conversation par excellence [...] : si l'objet de la fonction phatique, c'est le contact, ou son accentuation, bref si ce qui est visé c'est bien le lien social comme tel (son établissement comme sa vérification, sa condition d'existence comme sa consolidation), alors tous les autres objectifs de l'échange de paroles ne sont que secondaires, et parler n'est plus échanger de l'information, mais établir (inlassablement) la possibilité même de l'échange.[3]

---

[1] Pierre BOURDIEU. "L'économie…" art. cit., p.20 ; voir aussi Pierre BOURDIEU. *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard, 1982, p.42.

[2] Émile BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale* (2). Paris : Gallimard, 1994, p.86-88. Cette définition s'inspire également de Malinowski, dont Benveniste cite longuement *The Meaning of Meaning*.

[3] Frédéric BERTHET. "Eléments de conversation". *Communications*, n°30, 1979, p.127.

Danielle André-Larochebouvy insiste clairement sur la double fonction sociale de la conversation[1] : une fonction intégrative, réalisant la cohésion entre les membres d'un groupe, et une fonction différenciative, effectuant l'exclusion de ceux qui n'appartiennent pas au groupe. La propension de chaque locuteur à construire une image de soi juste et favorable, qui soit agréée par les autres, lui permet de mesurer son prestige, son écoute, son insertion dans la société ; mais c'est là, aussi, un moyen de contrôle de la discipline sociale. Catherine Kerbrat-Orecchioni a analysé cette dialectique de l'échange verbal, caractérisée par un double processus de différenciation accrue et d'homogénéisation relative[2]. Au niveau dialogique, l'adaptation à l'autre entraîne une relative infidélité à soi, par l'incorporation de la voix de l'autre, l'éclatement du locuteur en énonciateurs plus ou moins hétérogènes. C'est le versant subjectif de la tendance à la neutralisation des différences, qui opère en outre au niveau dialogal, par la synchronisation interactionnelle, la coordination et l'harmonisation des comportements, la négociation, les mimétismes, les échos : c'est un bricolage interactif. La conversation est marquée par un « tropisme consensuel » fabriquant et entretenant une communauté énonciative. C'est là sa pente naturelle : le désaccord est toujours plus marqué que l'accord. Il nécessite un emballage rituel, son temps d'élaboration est plus long, son coût psychologique et linguistique est supérieur.

La conversation manifeste donc une tendance à l'homéostasie[3] : la notion désigne l'état quasi stable d'un système – ici, conversationnel, social, axiologique, idéologique – d'où l'abondance des signaux mimétiques. La SDN donne à cette communion dans les *lieux communs* une acception à la fois sociologique et spatiale :

> Dans le parc, se joignant à un groupe de quatre collègues sortis dans le même but, il [Adrien] prit aussitôt part à la conversation qui porta sur les trois sujets capitaux. Il fut d'abord question de succulents projets de voyage [...], communiqués et écoutés avec un égal intérêt par les cinq fonctionnaires communiant en un ravissant sentiment de caste et d'alliance dans le privilège. Ensuite, affectueux complices en veinardise et s'aimant de partager une même vie de confort, ils s'informèrent réciproquement, optimistes et charmés, de la marque déjà choisie de leur prochaine voiture. Enfin, passant au dernier sujet, ils discutèrent avec ardeur des promotions injustes [...]. (BS 54)

L'identité de statut rend la parole cohésive possible et agréable, comme le montre économiquement ce DN : « *les deux A, le nouveau et l'imminent, conversèrent amicalement* » (BS 110). Dans cette communion, les représentations sont déterminantes, elles sont les hypothèses sur la base desquelles s'effectue la cohésion conversationnelle : « les locuteurs non seulement convergent vers là où ils pensent que sont les autres, mais également vers là où ils pensent que les autres attendent qu'ils aillent. »[4]

Dès lors, le recours à un terrain d'entente minimal, supposé et présupposé, réduit la marge de flottement, les risques d'anomie ou d'incompréhension. Charles Grivel s'attache à définir ce fonds commun sécurisant : « J'appelle créances les contenus des convictions (implicites tant qu'on voudra) rattachés à tout discours <u>*pour qu'il s'entende*</u> : il y a des *a priori* à ce que je dis, un préalable à l'écoute ; un présupposé général arme la

---

[1] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.5-29.

[2] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "Hétérogénéité énonciative et conversation", in *Le Sens et ses hétérogénéités*. Paris : CNRS, 1991, p.123-124.

[3] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.23 ; sur les signaux mimétiques, voir p.62 et p.163-174. En sociolinguistique, on parle d'accommodation, ou de convergence. Marie-Louise MOREAU (éd.). *Sociolinguistique*. Liège : Mardaga, 1997, p.12-14 et 101-102.

[4] ibid., p.14.

parole (qui ne présuppose pas est atteint de mutisme). »[1] Son terrain le plus sûr, le mieux balisé, est donc celui de la doxa, dans la mesure où elle est « un usage pour la pratique de la vie, qui insiste sur ce qu'il convient de savoir et produit un effet de vérité par accumulation du même. Réitérés, les ordres, même arbitraires, deviennent des lois, on ne saurait y échapper. »[2] La doxa représente donc par excellence, comme le souligne Sylvie Durrer, un « homo-univers » susceptible de garantir l'homéostasie :

> il en est un qui bénéficie d'un pouvoir particulier dû à son institutionnalisation, à sa légitimation, voire à sa légiférération : c'est la *norme* de Berrendonner, la *doxa* de Barthes ou l'*idéologie* d'Althusser. Il présente la caractéristique, en outre, d'ignorer ses contradicteurs possibles, ses marges et pourrait constituer pour ses énonciateurs une espèce de degré zéro de l'univers de croyance.[3]

Barthes définit ainsi cet homo-univers : « La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. »[4] Sa répétition dans la vie sociale, redoublée pour le lecteur par sa répétition romanesque relayée par maints personnages, garantit son efficience et sa force de détermination : « c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé. On peut appeler *doxologie* (mot de Leibniz) toute manière de parler adaptée à l'apparence, à l'opinion ou à la pratique. »[5]. La parole cohésive tend à ressasser et naturaliser la doxologie.

1. Les proverbes

Dans les DR des personnages, le proverbe donne l'expression la plus manifeste de la parole cohésive doxologique. En effet, comme le note Charlotte Schapira, « le proverbe fait l'objet d'un consensus doxal et il obtient de ce fait l'adhésion immédiate et inconditionnelle de l'interlocuteur »[6], ou du moins il la recherche et tend à l'imposer. Or, Henri Meschonnic le rappelle judicieusement, « c'est l'adhésion qui est à théoriser »[7]. Son autorité, et la motivation de son énonciation, résident dans la norme idéologique qu'il formule et qui le conforte : « Tout proverbe est un idéologème modalisé sous forme de trope : il est à la fois énoncé biaisé d'une règle quasi logique et synthèse idéologique »[8]. Rodegem insiste nettement sur l'importance de la norme qui y est à l'œuvre : « sans la norme, l'énoncé est vers blanc ou truisme, et rien d'autre. C'est la norme qui donne sa force à la parémie [...]. »[9] Le proverbe se signale donc immédiatement au lecteur comme un corps étranger, une scorie de la doxa importée dans la parole du personnage, toujours déjà répétée. C'est, dans le cycle cohénien, l'archétype de la *parole autoritaire* dont parle Bakhtine[10], la parole des pères, hiératique, trouvée par avance, à la perfection sémantique. En effet, rappelle Jean-Claude Anscombre,

> celui qui énonce un proverbe, s'il est bien le locuteur du proverbe, n'est pas l'auteur de ce proverbe ; en terme de polyphonie, il n'est pas l'énonciateur du principe qui y est attaché. C'est lui

---

[1] Charles GRIVEL. "L'Insu", in *Le Cliché*. Toulouse : P.U.M., 1998, p.62.

[2] Anne CAUQUELIN. *L'Art du lieu commun*. Paris : Seuil, 1999, p.120.

[3] Sylvie DURRER. "Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre". *Etudes de lettres*, mars 1987, p.43.

[4] Roland BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975, p.51.

[5] ibid., p.126.

[6] Charlotte SCHAPIRA. "Proverbes, proverbialisation et déproverbialisation". *Langages*, n°139, septembre 2000, p.93.

[7] Henri MESCHONNIC. "Les proverbes, actes de discours". *Revue des sciences humaines*, tome XLI, n°163, juillet-septembre 1976, p.419.

[8] Marc ANGENOT. *La Parole pamphlétaire*. Paris : Payot, 1995, p.182.

[9] F. RODEGEM. "La parole proverbiale", in *Richesse du proverbe* (2). Lille : Lille-III, 1984, p.128.

[10] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.161-164 – par opposition à la parole persuasive intérieure (p.164-166) qu'on abordera plus loin.

> en revanche qui endosse la responsabilité de déclarer ce principe applicable *hic et nunc*. La somme des proverbes est, de ce point de vue, comparable au corps des lois, et le locuteur d'un proverbe est comparable à l'avocat qui utilise une loi : il n'est pas l'auteur de la loi, cet auteur étant la justice (à vocation universelle). En revanche, il est de la responsabilité de l'avocat de choisir de s'appuyer sur telle loi dans telle situation spécifique.[1]

Dès lors, extraite du dictionnaire social et rapportée dans le roman, cette parole autoritaire acquiert une grande visibilité, et leste le personnage qui l'emploie de connotations déterminantes : « un proverbe ou un dicton apparaissent comme des éléments d'un *code particulier*, intercalés à l'intérieur de messages échangés. »[2] La particularité de ce code vient de ce qu'il se distingue d'un usage de la langue réputé *a priori*, lors de chaque prise de parole, individuel, compositionnel, syntagmatique.

Le proverbe est un énoncé anonyme d'origine populaire ; il est doué d'une autonomie grammaticale et référentielle, et a le statut de lexie ; il imite la structure linguistique de la loi scientifique, mais souvent avec une valeur métaphorique. Il est fort susceptible de figurer au répertoire linguistique du lecteur : sa connaissance encyclopédique de locuteur social lui fait reconnaître et comprendre tel proverbe au même titre qu'un substantif ou une locution. Mais au-delà, l'effet-proverbe de l'énoncé, fût-il inconnu du lecteur, est garanti par la convergence de critères formels qui contribuent à l'adhésion : « la norme transparaît dans la forme. »[3] Cela concerne d'abord la fonction « mnémonique et incantatoire » des procédés prosodiques : « l'agencement des mots est non seulement un appel à l'automatisme verbal et auditif, mais une forme d'incantation scandée en vue d'assurer l'efficacité du message. »[4] La forme archaïque des proverbes y contribue également : elle est essentielle à leur autorité, comme indice d'une parole immémoriale. Ils expriment un savoir stéréotypique crédité par leur ancienneté : « *ils sont tous vrais, c'est la connaissance des vieux* », dit Mariette (BS 810). Comme l'écrit Greimas, « Le caractère archaïque des proverbes constitue donc *une mise hors du temps* des significations qu'ils contiennent »[5] ; le présent y est anhistorique, comme en sciences, et énonce des vérités éternelles. Plus explicitement parfois, l'impératif, « en instituant une réglementation hors du temps, assure la permanence *d'un ordre moral* sans variations. »[6] Par ailleurs, les structures formelles binaires y sont

> des signifiants, au niveau des systèmes symboliques, de nos représentations de – ou de nos aspirations vers – un monde achevé, équilibré, en repos. […] *La répétition* du même élément lexical dans les deux volets de la structure proverbiale ou dictonique [...] permet l'établissement des corrélations [...] entre les deux séquences ainsi articulées : ce rapprochement continuel des choses et des comportements qui se ressemblent, tend vers la constitution de grandes classes de corrélations et contribue notoirement à la *mise en ordre* du monde moral censé régir une société donnée […] afin de mettre en évidence les relations de causalité, de détermination, de dépendance, tout en les faisant accepter, parce qu'appartenant au système et non aux comportements individualisés, comme participant à la "nature des choses".[7]

C'est là sa vertu consolatoire, qu'illustre ce propos d'un journaliste au chef de gouvernement d'un pays ruiné : « *Vous êtes des privilégiés du malheur, quoi. Enfin, après la pluie viendra le beau temps.* » (M 651) ; l'indécence de l'oxymore est naturalisée par l'énonciation du proverbe, conclusive et lénifiante.

---

[1] Jean-Claude ANSCOMBRE. "Proverbes et formes proverbiales". *Langue française*, n°102, mai 1994, p.100.

[2] Algirdas J. GREIMAS. "Idiotismes, proverbes, dictons". *Cahiers de lexicologie*, n°2, 1960, p.57.

[3] F. RODEGEM. art. cit., p.125.

[4] ibid., p.123.

[5] Algirdas J. GREIMAS. art. cit., p.60.

[6] ibid.

[7] ibid., p.61.

Le proverbe traite, abstraitement ou métaphoriquement, d'un sujet d'intérêt pratique applicable à des situations humaines simples et fondamentales ; et son autorité lui confère un pouvoir décisionnel et prévisionnel, comme avertissement ou comme enseignement tiré de l'expérience. Il partage cette fonction avec les truismes prescriptifs, règles élémentaires de la vie morale et pratique : « *Il faut savoir s'organiser* » (BS 767), « *Dans la vie il faut de l'idéal* » (BS 773). Les proverbes constituent le corpus de la doxologie, car ce sont des phrases *On-sentencieuses*. A ce sujet, le discours que tient la concierge à Aude et Solal est révélateur : « *On avait été patient avec eux,* [...] *mais tant va la cruche à l'eau.* [...] *Naturellement, on leur laisserait emporter une valise. On ne voulait pas la mort du pécheur.* » (S 326). Le DIL permet de mêler indistinctement dans ce *On* la voix de la concierge et celle du propriétaire dont elle se fait l'écho : le proverbe est toujours *la voix de son maître,* et justifie l'ordre social ; d'ailleurs, le propriétaire, prolongeant le proverbe, apparaît ensuite explicitement, comme énonciateur origine du DI et source d'autorité : « *La concierge vint leur dire que le propriétaire les renvoyait.* [...] *Elle avait reçu l'ordre de garder leurs valises.* » Quant au *pécheur*, c'est Aude et Solal, désignés au singulier, de façon allusive, synthétique, et quasi proverbiale.

Cette On-énonciation déploie un discours clos (il peut faire l'objet à lui seul d'une énonciation autosuffisante) et autonome (sa place dans le discours est libre)[1]. C'est ainsi qu'il apparaît dans son emploi par Antoinette : « *Le pauvre petit allait se sentir dépaysé à Bruxelles. Pierre qui roule n'amasse pas mousse*. » (M 634). En DIL, le proverbe ne subit aucune transposition, mais est rapporté tel quel, comme une lexie figée. Son présent gnomique est de ce fait fortement saillant, dans ce cotexte à l'imparfait : le proverbe se dénonce au lecteur comme vérité inaltérable. Par cette transposition en DIL, il devient évident que « Un proverbe n'est pas destiné à fournir de l'information par lui-même. Il sert au contraire de cadre et de garant à un raisonnement. »[2] Les règles de vie des personnages s'énoncent souvent à travers des formes proverbiales, tel Adrien : « *sa règle de vie étant qu'il fallait être bien avec tout le monde, que la politesse ne coûte rien et peut rapporter beaucoup.* » (BS 94). Le proverbe sert de socle à une logique élémentaire : il correspond à la prémisse majeure d'un syllogisme. Le cas particulier qui appelle sa citation est jugé en fonction de cette loi générale et doit nécessairement aboutir à la conséquence formulée par le proverbe[3]. Adrien appuie ses décisions de ce semblant de logique : « *Non, trop tôt. Chi va piano va sano. Attendre son retour de mission.* » (BS 339). C'est même par un doublet de proverbes qu'il tranche le grave dilemme qui suit : « *Aller à l'infirmerie demander un comprimé de maxiton ? Ça donnait de la vigueur intellectuelle, le maxiton. Mais ça ferait peut-être mauvais ménage avec les cocktails. Dans le doute, s'abstenir, le mieux étant l'ennemi du bien.* » (BS 91-92). En effet, le second proverbe, descriptif, énonce une vérité générale, et par la présupposition de la participiale, cautionne la sentence prescriptive du premier, indiquant une règle de conduite : son infinitif jussif est la transposition en DIL de l'impératif, forme de l'interlocution qui ne peut apparaître dans ce type de DR.

En énonçant un proverbe, le locuteur maximise donc la validité de son dire, le place au-delà de la diversité et de la relativité des opinions. Sa force prescriptive est affaire d'emploi et non de signification. En effet, « les proverbes n'appartiennent pas à un système de vérité unitaire mais ils constituent un corps de jugements autarciques, posant chacun sa

---

[1] Jean-Claude ANSCOMBRE. "Parole proverbiale et structures métriques". *Langages*, n°139, septembre 2000, p.12.

[2] Jean-Claude ANSCOMBRE. "Proverbes…" art. cit., p.106. Voir aussi Charlotte SCHAPIRA. *Les Stéréotypes en français*. Gap / Paris : Ophrys, 1999, p.92 : « Le proverbe étaye le discours, il ne s'y oppose pas ; il n'est pas une vérité, mais un argument. »

[3] Charlotte SCHAPIRA. "Proverbes…" art. cit., p.85-86.

propre vérité, indépendamment des autres »[1] ; et ce que tel proverbe vient appuyer, tel autre en justifie le contraire. En bref, « le genre sentencieux peut s'accommoder d'une platitude touchant à la viduité » car il est au service de « rapports de force qui se soucient moins de l'expression du vrai que de l'adhésion à ce qu'on donne comme vrai. »[2] Les proverbes « véhiculent une proposition "fictivement admise comme non falsifiable" »[3] ; nul proverbe n'est exposé à un contre-exemple, et cela est indissociable de la présupposition qu'il réalise et de l'autorité qu'il convoque. C'est ce que fait ressortir la salve de proverbes dans la conversation des tricoteuses : « *D'autant qu'un bienfait n'est jamais perdu* [...] *La caque sent toujours le hareng* [...] *Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée D'autant qu'avec une bonne renommée on fait son chemin* » (BS 771). Leur décontextualisation manifeste, au détriment d'une éventuelle signification, un usage purement illocutoire et pragmatique. Le proverbe va dans le sens de la pente conversationnelle ; il est par définition antérieur à toute parole, et ainsi, en se montrant, il la garantit et la justifie. Par exemple, la défiance de Mme Sarles, qui « *n'aimait pas laisser les fiancés seuls ("la chair est faible")* » (S 154), est rapportée par un psycho-récit très sommaire, puis étayée par la mention, en DD décontextualisé, d'une formule faisant autorité.

Le proverbe est donc l'argument par autorité le plus efficace et économique qui soit. En effet, comme le montre Ducrot

> on utilise, à propos d'une proposition P, un argument d'autorité, lorsque à la fois – on indique que P a déjà été, est actuellement ou pourrait être l'objet d'une assertion ; – on présente ce fait comme donnant de la valeur à la proposition P, comme la renforçant, comme lui ajoutant un poids particulier.[4]

Or, dans le cas du proverbe, l'énonciation invoquée, et sa validité, sont indiquées, on l'a vu, par sa forme et par sa notoriété ; elles sont intemporelles, impersonnelles, et acquises d'avance. L'argument d'autorité est éventuellement appuyé par une mise en scène, dont la forme type, qu'affectionne Mariette, est « *comme dit le proverbe* ». Cette auto-ostension[5] exhibe sa « force probante » : il s'agit de « montrer conjointement le dire et le dit proverbial »[6]. Cette force probante, précise Jean-Michel Gouvard, peut être déléguée à « un individu particulier supposé véhiculer cette sagesse parce que ce trait fait partie de sa représentation prototypique (cf. "Comme dit ma concierge, …", "Comme dit ma grand-mère, …", etc.) »[7] Ainsi, Hippolyte, en qui la parole cohésive se double d'infantilisme, redouble la légitimité du proverbe par celle de l'autorité paternelle, invoquée pour un propos précisément sans auteur et sans originalité : « *les petits ruisseaux font les grandes rivières, comme disait papa* » (M 628).

Un indice significatif de cette autorité que les proverbes confèrent au discours réside dans leur introduction par la locution conjonctive *d'autant que* dans la conversation des tricoteuses. Anscombre souligne la compatibilité de ce type d'expressions avec la mention d'un proverbe : il « sert à introduire les prémisses d'un discours »[8], c'est-à-dire que, proche de *puisque*, il présuppose la proposition qu'il introduit. En effet, Ducrot[9]

---

[1] Irène TAMBA-MECZ. "Formules et dire proverbial". *Langages*, n°139, septembre 2000, p.114.
[2] ibid., p.113. Irène Tamba-Mecz cite ici F. Desbordes.
[3] Georges KLEIBER. *Nominales*. Paris : Armand Colin, 1994, p.218. Il cite ici Paul Zumthor.
[4] Oswald DUCROT. *Le Dire et le Dit*. Paris : Minuit, 1989, p.150.
[5] Jean-Claude ANSCOMBRE. "Proverbes…" art. cit., p.106.
[6] Irène TAMBA-MECZ. art. cit., p.113.
[7] Jean-Michel GOUVARD. "Les formes proverbiales". *Langue française*, n°110, mai 1996, p.50.
[8] Jean-Claude ANSCOMBRE. "Proverbes…" art. cit., p.102-103.
[9] Oswald DUCROT. *Le Dire et le Dit*. op. cit., p.20.

définit le posé comme « ce que j'affirme en tant que locuteur » et qui « se présente comme simultané à l'acte de communication, comme apparaissant pour la première fois dans l'univers du discours, au moment de cet acte ». Le présupposé, en revanche, « est présenté comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours. En introduisant une idée sous forme de présupposé, je fais comme si mon interlocuteur et moi-même ne pouvions faire autrement que de l'accepter. » C'est ce qui rend difficile sa négation ou son interrogation, et de ce fait oblige l'allocutaire[1]. Il est alors évident, d'une part que le proverbe est le type même d'énoncé qui se prête le plus aisément à la présupposition, sans tour de force, et d'autre part que la présupposition, plus largement, promet d'être un phénomène caractéristique de la parole cohésive. Par nature, le proverbe présuppose, c'est là sa force illocutoire. La présupposition est syntaxiquement explicite quand le proverbe est invoqué dans une subordonnée participiale, par laquelle l'adage vient étayer la proposition principale comme une justification indiscutable : « *un bienfait n'étant jamais perdu* » (BS 26). Plus allusivement, Hippolyte introduit l'autorité du proverbe par un connecteur de co-orientation argumentative, qui apporte à ce qui précède un argument supplémentaire, propre à emporter la conclusion : « *M. Deume fit son lit. Les bonnes ne savaient pas border et d'ailleurs on n'était bien servi que par soi-même.* » (M 644).

Pour résumer, « il n'est pas à proprement parler asserté, mais bien plutôt présenté, mis en place. Et ce côté non asserté est accentué par le fait que le locuteur d'un proverbe n'en est pas l'auteur : il n'est en fait que l'utilisateur d'une dénomination présente dans la langue. »[2] En effet, Georges Kleiber a démontré avec vigueur que le proverbe est, au même titre qu'un lexème simple, un *name*[3]. La dénomination consiste à employer un *name*, elle est le résultat de l'acquisition d'une compétence référentielle, codée et mémorisée[4]. Or, le sens du proverbe n'est pas compositionnel[5], comme cela apparaît nettement dans les proverbes métaphoriques ; « le proverbe signifie globalement et ne demande pas à être réinterprété à chacune de ses occurrences en discours »[6] – du moins pas son sens, mais seulement l'implication en jeu dans le discours, l'acte de discours qui consiste à l'énoncer à ce moment précis, sa raison de dire. Si le proverbe n'a pas à être interprété mais reconnu, c'est parce qu'il opère une dénomination :

> [c'est] une expression idiomatique ou figée, c'est-à-dire une unité polylexicale codée, possédant à la fois une certaine rigidité et une certaine "fixité" référentielle ou stabilité sémantique, qui se traduit par un sens préconstruit, c'est-à-dire fixé par convention pour tout locuteur, qui fait donc partie du code linguistique commun. Cette vertu de *name* lui permet de catégoriser, c'est-à-dire de ranger ou rassembler dans la catégorie dont il est la dénomination, des occurrences particulières qui le vérifient.[7]

Le proverbe repose sur l'instauration préalable d'un lien référentiel durable et codé entre une entité générale et le signe-phrase qu'il est, et qui signifie cette entité. Il n'y a donc pas, dans la mention d'un proverbe, de création d'un lien référentiel, d'une relation de signification comme dans la désignation (qui est transitoire et contingente), mais sa simple

---

[1] Oswald DUCROT. ibid., p.119 ; Olivier SOUTET. *La Syntaxe du français*. Paris : P.U.F., 1993, p.92.

[2] Jean-Claude ANSCOMBRE. "Proverbes…" art. cit., p.103.

[3] Voir Georges KLEIBER. op. cit., surtout p.207-213 ; *name* désigne le signe qui dénomme les choses de la réalité, et non le seul substantif, sens de *noun* (p.208).

[4] Dénommer, c'est par exemple nommer « *Cohen* » l'auteur de *Belle du Seigneur*, ou une petite mouche, « *moucheron* ». Au contraire, dans la désignation, le lien peut ne jamais avoir été instauré : c'est appeler Cohen « *mon auteur préféré* » ou « *le Flaubert juif* ».

[5] Georges KLEIBER. op. cit., p.212.

[6] Charlotte SCHAPIRA. "Proverbes…" art. cit., p.93.

[7] Georges KLEIBER. "Sur le sens des proverbes". *Langages*, n°139, septembre 2000, p.40.

reprise, sa répétition dans un code linguistique conventionnel ; et « le fait qu'il doive s'agir d'une relation déjà stéréotypique, donc *a priori*, explique pourquoi il n'y a généralement pas de marqueur d'implication »[1] qui soit nécessaire à la signification du proverbe. L'implication est tacite, elle relève de la parole partagée, de la présupposition. La dénomination présuppose la vérité de la situation générique dénotée par le proverbe, tout comme la dénomination lexicale présuppose l'existence d'un référent, et donc elle dispense de l'asserter : la vérité du proverbe est vraie puisqu'il lui donne un nom. C'est également ce qui explique qu'un proverbe tronqué suffit : c'est comme un mot interrompu, la suite est connue et son ellipse n'enlève rien à la dénomination, pas plus que de dire *ciné* pour *cinématographe* ; ainsi quand Mariette dit « *je me demande comment ça va finir tout ça, tant va la cruche à l'eau* » (BS 573), ou quand la concierge congédie Aude et Solal (S 326).

Sa validité sociale et l'approbation qu'il suscite proviennent de la simple acceptation par les interlocuteurs de son statut de dénomination, c'est-à-dire la reconnaissance de sa nature – culturellement établie – de proverbe, de parole sociale instituée, d'énoncé échoïque[2]. Le proverbe n'est une parole sociale reconnue (et efficace)... que parce qu'il est une parole sociale reconnue. Au-delà du proverbe, la parole cohésive a toujours tendance à fonctionner par dénomination, dans la mesure où elle convoque un univers culturel commun et une connivence idéologique et linguistique. C'est pourquoi le proverbe est exemplaire de la parole cohésive : autorité, stéréotypie, doxa, présupposition, dénomination, il donne une *perfection sémantique*, comme dirait Bakhtine, à des procédés transversaux qui caractérisent la parole cohésive sous toutes ses formes.

2. Les lieux communs et les réserves assurées

Cette langue universelle ordinaire qui résonne dans la fresque cohénienne consiste, en outre, en des propos des plus banals, des truismes, dont l'« évidence est dans le contexte, culturel ou réel »[3]. Leur récurrence à l'intérieur du cycle est très marquée, du fait de leur pauvreté informationnelle ; elle redouble leur récurrence dans la vie sociale du lecteur. C'est leur banalité, précisément, en ayant droit de *cité* par la mention du DR, qui secondairement, est informative, et se signale au lecteur : la connotation de ces énoncés est bien plus riche que ce qu'ils dénotent. Les truismes et les clichés météorologiques concernant les données objectives du temps du jour, de la saison, du climat, c'est-à-dire des phénomènes subis également par tous et auxquels nul ne peut rien, sont l'archétype de ces énoncés qui ne disent rien, n'engagent à rien, ne s'exposent à aucune contestation, à aucune dissension. Ils constituent, par excellence, ce que Goffman appelle les *réserves assurées*, aptes à la fonction de *remplissage* :

> étant donné certaines normes quant à la durée prévisible des rencontres, et qu'il est désagréable de s'y trouver sans avoir rien à dire, on peut prédire l'existence du problème des "réserves assurées", autrement dit la nécessaire existence d'un stock d'énonciations inoffensives et toujours prêtes pour remplir les trous.[4]

Les propos énigmatiques que Saltiel adresse, dans le train, à une passagère de son compartiment donnent une représentation cocasse de ces trous déroutants ; la vieille dame, ne pouvant comprendre son allusion aux vaches qui l'ont terrifié lors de son débarquement

---

[1] Georges KLEIBER. ibid., p.55 note 40.

[2] Voir Jean-Michel GOUVARD. art. cit., p.55 ; Almuth GRÉSILLON, Dominique MAINGUENEAU. "Polyphonie, proverbe et détournement". *Langages*, n°73, mars 1984, p.113.

[3] Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.460.

[4] Erwing GOFFMAN. op. cit., p.24.

à Brindisi, se retranche derrière des réserves assurées : « *Dans le fourgon voisin, les veaux gémissaient. "Les mères ce matin, fit remarquer Saltiel, et les fils cet après-midi." La vieille ne comprit pas et assura, en dodelinant au rythme du train, que les enfants étaient toujours ingrats.* » (S 138).

Tout est bon pour la cohésion, du moment qu'on échange ce qui est déjà partagé. Ce peut être une spiritualité consensuelle, dont le fonctionnement est souligné par ces DN peu communs, métaphoriques et pronominaux : « *de nobles survols prirent leur essor. On se gorgea de réalités invisibles, et l'on se dit certains d'une vie future dans l'au-delà.* » (BS 744). La conversation entre Ariane et Mrs Forbes est exemplaire des réserves assurées que représentent les chiens et le climat : « *On échangea des réflexions sur le charme des sealyhams, jaloux mais si fidèles, puis sur le temps, si chaud pour un vingt-sept novembre, extraordinaire vraiment, même pour la Côte d'Azur.* » (BS 732). Le DN est gagné par la connotation autonymique et le DIL ; il en reste néanmoins l'indistinction de la locutrice, ce qui contraste avec l'impression croissante de mention. Les propos sont de telle nature que leur échange importe plus que leur attribution à l'une des participantes, la conversation tendant, de toute façon, à une homogénéisation des positions qui n'engagent à rien. Ainsi, les lieux communs que reproduit Saulnier sur la nature et le climat ont une fonction phatique et perlocutoire explicitée par le narrateur : c'est pour se ménager un futur protecteur en la personne d'Adrien, qu'il lui parle « *du temps magnifique qu'il avait fait aujourd'hui, puis de la jolie petite maison qu'il venait d'acheter à Corsier. Ah, la nature, il n'y avait que ça de vrai, le grand air c'était essentiel pour la santé, et puis pas de bruit. L'huissier tenait à être aimable avec ce jeune homme* [...]. » (BS 96). En effet, écrit Malinowski[1], « questions sur l'état de santé, remarques sur le temps, affirmation d'un état de choses absolument évident, tous ces propos sont échangés non pour informer, non dans ce cas pour relier des gens en action, certainement pas pour exprimer une pensée », ils ne sont pas un instrument au service d'actions, mais simplement un mode d'action pour être ensemble, ils sont facteurs d'une « atmosphère de sociabilité », d'une « grégarité conviviale ».

La conversation des tricoteuses entremêle ces évidences, ces constats, et ces stéréotypes invérifiables :

> ce n'est pas tant le froid c'est le fond de l'air qui est cru [...] en tout cas on est mieux dedans que dehors [...] vous avez vu le soleil tout à coup le temps est devenu fou ma parole Il n'y a plus de saisons [...] les journées deviennent de plus en plus courtes [...] Enfin on peut se dire qu'on va vers le printemps (BS 766-767)

Ils trouvent une expression comparable dans le truisme proverbial que prononce Mme de Sabran, « *Nous vivons dans une drôle d'époque.* » (BS 739). L'élargissement de sa perspective sur le monde, du climat à l'époque toute entière, est atténuée par l'ambiguïté de la caractérisation par *drôle*, qui rend le truisme polysémique, et disponible pour les situations d'énonciation les plus variées, qui seules lui donneront un sens : pour Mme de Sabran, c'est la mention du fait qu'il y a deux Juifs au Quai d'Orsay qui amène l'emploi du truisme proverbial, et qui donc lui confère un sens en contexte. La fonction de solidarité et de confirmation du groupe n'est pas seulement d'ordre phatique, conversationnel, mais aussi idéologique. Ces énoncés *arrangent* les locuteurs par leur disponibilité et leur prédisposition à la conversation, mais par ailleurs ils *rangent* : « Il faut donc de l'ordre, et la *doxa* ne se lasse pas de nous le répéter. L'ordre des jours, les horaires, l'ordre des saisons qui se dérange souvent ("ce n'est pas un temps de saison", "il n'y a plus de (vrai)

[1] Cité par Emile BENVENISTE. op. cit. (2), p.87.

printemps"). »[1] C'est ce que montre ce DIL intérieur par lequel Mme Sarles se rassure, ordonne, et compense le fait de s'être laissée surprendre par l'heure : « *Comme le temps passait vite !* [...] *De son temps, vraiment, les heures s'écoulaient moins vite. Il y avait quelque chose de changé depuis la guerre. On ne savait plus où on en était !* » (S 165).

La longue attente de Solal par les Deume illustre cette fonction des réserves assurées. Le DD et le récit attributif sont répétitifs, leur schéma est fixe : Antoinette demande l'heure, Adrien répond, Hippolyte précise. Ce chronométrage régulier a ses leitmotive : par deux fois, Adrien rappelle qu'il a l'heure de la radio (BS 194, 195), et Antoinette, par trois fois, que Solal viendra à dix heures (BS 196, 202, 210). Mais peu à peu, le minutage en DD se tarit, et s'efface au profit des lieux communs : « *Ils cherchaient ou entretenaient de pâles sujets de conversation* » (BS 203), « *Le stock des reines étant épuisé* » (BS 206). Ils sont reformulés en DI, voire par des tours dépersonnalisés ; en effet, le locuteur compte peu alors, le message aussi, mais seulement la cohésion et l'exutoire à l'attente qu'offrent la météo, le bien-être domestique ou les stéréotypes[2] :

> Pour remplir le vide, de temps à autre, retentissait une phrase sonnant faux sur la température, sur l'excellence de la chasse d'eau d'en bas depuis qu'elle avait été réparée, sur les mérites comparés des thés de Chine et de Ceylan, le premier ayant un arôme plus distingué et le second plus de corps. [...] A dix heures dix, il fut déclaré que le dîner argentin avait commencé sans doute en retard et qu'il fallait s'y attendre avec ces Sud-Américains. [...] A dix heures vingt-sept, Adrien [...] fit remarquer que le vent soufflait plus fort. M. Deume ajouta qu'à son avis un orage se préparait, que le temps avait fraîchi et que peut-être ce serait une bonne idée de faire une petite flambée dans la cheminée. [...] A dix heures trente, elle annonça qu'elle avait mal au dos. [...] Adrien dit à son tour qu'un orage se préparait. Puis ce fut le silence de nouveau, [...]. (BS 208-211).

3. Les redites

De cette manière, le cycle romanesque construit, comme à l'échelle de l'attente de Solal, des stéréotypes éventuellement moins notoires et peu marqués pour la compétence encyclopédique du lecteur, mais qui prennent corps par leur récurrence et leur diffusion chez des personnages variés[3]. Ainsi, Antoinette dit-elle à Adrien « *tu sais que rien ne vaut le sommeil des premières heures de la nuit.* » (M 590), ce dont se dit également convaincue l'une des tricoteuses : « *Il n'y a rien de plus reposant que le sommeil d'avant minuit* » (BS 772), et ce qui chez Ariane devient une véritable obsession, comme le montrent ses craintes d'insomnie pour un coucher retardé. De même, le culte du thé se dit avec les mêmes mots par Antoinette : « *J'aime bien le thé, dit-elle, parce qu'il n'y a rien qui désaltère autant. (Phrase dite cinq ou six mille fois depuis son mariage et répétée toujours avec la même fraîche conviction.)* » (M 638), et par Mrs Forbes : elle « *dit qu'il n'y avait rien de plus rafraîchissant que le thé* » (BS 739). Or, le DI traite les paroles comme des événements narratifs, et on l'attend donc plutôt avec des propos qui font événement par leur contenu sémantique, ou leur portée perlocutoire que le DI peut expliciter et souligner ; mais dans ces dernières occurrences, c'est la platitude qui ressort, et l'effet de redite. La

---

[1] Anne CAUQUELIN. op. cit., p.112.

[2] Dans ce chapitre, le DD, rare, n'en a que plus de relief : il se détache fortement, en fin de paragraphe, sur la toile de fond indistincte des imparfaits que forment les DI insignifiants et les DIL intérieurs rapportant l'anxiété de chacun. Ses phrases nominales et lapidaires paraissent résonner trop fort dans le cotexte pâteux de l'attente sans fin.

[3] Des événements dramatiquement accessoires prennent pour le lecteur la consistance des potins du moment, par leur récurrence dans des situations diverses, chez des locuteurs différents, telle la colère du ministre anglais qui a frappé sur la table, évoquée par Ariane dans un monologue (BS 187) puis par la comtesse Groning lors du cocktail de Benedetti (BS 271).

non-informativité importe peu, mais seulement la communion dans le (bon) goût pour le thé. Du moins les redites véhiculent-elles alors un signe de distinction sociale, qu'il est toujours bon de rappeler. Mais ce réconfort est imputé aussi aux stéréotypes conjugaux qui ne disent rien. C'est le rite phatique du petit déjeuner, quand Hippolyte, apportant le café au lait, annonce la camomille, immanquablement : « *Mme Deume, qui détestait cette tisane mais raffolait de café au lait, sourit à ce trait d'esprit toujours goûté depuis de nombreuses années. Il lui était agréable et rassurant d'entendre tous les matins la même phrase.* » (M 636). Le groupe minimal qu'est le couple, a lui aussi son idiolecte cohésif à deux voix.

De façon comparable, la similitude des conversations que Mrs Forbes a avec Ariane puis Mme de Sabran est rendue perceptible par des redites littérales. Aux félicitations de Mrs Forbes sur l'anglais d'Ariane (BS 732), font écho celles de Mme de Sabran sur le français de Mrs Forbes (BS 738). A quelques pages d'écart, Mrs Forbes répète deux énoncés, trois fois en quelques lignes face à Ariane, puis devant Mme de Sabran : « *Comme c'était intéressant, et comme le monde était petit !* » (BS 732, 737). Ce sont des réflexes conversationnels[1]. Le réemploi successif d'exclamations, censées exprimer l'affect ressenti par le locuteur, dénonce la similitude de l'approche d'Ariane puis de Mme de Sabran par Mrs Forbes, qui use non seulement des mêmes stratégies, mais aussi des mêmes mots. Elle mentionne les mêmes fréquentations valorisantes, réitère devant la baronne « *une brève évocation du cher sir Alfred Tucker et de la vicomtesse Layton* » (BS 737-738), puis de Huxley (BS 739), qui ont déjà servi devant Ariane (BS 732-733). Quand elle se réjouit aussi de « *ne plus être que physique* » (BS 733, 738), au discrédit dû à la répétition s'ajoute l'affectation signalée par le récit attributif, dont l'adverbe est antithétique de son éloge du physique : « *sourit-elle intellectuellement* » (BS 733). Enfin, elle tente de donner une suite à ces prises de contact par son invitation à une partie de tennis le lendemain à 11 heures (BS 734, 738). Cette similitude est d'autant plus scandaleuse que les propos adressés à Mme de Sabran en viennent à médire de sa première interlocutrice, en falsifiant ceux, identiques, qui ont été échangés avec Ariane. Mrs Forbes répète presque littéralement sa première offre : « *Madame Solal n'aimerait-elle pas venir faire une partie avec eux demain ?* » (BS 734) ; mais en plus, elle en inverse les termes : « *Quand je pense que cette gourgandine a eu le front hier de m'inviter à une partie de tennis ! Sur son insistance, n'écoutant que mon cœur, j'ai plus ou moins accepté pour ce matin* » (BS 740).

Ces conversations démontrent que la véracité ou la pertinence des stéréotypes sont moins importantes que leur aptitude à être échangés avec un interlocuteur, leur cote, leur cours de change. La stéréotypie est versatile. Ainsi, Mrs Forbes fait devant Ariane l'éloge de « *cette institution si merveilleuse* » (BS 732) qu'est la SDN, puis raille les « *parlotes de la Société des Nations* » (BS 737) le lendemain devant Mme de Sabran, après avoir simplement invoqué les stéréotypes patriotiques, en une pure incantation, sans prédication, telle que la rapporte un DIL proche du DD qui condense l'invocation et en retient l'essentiel, les thèmes :

> L'armée, ah comme elle adorait l'armée ! soupira-t-elle, palpitant des paupières. Ah, l'armée, l'honneur, la discipline, les vieilles traditions, l'esprit chevaleresque, la parole d'officier, les charges de cavalerie, les grandes batailles, les géniales stratégies des maréchaux, les morts héroïques !

---

[1] Expression que Charlotte SCHAPIRA. *Les Stéréotypes*… op. cit., p.136-137, applique au second énoncé – qu'Arnaud nomme, lui, « truisme proverbial ». J.-L. ARNAUD. "Réflexions sur le proverbe". *Cahiers de lexicologie*, n°59, 1991, p.13.

La parole cohésive est donc tissée de redites et d'automatismes. La conversation des tricoteuses en donne un exemple éloquent, avec le leitmotiv de la *garantie* (BS 768, 771). Successivement, « *un livre d'académicien* », « *un bon immeuble en pierre de taille* », « *la religion* », sont célébrés par cette appréciation : « *c'est une garantie* ». La similitude du jugement de valeur dans son expression met sur le même plan le prestige de l'Académie (représentant la norme, le bon goût, la mesure, le joli style), la spiritualité, et les placements immobiliers. Le caractère figé de l'expression, par les équivalences qu'il établit, dessine en filigrane une série de valeurs sûres, de références homologues : une doxa.

4. Les clichés et les stéréotypes

La doxa trouve son expression stylistique élémentaire dans le cliché[1]. Le cliché est une structure signifiante figée, anonyme et préconstruite au discours, ce qui en fait presque une lexie complexe, un fait de langue et un atome de doxa. C'est pourquoi son autorité, l'exactitude de sa dénomination est souvent ponctuée d'un commentaire méta-discursif proche de *comme dit le proverbe*, par la référence à la langue telle qu'elle se parle, telle qu'*On* la parle : *comme on dit*[2]. Les locuteurs légitiment ainsi la justesse de l'expression clichée et présupposent la réalité de ce qu'elle dénomme. Mariette en est friande, depuis ses emplois anodins : « *de jolies mains, des menottes comme on dit* » (BS 491), « *ayant le cafard comme on dit* » (BS 810), jusqu'à ceux qui inscrivent un discours source anonyme, cliché ou représentation populaire : « *un pressentiment comme on dit* » (BS 802), « *le salaire du péché comme on dit* » (BS 803), « *luxe infernal comme on dit* » (BS 808), « *seule ignorée du genre humain comme on dit* » (BS 813). Ces occurrences invoquent la validité que l'existence du syntagme confère aux représentations héritées de la superstition ou de la religion. Le renvoi à l'autorité et la marque de déférence sont explicités quand *comme on dit* redouble la stabilité et l'ordre de ce qui est dit, la notoriété et le respect qu'inspire M. Motta à Sallaz : « *c'est quelqu'un M. le conseiller fédéral Motta* [...] *le chef de notre diplomatie comme on dit* » (BS 877), ou l'excellence native d'un prince selon Antoinette : « *comme il a de qui tenir et que rien ne lui échappe, l'œil du maître comme on dit* » (BS 316).

La signification du cliché ne se réduit pas à un signifié dénoté par un signifiant. Signifié et signifiant deviennent, de système de signification, un simple signifiant connotant un signifié second d'ordre culturel et métalinguistique. C'est ce sur quoi joue l'auteur à l'encodage, si bien que le lecteur décode ce signifié second dans le style des personnages, et se construit d'eux une représentation intégrant cet univers culturel. Pour le lecteur, au second degré, c'est non seulement le choix par le personnage de tel cliché et de l'univers de référence qu'il connote, mais encore la mention même d'un cliché, le fait même de la stéréotypie syntagmatique, qui sont signifiants quant à une stratégie de parole, un rapport au groupe, une appartenance. Mais c'est aussi l'usage qu'en font les personnages eux-mêmes dans la diégèse : certes, les clichés sont des réminiscences culturellement déterminées et donc inconscientes (sauf maîtrise autonymique, on le verra), mais c'est précisément pour cela qu'ils permettent aux interlocuteurs de situer la parole d'un locuteur, qui quant à lui se complaît dans ces clichés inscrivant son intégration et ses sources. Par exemple, la qualification de Jacques de Nons par Mme Sarles reproduit ses

---

[1] Souvent comparé au proverbe : Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.367 ; Anne HERSCHBERG PIERROT. "Problématiques du cliché". *Poétique*, n°43, septembre 1980, p.335

[2] Voir Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.269-281.

normes idéologiques, la vénération de la noblesse et de l'armée, dans les lexies figées qu'elle lui applique : « *une nature d'élite* » (S 154), « *Ah, qu'il doit être beau sur sa fougueuse monture,* [...] *!* » (S 309). Comme l'écrit Henri Quéré,

> la *doxa* que le cliché a pour fonction d'encoder et que parallèlement il endosse tend à fonctionner comme un dogme. Pour reprendre une formulation empruntée à Alain Berrendonner, la proposition qu'il avance est non plus seulement JE ou JE-TU Vraie, mais est ON ou ÇA Vraie. [...] A terme, il se rapproche du dicton ou de la maxime dont l'évidence supposée équivaut au ÇA du savoir partagé.[1]

Plus exactement, le cliché n'avance pas forcément une proposition, il est souvent inférieur à la proposition, localisé à l'échelle du syntagme, de la figure. Ce qu'il avance, sans asserter, c'est donc essentiellement une présupposition d'existence, sans distinguo possible. Elle est particulièrement éloquente avec le syntagme isolé « *Le Protocole des Sages de Sion* » (BS 770) : sa simple mention, en phrase nominale et donc non-prédicative, apparaît, en cotexte, comme un idéologème dans la mesure où elle implique sa véracité[2]. Nul besoin d'en dire quoi que ce soit, sa mention suffit à le faire exister, signifier et agir dans le discours. C'est ce fonctionnement que Patrick Sériot a mis au jour dans les nominalisations abondant dans la langue de bois soviétique :

> Cette antériorité (ce décalage) de construction de certains éléments *constitue l'objet du discours comme extérieur au discours* : les préconstruits sont "déjà là", disponibles, puisque préexistant aux opérations de prise en charge de l'énoncé. Ils font partie du *monde des choses,* ils sont des "objets" que le sujet de l'énonciation peut s'approprier. Tel le nom d'un objet, la relation prédicative sous-jacente à une nominalisation est *désignée,* et non *énoncée* : l'énoncé antérieur désigné par la nominalisation est alors *dénivelé* par rapport au plan de l'énonciation de l'énoncé où se trouve l'occurrence de la nominalisation (ou du syntagme nominal, de façon plus générale), provoquant un *effet de réel*.[3]

Et Patrick Sériot d'ajouter, s'agissant de la force probante inhérente à cette présupposition :

> Ainsi peut se réaliser *l'assujettissement* du sujet énonciateur au sujet universel impliqué par la préconstruction des termes à partir desquels est produit un énoncé : le sujet énonciateur *identifie* ce qui est nommé dans le discours comme quelque chose qu'il sait déjà, comme un élément de son "savoir", ou de sa "mémoire", d'où l'effet particulier d'*évidence* de ce qui est préconstruit.[4]

La parole cohésive allie donc un évidement de la prédication, et l'apport d'un signifié secondaire connoté préconstruit. C'est ce que révèlent aussi les connotations en cotexte dans l'emploi de noms propres, comme « *le Docteur Schweitzer* » (BS 766-772), prononcé cinq fois : l'absence répétée de prédication réduit l'apparition du patronyme à l'invocation d'une icône. C'est un asémantème qui, ne signifiant rien sinon la dénotation d'un référent unique par dénomination[5], se charge en fait de tous les contenus connotatifs, interprétatifs, dans un usage quasi incantatoire. Réduit en cotexte à la notation, ce nom propre ne peut pas signifier par ce qui en est dit, mais bien parce qu'il y a une communauté de connotations positives, que partage Antoinette[6]. Cet effet du figement est perceptible dans la série des syntagmes nominaux se suffisant à eux-mêmes, employés par les tricoteuses et perçus par Solal et Ariane, en faisant abstraction de toute prédication :

---

[1] Henri QUÉRÉ. "Le cliché : pour ou contre", in *Le Cliché*. op. cit., p.106.

[2] La dénomination réalise l'assertion de l'existence du référent. Georges KLEIBER. op. cit., p.220-221.

[3] Patrick SÉRIOT. "Langue russe et discours politique soviétique". *Langages*, n°81, mars 1986, p.29. Voir aussi Jacques BRES. "Entendre des voix", in *L'Autre en discours*. Montpellier : Université Paul-Valéry, 1999, p.206.

[4] Patrick SÉRIOT. art. cit., p.33.

[5] Georges KLEIBER. op. cit., p.209-210.

[6] « *Tu mettras la conversation* [...] *sur le cher docteur Schweitzer aussi. Ça fera sujet pour moi.* » (BS 207).

> Un bon coup de balai [...] Un faire part gravé [...] Les situations tout à fait en rapport [...] Un très beau caveau de famille [...] Communauté réduite aux acquêts La première famille de Nîmes [...] Espérances directes et prochaines [...] Une immense table en fer à cheval [...] Les costumes de nos chères provinces [...] Les danses populaires [...] La tante du percepteur (BS 769-772)

On remarque d'ailleurs que plusieurs représentent l'alliance obligée d'un qualificatif et d'un substantif qu'étudie Anne-Marie Perrin-Naffakh[1] : les syntagmes tels que « *Des sentiments élevés* [...] *Une belle âme une jolie fortune* » manifestent la tendance pléonastique de l'épithète antéposée qui explicite une composante implicite du nom caractérisé. Elle énonce une qualité présupposée naturelle du référent. Ce qui en ressort à la lecture, c'est qu'il est inutile d'en dire ou d'en entendre davantage ; leur seule récitation comble l'auditoire, ou éclaire assez les deux amants. Ce sont les « formules du parler convenable et de la conscience tranquille »[2]. Les syntagmes se trouvent en discours érigés au rang de valeurs (financières, morales, idéologiques). Le dérisoire y côtoie les considérations les plus élevées, et les syntagmes moins stéréotypés subissent l'effet homogénéisant du cotexte : ils s'inscrivent dans un système. Dans ce système prennent place, également, les phrases inachevées, les têtes de phrase, telles que « *Et puis ce qui m'a mise tout de suite en méfiance* » (BS 769), « *Mon fils qui est interne des hôpitaux* » (BS 771). Souvent, ces propositions sans suite ont la valeur d'adverbe d'énonciation, ou de béquilles métadiscursives, et leur seule mention réduit l'énonciation à l'acte, en occultant le contenu qu'elles sont censées préparer et appuyer : « *Il m'a dit Maman écoute-moi bien* » (BS 769), « *Enfin vous aurez beau dire* » (BS 770).

Au milieu, les occurrences de la lexie figée, qui ne tire son sens que du cotexte, « *les tenants et les aboutissants* »[3], soulignent, plus que toute autre, la vacuité : elles sont agrammaticales, non-pertinentes, et relèvent du psittacisme[4]. Leur seule fonction est de classer la parole qui use du cliché, comme prétention de maîtrise du vocabulaire censément argumentatif, administratif et intellectuel : « Donné comme par avance, le cliché, en un sens, n'apprend rien ni sur lui ni sur autre chose. Il représente en même temps un bel exemple de paradoxe communicationnel puisque, proche d'une information zéro, il peut donner lieu [...] à une communication optimale. »[5] Sa maniabilité et son efficacité sont explicitées par le DN très concis rapportant l'entrevue d'Ariane et Solal avec le gérant : « *il évoqua pendant plus d'un quart d'heure et à grand renfort de clichés, diverses questions immobilières compliquées qui ne concernaient nullement la Belle de Mai.* » (BS 798). Sa ténuité sémantique est le corollaire de son efficacité pragmatique. Le cliché lubrifie : il s'agit ici d'intimider, de manœuvrer, de séduire des clients faciles[6].

---

[1] Anne-Marie PERRIN-NAFFAKH. *Le Cliché de style en français moderne.* Lille : A.N.R.T., 1985, p.86.

[2] ibid., p.437.

[3] BS 768, 772. Elle est également employée par le précepteur de Solal, Aloys Lefèvre (S 117).

[4] Le terme, particulièrement pertinent ici, pourrait en fait caractériser la parole cohésive dans son ensemble, en tant qu'elle est toujours un « langage sans pertinence, par automatisme de la mémoire », définition du psittacisme que donne Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.369.

[5] Henri QUÉRÉ. art. cit., p.107.

[6] C'est aussi ce que révèlent les clichés professionnels du couturier Volkmaar : « *Les modèles que vous avez choisis sont tout à fait dans votre note, très allurés, ils vous iront à ravir.* » (BS 531). Il met fin à l'indétermination des désirs et des mots de sa cliente, Ariane, par la formulation clichée que, d'ailleurs, elle semble attendre de lui (BS 544). Les clichés qu'échangent trois adolescentes dans le train ont également, par un trope communicationnel, la séduction de Solal pour visée perlocutoire : « *elles caquetèrent avec des mots forts pour avoir du caractère et être originales, et lui plaire. L'une dit d'un chanteur qu'il était fabuleux, une autre parla de son rhume fantastique de la semaine dernière, la troisième dit qu'elle aussi, oh elle toussait comme elle ne savait pas quoi.* » (BS 948). Les mots forts sont des mots éculés, les DN et DIL autonymiques en soulignent la vacuité.

La fonction cohésive de la parole prend toute sa dimension quand des personnages en sont exclus, comme lorsque Adrienne hébétée, en route vers son suicide, tarde au guichet de la gare : « *Derrière elle, un voyageur s'impatientait et dit qu'elle ne ferait pas pousser son argent en le frottant. "Brillant pour cuivres, voyez ménage !" dit un autre.* » (S 253). Les réactions impatientes de personnages anonymes, réduits à leurs discours rapportés, esquissent un chœur stéréotypé, insensible à sa détresse. On a successivement un dicton en DI, puis un slogan de réclame en DD, et c'est l'inconvenance, l'impertinence de cette parole cohésive de seconde main, adressée à la cantonade, qui marque en creux l'égarement, le mutisme, la solitude d'Adrienne. L'étrangeté séparant, dans le train vers Annecy, un individu suspect, Solal, et le groupe social de son compartiment, est semblablement signalée par le cliché, à double fonction de cohésion et d'exclusion : « *il les inquiétait et gâtait leur plaisir de voir demain "les monts majestueux, bichette".* [...] *Ce garçon avait une drôle d'allure et on ne savait jamais avec qui on voyageait.* » (S 241). L'autonymie, amenée dès le récit par le déictique *demain*, est ensuite signalée par les guillemets. Elle tend vers l'îlot textuel de DD, avec un appellatif interchangeable et anonyme, manifestant la banalité d'un échantillon de parole cohésive susceptible d'être énoncé par tous, sauf Solal. A la communion dans le cliché du sublime alpestre, fait suite, en DIL, l'ostracisme du *drôle* de garçon, différent de ce *On* réuni par le truisme de l'ignorance de l'inconnu.

La parole cohésive, par nature, est une parole stéréotypée, et le cliché est l'expression syntaxique par excellence du *stéréotype*, comme catégorie mentale entre l'épistémologie et l'idéologie, qu'Anne Herschberg Pierrot définit en ces termes : « une structure thématique (au sens logique du mot "thème") qui intègre un ou plusieurs prédicats obligés, ou constantes de prédicats. »[1] Par exemple, le stéréotype du nègre fournit à Adrien les contre-arguments à opposer aux doutes émis par Ariane quant aux bons traitements des indigènes : « *Sois tranquille, va, ils sont plus heureux que nous, ils dansent, ils n'ont pas de soucis.* » (BS 87). La stéréotypie est un processus économique de catégorisation et de généralisation, elle simplifie et élague le réel, en construit une vision schématisée et déformée :

> Le propre de la stéréotypie, c'est d'être grossière, brutale, rigide, et de reposer sur une sorte d'essentialisme simpliste où la généralisation porte à la fois : – sur l'extension : attribution des mêmes traits à tous les êtres ou objets désignables par un même mot [...] – sur la compréhension : par simplification extrême des traits exprimables par des mots.[2]

Jean-Louis Dufays retient cinq critères définitionnels du stéréotype qui le rendent perceptible comme tel par le lecteur[3] : critères d'ordre quantitatif (sa fréquence, sa dimension répétitive), historique (il est inoriginé), sémantique (il est abstrait et schématique), formel (son expression est figée), qualitatif (il est usé, inauthentique). Le cycle cohénien consiste en une *récupération*[4] orchestrée du stéréotype : selon Dufays, le stéréotype récupéré, c'est le stéréotype mis dans la bouche d'un personnage dont l'auteur se démarque ; reconnaissable et lisible, il conforte l'illusion référentielle, la mimésis, et

---

[1] Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT. *Stéréotypes et clichés*. Paris : Nathan, 1997, p.31.

[2] Définition tirée de l'*Introduction à la psychosociologie* de Maisonneuve, que citent Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT. op. cit., p.51. Voir aussi Charlotte SCHAPIRA. *Les Stéréotypes*… op. cit., p.119-126 ; Pierre VAN DEN HEUVEL. *Parole, mot, silence*. Paris : Corti, 1985, p.57-59.

[3] Jean-Louis DUFAYS. op. cit., p.52-57.

[4] ibid., p.247.

l'ironie[1]. Comme le résume Riffaterre, « Tout réalisme de style qui repose sur l'équation stéréotypie verbale = ankylose mentale ou morale aboutit à la satire. »[2]

II. Un idéolecte

Plus précisément, les derniers exemples le montrent, la fonction cohésive de la parole et son usage des stéréotypes reposent sur un idéolecte. Paul Ricoeur associe le phénomène idéologique à « la nécessité pour un groupe social de se donner une image de lui-même, de se représenter, au sens théâtral du mot, de se mettre en jeu et en scène. »[3] L'appartenance des personnages à un même groupe est ainsi définie par une connivence sociologique et idéologique, aisément reconnaissable par le lecteur, par sa mémoire, sa culture idéologique et littéraire : il s'agit de ce que l'on peut nommer, depuis le dix-neuvième siècle (et avec Flaubert par exemple), la parole bourgeoise, ou les idées reçues. Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot insistent sur le fait que cette dernière notion implique moins la banalité (comme pour les lieux communs) que la relation à l'autorité politique et sociale qui les conforte. Ce sont les idées dominantes ; elles inscrivent des jugements, des croyances, des manières de faire et de dire dans une formulation qui se présente comme un constat et une affirmation catégorique ; elles forment les évidences de base d'un groupe social qui décrit sa norme de conduite et de croyance comme un fait universel[4]. Cette autoreprésentation se fonde sur une argumentation sous-jacente : « l'idéologie argumente : elle est mue par la volonté de démontrer que le groupe qui la professe a raison d'être ce qu'il est. »[5] Cette fonction de confirmation, de justification, d'intégration, implique dissimulation et simplification : « toute idéologie est simplificatrice et schématique. C'est une grille, un code, pour se donner une vue d'ensemble, non seulement du groupe, mais de l'histoire et, à la limite, du monde. »[6] D'où « le caractère doxique de l'idéologie : le niveau épistémologique de l'idéologie, c'est celui de l'opinion, de la *doxa* des Grecs. [...] ce schématisme, cette idéalisation, cette rhétorique sont le prix à payer pour l'efficacité sociale des idées. »[7] C'est le « prêt-à-porter de l'esprit »[8].

Ce prêt-à-penser est construit par le lecteur à partir d'un prêt-à-parler, une parole idéologique commune et préconstruite. Par ces formes figées, insistantes et récurrentes, cette idéologie ne peut que se signaler au lecteur, quand bien même il n'y serait pas au préalable hypersensible ou allergique – il n'aurait pas lu Flaubert – elle ne peut que l'agacer, l'impliquer, et se dénoncer, ne fût-ce que dans le cadre du cycle romanesque, comme un discours totalitaire, généralisant, atopique, sérieux, assertif, monologique, inconscient, méconnaissant, assujettissant, fabriquant un consensus implicite sur un rapport imaginaire au réel[9]. Sa fonction est moins de permettre aux personnages de comprendre la

---

[1] Jean-Louis DUFAYS. ibid., p.249. Dufays cite d'ailleurs l'exemple du couple Deume, p.251-252 ; sur *Belle du Seigneur*, voir aussi p.281 et 311.

[2] Michael RIFFATERRE. *Essais*… op. cit., p.176.

[3] Paul RICŒUR. *Du texte*… op. cit., p.306.

[4] Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT. op. cit., p.20-25.

[5] Paul RICŒUR. *Du texte*... op. cit., p.307.

[6] ibid., p.307-308.

[7] ibid., p.308.

[8] Ruth AMOSSY. *Les Idées reçues*. Paris : Nathan, 1991, p.9.

[9] Pour reprendre le tour d'horizon notionnel qu'effectue, de façon critique, Philippe HAMON en préambule de *Texte et idéologie*. op. cit., p.7-8. Sur l'idéologie selon Althusser et Benveniste, voir Henri MITTERAND. *Le Discours du roman*. Paris : P.U.F., 1986, p.227-228 ; François FLAHAULT. op. cit., p.80-81, 95, 144.

réalité, que de placer et classer le locuteur dans le monde et parmi ses interlocuteurs ; mais elle est également de classer le référent individuel délocuté (par exemple, un Juif), de lui assigner en discours une représentation codée et partagée par tous. Le lecteur y retrouve la morale, le nationalisme, la xénophobie, l'antisémitisme, l'antidémocratisme, l'esprit de chapelle en matière religieuse, la haine de la modernité – et l'exclusion de l'Autre (celui qui ne parle pas pareil, celui qui n'est pas du groupe) par sa mise à distance et sa déshumanisation stéréotypiques. Comme l'écrit Ricoeur, « le nouveau ne peut être reçu qu'à partir du typique, issu lui-même de la sédimentation de l'expérience sociale. »[1] La fixité et la répétition des clichés et des stéréotypes qui encodent cet idéolecte signalent sa force de maintenance, de prescription et de proscription.

1. Idéologèmes lexicaux

Ses composantes les plus apparentes sont des idéologèmes[2] lexicaux, à commencer par les termes injurieux et racistes, et les amalgames qu'ils opèrent. Ainsi, Mariette, vantant la finesse d'un tapis d'Iran, un Shiraz, commente : « *Un Sirage ça s'appelle, c'est le nom, ça vient d'un pays de l'Algérie,* […] *savent travailler les bicots, faut leur laisser ça*. » (BS 567). La concession dont elle ponctue son éloge de l'artisanat des *bicots* signale en filigrane toutes les qualités qui leur sont déniées. A ce sous-entendu s'ajoute l'amalgame entre Algériens et Iraniens, et cette méconnaissance géographique est soulignée par l'inexactitude du nom propre, et sa paronomase cocasse avec un *cirage* plus prosaïque. Adrien, quant à lui, s'emporte contre « *les bicots du Cameroun* » (M 655, BS 47) dont la maladie du sommeil nécessite un rapport qui le poursuit d'un roman à l'autre. En toute rigueur argotique, *bicot* dénomme péjorativement un Nord-africain, mais le mépris que traduisent ces dénominations s'accommode d'approximations dénotatives, les connotations péjoratives et racistes étant identiques.

Le paradigme le plus développé est celui de l'antisémitisme. Il est condensé dans le terme « *youpin* » employé par Adrien[3], mais aussi par une patronne de bistrot (BS 861) ou par l'homme au béret basque (BS 878). Un épicier use, pour rejeter Solal, de son dérivé, qui généralise de l'individu à la catégorie, ou à la qualité : « *Je veux pas de youpinerie chez moi.* » (S 322). On le voit, le personnel romanesque qui parle avec ces mots appartient aux classes moyennes et populaires, ce que connote la désignation métonymique d'un personnage épisodique par son béret. Cette communauté d'idéologèmes situe Adrien entre les petits commerçants et les habitués du café de commerce. L'antisémitisme s'exprime également par une périphrase moins explicitement insultante qu'un lexème argotique. Aloys Lefevre « *se demanda à quoi pouvait penser le petit coreligionnaire du traître* » (S 117) ; une tricoteuse s'exclame : « *Ç'aurait été du joli, tous ces coreligionnaires de Dreyfus venant s'installer chez nous !* » (BS 743) ; et Mme de Sabran déclare : « *D'un coreligionnaire de Dreyfus, il faut s'attendre à tout.* » (BS 740). La périphrase formule, et justifie, l'antisémitisme par le contexte récent, elle vaut comme prise de parti dans le débat politique, et surtout elle distingue une catégorie de personnages ayant davantage de

---

[1] Paul RICŒUR. *Du texte*... op. cit., p.309.

[2] Notion ainsi définie par Marc ANGENOT. op. cit., p.179 : « toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet logique circonscrit un champ de pertinence particulière [...]. Ces sujets, dépourvus de réalité substantielle, ne sont que des êtres idéologiques déterminés et définis uniquement par l'ensemble des maximes isotopes où le système idéologique leur permet de prendre place. Leur statut opinable s'identifie à la confirmation d'une représentation sociale qu'ils permettent d'opérer. »

[3] M 648, 653, BS 46, 56, 57. Il l'abrège en « *youp* » (BS 57) et parle également des « *youtres* » (M 653, 654).

prétention à la distinction et au bon goût, et répugnant à la vulgarité de l'antisémitisme populaire. C'est aussi la fonction du synonyme « *israélite* » (S 345, M 691, BS 76, 739, 743) : censé exprimer une retenue et une objectivité de bon ton, il connote un évitement du mot *juif*, et une répugnance pour ce qu'il dénomme, dénonçant au contraire le parti pris.

Quand le terme *youpin* apparaît en position d'épithète, il constitue un cliché, du fait du caractère idéologiquement prévisible de son association avec le substantif, comme quand Adrien évoque « *la malice youpine* » (M 654). C'est en effet le propre du stéréotype que d'intégrer des prédicats obligés. On le voit avec les traits physiques qu'Adrien attribue aux Juifs, puis *a fortiori* les qualités morales dont il ponctue, dans une phrase monorhématique, sa profession de foi antisémite : « *Je suis antisémite, parfaitement.* [...] *ces sionistes, toujours à vous guetter avec leurs yeux humides et leurs nez humides* [...]. *On le sait que vous avez de l'argent, sales youtres !* [...] *Arrivistes, insinuants* [...] » (M 654). La prédication, préconstruite, est superflue. C'est ce caractère préconstruit qui rend dérisoire l'attribution d'un idéologème cliché, tombé dans le domaine public des topoï fascistes, à un énonciateur singulier censé en être l'auteur et l'autorité[1] : « *la peinture dégénérée comme dit mon fils* » (BS 768). On retrouve la même stéréotypie dans la structure syntaxique de la phrase, faisant l'ellipse de la prédication, et redoublée par un syntagme nominal cliché : « *Esprit dissolvant, ces Juifs. Ce Freud, avec ses théories à la noix de coco, on ne savait plus où on en était !* » (BS 50). Ce vertige stéréotypique est développé avec une certaine ampleur lorsque Adrien envisage d'écrire un « *roman exotique* », un « *roman juif* ». Son sujet n'est que l'inventaire des attributs idéologiquement associés au Juif :

> Officier anglais qui s'éprend de belle Juive. Puis ça ne va plus entre eux. Séparation des races. [...] Et puis quoi, qu'est-ce qu'on pouvait bien raconter sur les Juifs ? Leur ambition, leur frénésie d'avancement, leur amour de l'argent, leur manie de s'insinuer partout. Ah oui, leur intelligence, leur esprit négateur, leur rationalisme. Oui, mais enfin, une fois ça dit, qu'est-ce qu'il y avait d'autre à raconter ? (M 682-683)

Le phénomène est évident avec les comparaisons clichées, voire proverbiales[2] : le comparant y est hyperbolique, il exprime une valeur superlative car il est supposé posséder à un degré éminent la qualité qu'il partage avec le comparé. Ainsi, le refus d'embaucher Solal est formulé en ces termes :

> Faux comme Judas et avares comme Rotschi ! proclama dans l'arrière-boutique la voix auguste des nations. – Faites le bien et il vous en cuira ! – Bien sûr, fit l'épicière distraitement car une de ses pratiques venait de passer sans s'arrêter, portant un paquet qui semblait provenir d'un concurrent. Aujourd'hui c'est tout à l'ingratitude ! conclut-elle d'une voix vibrante. (S 322)

Le rejet d'un Juif se fait au nom d'un stéréotype antisémite conjoignant deux archétypes hérités, l'un de l'antijudaïsme chrétien (le peuple déicide), l'autre de l'antisémitisme moderne de l'ère industrielle et capitaliste. La périphrase du récit attributif dissout ironiquement le premier locuteur, l'épicier, dans un idéolecte atemporel et anonyme, quoique médiocrement enfermé dans une *arrière-boutique*. La formulation généralisante dont l'épicière ponctue l'adage qui précède l'article à la réalité actuelle, mais puise en fait sa motivation dans un détail dérisoire, étroitement particulier, qui n'a rien d'universel : une

---

[1] Voir Anna JAUBERT. *La Lecture pragmatique*. Paris : Hachette, 1990, p.151 : « La voix excentrée, celle du délocuteur, est aussi celle qui parle le plus uniment. Fondue dans la masse des discoureurs plausibles, elle véhicule généralement la réserve, la mesure, le bon sens, et la critique prudemment consensuelle. Le motif est courant dans les rites d'approche : c'est le timide rappel que les mots du discours sont un bien commun auquel, bon gré mal gré, il nous faut bien puiser. »

[2] Voir Anne-Marie PERRIN-NAFFAKH. op. cit., p.193-196.

considération d'épicier. La prétention à la vérité se dénonce comme la formulation d'un état de fait égoïste, une affaire de point de vue étriqué qui se dénie comme tel.

La forme la plus rigide et la plus violente du cliché est représentée par le slogan antisémite. Les tricoteuses invoquent un stéréotype de la vie politique des années trente : « *Blum est de mèche avec Staline Entre Juifs on s'entend toujours* » (BS 769), et Mme de Sabran ponctue le portrait de Solal par Mrs Forbes d'un autre slogan à succès, mis en évidence tel quel (comme un proverbe) par un adverbe de phrase et l'absence d'insertion grammaticale dans le discours : « *Vraiment, plutôt Hitler que Blum. Au moins le chancelier est un homme d'ordre et d'énergie, un vrai chef.* » (BS 739). Il débouche sur la célébration de Hitler comme *vrai chef*, au nom des valeurs d'ordre et d'énergie exemplaires de l'idéologie fasciste. De plus, la reprise de son patronyme mentionné dans le slogan par la périphrase « *le chancelier* » est également un idéologème (aussi BS 743) : désigner Hitler par son titre, c'est convoquer son prestige et sa légitimité institutionnelle[1]. L'occurrence typique du slogan est le leitmotiv « *la faute aux Juifs* » (BS 767, 772, 878), ressassé notamment par les tricoteuses ; le béret basque ou l'ouvrier du bistrot en développent la puissance explicative : « *c'est les Juifs qui ont voulu la dévaluation* » (BS 878), « *on aura la guerre à cause des Juifs* » (BS 861).

Le discours du petit vieux qui aborde Solal, et que commentent les DDL et DIL intérieurs de ce dernier, intercalés au présent, est exemplaire, par la brièveté de la rencontre, de la fonction cohésive du slogan :

> Un petit vieux vient s'asseoir sur le banc, dit bonjour. Tu me dis bonjour parce que tu ne sais pas qui je suis. Beau temps aujourd'hui, dit le vieux [...]. Et vous, ça serait quoi, votre profession ? Violoniste, dit Solal. C'est un don de nature, on l'a ou on l'a pas, dit le vieux. [...] Remarquez que le Français est individualiste [...] Tout ça, c'est la faute aux Juifs, conclut le vieux [...] qui récite ingénument les méfaits des Juifs. (BS 854-855).

Le dialogue s'établit grâce à la réserve assurée que constituent les considérations météorologiques, évidence phatique par excellence ; la singularité de Solal, qui se dit violoniste, pourrait compromettre la cohésion avec l'ancien peintre en bâtiment, mais elle est résorbée par une tautologie disjonctive invoquant la Nature et ses dons. Le vieux énonce ensuite un stéréotype, manifeste par sa notoriété, par le singulier d'extensité universelle, et par la présupposition contenue dans la modalisation discursive *remarquez que*. Enfin, la communion phatique se *conclut* (c'est le verbe du récit attributif) sur l'exclusion de l'Autre, principe explicatif commode et repoussoir fédérateur : l'antisémitisme est le symétrique de la fonction phatique d'ouverture de la météo. Il remplit la fonction que Frédéric Berthet nomme *sigétique* ; elle est le revers du phatique, selon Jakobson, et elle en relève encore dans la mesure où elle désigne son usage interruptif,

> la formulation d'un énoncé à valeur de généralisation, d'un aphorisme venant boucler d'une façon satisfaisante un thème abordé [...] toute référence en somme à un savoir, ou même une sagesse commune, qui, signifiant d'une part l'accord (homéostatique) des interlocuteurs sur l'énoncé minimal à quoi ils peuvent ensemble souscrire, réinsère dans le même temps la "dyade" ainsi réalisée dans la doxa sociale : production du "général" comme apaisement, pacification des territoires idiomatiques.[2]

---

[1] L'ouvrier donne la version populaire de cette sympathie, en le désignant, non par son titre, mais comme un semblable, le « *gars Hitler* » (BS 861).

[2] Frédéric BERTHET. art. cit., p.130. *Sigétique* vient du grec σιγαν (et non σιγειν, comme l'écrit Berthet), « se taire ».

Les formules rituelles, les proverbes, la morale conventionnelle mettent en douceur un terme au contact, ils constituent une excellente pré-clôture, un épilogue naturel[1].

2. Sous-entendus, réification, déréférenciation

Le caractère préconstruit est souligné par un adverbe de phrase, *évidemment*, qui introduit et naturalise le stéréotype, par nature *évident*. Ainsi, Maussane « *songeait que ces Juifs évidemment savaient se pousser.* » (S 190) ; et Adrien s'exclame : « *Un youpin né en Grèce et naturalisé français, c'est du propre ! Evidemment, la confrérie du sécateur !* » (BS 56). Ce dernier idéologème s'exprime à travers un cliché qui embrasse tous les Juifs par une métonymie évoquant la circoncision de façon allusive et péjorative, comme une affaire de jardinage. A l'instar du proverbe, le cliché se satisfait de l'inachèvement et du sous-entendu, comme dans le DD de l'épicier : « *J'en ai connu un au régiment à Marseille qui s'appelait comme ça et il était de la confrérie.* » (S 322), ou à l'instar du béret basque dont la sympathie pour la politique nazie sollicite la connivence de l'interlocuteur : « *à mon idée on devrait les traiter un peu comme en Allemagne vous voyez ce que je veux dire* » (BS 878). Le sermon en DD que Maussane adresse à Solal sur sa judéité trop voyante en la personne des Valeureux, joue aussi sur l'allusion, indice d'une répulsion, et d'une censure antisémite larvée, à travers des phrases inachevées, monorhématiques :

> laissez-moi vous dire une chose en toute confiance : mon arrière-grand-mère, oui parfaitement, d'Alsace. Vous voyez donc que je n'y mets aucun préjugé. Mes meilleurs amis d'ailleurs. Mais pas si purs, termina-t-il en lançant un regard vers Saltiel [...]. (S 275)

La judéité est objet de tabou, plutôt que de nomination explicite, en dépit de la *confiance* qu'il proclame en préambule : la déclaration lénifiante de son philosémitisme et de la judéité de sa bisaïeule, se réduit à la nomination de trois thèmes privés de verbe et de prédicat, par l'ellipse insistante, dans trois phrases successives, du syntagme verbal *être juif*, qui n'apparaît que dans le pronom sans antécédent *y*[2]. Le DD de Maussane exhibe par là l'indicible idéologique tel que le définit Marc Angenot : « un refoulé, dont l'absence peut cependant se déceler à la façon d'un acte manqué, par de fugaces lapsus, par une surabondance insolite de preuves, ou sous la forme de ce que la doctrine psychanalytique nomme *Verneinung* (dénégation) »[3].

La communion cohésive dans l'exclusion se doublant chez lui de l'enjeu économique, le représentant de commerce renchérit sur l'antisémitisme des épiciers : « *Bien sûr, ça n'a qu'à retourner en Pologne ! approuva le représentant de commerce impatient de décrocher la commande.* » (S 322). Sa réponse redouble l'anaphorique sans antécédent de l'épicier par le pronom démonstratif neutre qui opère une catégorisation tout aussi allusive et approximative, proche de la réification. Cet idéologème grammatical est

---

[1] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.107. On en trouve une version agonique dans le congé que la concierge signifie à Aude et Solal (S 326).

[2] Ce fonctionnement de la parole cohésive trouve une expression exagérée et inversée dans le DD que Scipion adresse à Surville au sujet de Jérémie. Il s'agit d'un hapax, vu que Scipion dialogue rarement avec des Gentils (du moins, avec succès), et parle bien plus aux Juifs que des Juifs. On y retrouve l'allusion à la circoncision, l'appel à la connivence et le pronom personnel sans antécédent : « *Il lui manque quelque chose. Vous avez compris l'allusion ? Nous* les *aimons beaucoup pourquoi nous sommes pour la liberté de conscience.* » (M 526). Le sous-entendu est pesamment signalé, y compris par l'un des rares italiques du cycle cohénien, et surtout immédiatement infléchi par une déclaration de tolérance et d'amour. Les appellatifs que rapporte le DN lors de leurs retrouvailles obéissent au même schéma, de l'idéologie à la tendresse : « *Scipion l'interrompait pour lui dire qu'il était bien vilain ou pour l'appeler capitaliste, sangsue du pauvre ou encore, selon l'usage des amis marseillais, ma belle* » (M 492).

[3] Marc ANGENOT. op. cit., p.186.

répandu dans toute la parole cohésive, depuis le concierge du Ritz : « *Evidemment avec ces étrangers il fallait s'attendre à tout, et on ne savait pas trop d'où ça sortait, tout ça.* » (BS 129), jusqu'aux tricoteuses : « *Un Grec ou quelque chose dans ce genre* [...] *ça aurait pu être un Arménien* […] *pas de ça chez nous* » (BS 771-772), et même chez ses locuteurs les plus distingués : « *Je m'étonne qu'on accepte ça ici, dit Mme de Sabran.* » (BS 739). Les endophoriques que sont les pronoms personnels, et les pronoms et déterminants possessifs et démonstratifs, peuvent ne référer ni au cotexte, ni à la situation d'énonciation dans sa dimension spatio-temporelle : ils réfèrent au contexte cohésif, à ses présupposés idéologiques qui se passent d'explicitation, voire requièrent un tabou de bon ton, l'allusion étant préférable. Si le lecteur rétablit leur contenu grâce à sa connaissance encyclopédique des stéréotypes de l'antisémitisme, ils sont *a fortiori* lisibles pour des personnages qui y adhèrent : « *Leur dieu c'est l'argent c'est bien connu Et révolutionnaires avec ça Moi je les reconnais à dix mètres* [...] *Je les repère rien qu'à leur nez* » (BS 770). La cohésion textuelle du dialogue se fait autour d'un antécédent tacite, et n'est possible que par sa cohésivité.

Le référent humain est parfois mentionné, le pronom démonstratif a alors pour effet de le constituer en catégorie indistincte et inanimée. Le groupe social ainsi désigné est réduit à une chose, étrangère ou repoussante – massive et indénombrable – à commencer par les Juifs et les étrangers : « *les étrangers ça n'est jamais bien fameux* », énonce Antoinette (BS 230) ; « *Cette race moi ça me donne le frisson, disait l'épicière.* » (S 191). De même, Antoinette déplore : « *Les gens des basses classes c'est tellement douillet, ça ne sait pas supporter la souffrance.* » (BS 279). Et elle remet les *choses* à leur place par cette restrictive : « *Ce n'est jamais qu'un domestique.* » (BS 145). Au-delà du consensus contre l'Etranger, chaque locuteur de la parole cohésive a sa *chose* qui le situe socialement au sein du chœur. Pour les tricoteuses, ce sont aussi les fréquentations sans cachet : « *mondainement c'est du second ordre* » (BS 770) ; pour Mariette, les classes supérieures : « *les personnes instruites ça a des idées* » (BS 498). On le voit, le procédé de chosification par le démonstratif va de pair avec les emphases qui accentuent la prédication. Elles sont d'ordre syntagmatique dans le cas de la topicalisation, comme : « *La guerre c'est là qu'on voit l'homme Le peuple c'est quand même fait pour être commandé* » (BS 768) ; ou bien d'ordre paradigmatique dans le cas de la focalisation, omniprésente : « *c'est la finance qui mène le monde* ».

La reprise par un démonstratif anaphorique trouve une expression intéressante lors du dialogue entre Huxley, les Forbes et Mme de Sabran. Le DN souligne explicitement la fonction de remplissage sans risque de la séquence initiée par Huxley : « *Après un silence et pour le remplir, il mentionna le récent appel du physicien Einstein en faveur des Israélites allemands.* » (BS 743). La neutralité du verbe *mentionner* suggère l'absence d'empathie de Huxley avec la démarche d'Einstein, et le substantif *Israélites* marque une distance neutralisante qui connote le tabou ou le dégoût. Cette distance est renforcée par les anaphores cotextuelles en DD : Mme de Sabran désigne Einstein par « *ce monsieur* », et les Juifs allemands par « *ces gens* » – « *ces personnes* » pour Huxley. La cohésion du texte est tout aussi éloquente quand Mrs Forbes et Mme de Sabran parlent d'Ariane et Solal. Les désignations alternent la neutralisation, et l'animalisation ou la criminalisation : « *La créature est la femme d'un de ses collègues.* [...] *Cette espèce s'insinue partout.* [...] *la maffia* [...] *l'homme* [...] *l'individu* [quatre occurrences] *sa complice* [...] *cette gourgandine* » (BS 739-740). La parole cohésive opère une réduction du référent au stéréotype, plus radicale encore quand le pronom endophorique générique représente son

signifié en pure intension[1], ne gardant que son contenu notionnel[2] au mépris de la référence : « *l'homme ça aime les couleurs sur la binette* » (BS 498). On retrouve ce singulier abstrait dans l'invocation d'un stéréotype social, préféré à la référence à la réalité socio-économique plurielle des paysans : « *le paysan abandonne la campagne* » (BS 767). Mais c'est dans la stigmatisation de *l'étranger*, stéréotype mi-animé, mi-abstraction, que le singulier prend son extension maximale, et sa compréhension minimale : « *Les grandes inventions, c'est toujours chez nous mais c'est toujours l'étranger qui les applique* [...] *oui c'est toujours l'étranger qui en profite* » (BS 767).

L'extensité universelle trouve un point ultime avec l'article zéro, qui prend le substantif en intension. Cet idéologème est le raccourci du processus resignifiant de la stéréotypie, qui établit des équivalences entre des signifiés distincts : « *Socialiste et juif c'est du pareil au même* » (BS 768). L'amalgame s'exprime, de façon clichée, en un seul signifiant, par l'idéologème de l'épithète composée : ainsi, pense Adrien, « *Degrelle était un type épatant* [...] *qui débarrasserait bientôt la Belgique de la maffia judéo-maçonnique* »[3] (BS 50). La clôture stéréotypique trouve ici une forme condensée, qui présuppose à perfection, par le figement de son expression, l'existence du référent, en l'occurrence le complot juif et l'abâtardissement de l'Occident. Adrien en voit l'image dans Gattegno, « *ce petit médecin judéo-roumain de quatre sous* » (M 691) : l'attelage du quasi-préfixe *judéo* à la nationalité du docteur met en mots le « *relent israélite* » qu'Adrien lui trouve. L'amalgame peut être plus vague et allusif, comme chez le béret basque : « *tous ces grands magasins ces prix uniques c'est tout youpin et compagnie ça ruine le petit commerce ils mangent notre pain* » (BS 878) ; il est même très approximatif lorsque Mariette parle politique : « *ça se pourrait que les communistes et compagnie ça ait quand même raison* » (BS 493). L'amalgame idéologique trouve une expression comparable dans la mise en série, comme celle qu'opère la prière de Mme Sarles, énumérant les « *événements d'apparence catastrophique. Elle détailla, avec des hochements de tête, les entreprises diverses de l'esprit malin : cambriolages, incendies d'usines californiennes, cyclones et typhons, combats de boxe, chutes de grêle sur les vignobles, divorces, réunions socialistes*. » (S 155). En effet, « La coordination joue le rôle d'un rouleau compresseur homogénéisateur, qui nivelle les disparités sémantiques, réduit l'intrus, et le rappelle à l'ordre de l'isotopie dominante. »[4] Ici, la juxtaposition assimile aux fléaux naturels, pêle-mêle et sans classement apparent, non seulement des délits, mais aussi la contestation politique et les faits de société emblématiques de la modernité.

La stéréotypie antisémite trouve une expression symétrique de la réification et de l'allusion du délocuté en contexte cohésif, dans l'allocution agressive remettant explicitement *les choses à leur place*. Cette situation est plus rare, les paroles cohésives étant le plus souvent entendues ou espionnées par un Solal dissimulé, incognito, ou bien destinataire indirect d'un trope communicationnel. L'allocution raciste explicite est proférée par Mme Glerre, bouchère et logeuse de Solal, personnage épisodique en qui convergent fortement les connotations liées au métier, au statut social et à l'onomastique (son DD est une glaire verbale) : « *Monsieur, on en a assez de vous ! Si c'est une habitude dans vos pays de parler comme ça à haute voix, chez nous ça ne se fait pas !* [...] *On ne*

---

[1] Sur les notions d'intension, extension, extensité, voir Olivier SOUTET. op. cit., p.18-29 ; Michel ARRIVÉ, Françoise GADET, Michel GALMICHE. *La Grammaire d'aujourd'hui.* Paris : Flammarion, 1991, p.267, 340, 407, 416-417.

[2] Michel ARRIVÉ et al. ibid., p.570.

[3] Léon Degrelle, influencé par le nationalisme maurassien, fut le leader du fascisme belge, le rexisme, puis de la collaboration avec les nazis.

[4] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'Implicite*. op. cit., p.171.

sait pas de quoi vous vivez. [...] *Ceux qui veulent gueuler n'ont qu'à aller dans leur synagogue !* » (S 345-346). Quand l'antisémitisme s'adresse à sa cible, il développe l'antagonisme fondamental entre *nous* et *vous*. On remarquera que l'antithèse est moins symétrique qu'il n'y paraît, dans la mesure où *nous* est épaulé par la toute-puissance du *on*, impersonnel universel de la non-personne dominante qu'on retrouve aussi dans le pronominal prescriptif associé au *ça* : « *ça ne se fait pas* ». A cette norme du On, elle oppose « *ceux qui veulent gueuler* », et ce faisant crée la catégorie des soliloqueurs, mais le possessif « *leur synagogue* » l'identifie immédiatement à celle des Juifs, présupposée par inférence lexicale. Par ailleurs, le terme opposé à « *chez nous* » est « *vos pays* » : le pluriel, bizarre, dénonce le fait que Mme Glerre s'adresse aux Juifs lorsqu'elle en tient un, mais il s'entend aussi comme celui de Solal seul, qu'elle vouvoie. A lui seul, Solal n'a pas un pays comme la bouchère, mais plusieurs. C'est sa qualité d'apatride et d'errant qu'elle stigmatise par là.

3. Logique connotative et tautologie

Les signifiés des stéréotypes sont surchargés d'axiologie par l'idéolecte : s'y greffent les sèmes les plus négatifs, par des connotations en discours qui détournent les mots de leur neutralité et de leur objectivité supposées. Les commentaires métadiscursifs soulignent, de façon redondante, la plénitude du stéréotype ; sa seule mention dispense d'énumérer et d'expliquer, et sert d'argument disqualifiant suffisant. Elle exige de l'allocutaire qu'il convoque toutes les connotations partagées avec le locuteur, à l'instar d'Antoinette à son mari : « *C'est d'une finesse !* [...] *C'est d'une reine, c'est tout dire.* » (BS 205) ; ou entre tricoteuses : « *Des étrangers, c'est tout dire* » (BS 766), « *le colonel Henry avait donné sa parole d'officier C'est tout dire* » (BS 768). Ainsi, Mrs Forbes, évoquant la grosse situation de Solal à la SDN, précise : « *il faut dire qu'il est israélite* » (BS 739). La modulation métadiscursive présente la caractérisation de Solal comme pertinente et même nécessaire à la compréhension des choses. La réponse qu'elle inspire à Mme de Sabran représente, du côté du récepteur, l'équivalent du « *c'est tout dire* » du locuteur, et confirme cette communauté tacite de connotations : « *Vous m'en direz tant* ». Cette coopération connotative est garantie par les expressions qui justifient la stéréotypie et martèlent l'adhésion, d'une part celle de la locutrice se refusant à *sortir* d'un finalisme naturalisant l'état de fait social : « *le peuple c'est quand même fait pour être commandé je ne sors pas de là* » (BS 768) ; d'autre part, celle de l'allocutaire, en soulignant la notoriété de la stéréotypie : « *c'est bien connu* » (BS 766, 770), et en l'interpellant par des « signaux d'appel au consensus »[1], modulations et phatismes tels que « *que voulez-vous* » (BS 767, 768) ou « *vous savez* » (BS 767, 771).

La connotation éveillée est parfois précisée par des liens logiques établissant des inférences dans lesquelles le lecteur identifie les qualités présupposées du stéréotype employé, comme le fait Antoinette : « *je me suis toujours tenue sur mes gardes au fond, vu que c'est un étranger* » (BS 230). Cette logique reçoit une confirmation redondante d'Hippolyte, avant qu'Antoinette ne surenchérisse de l'Etranger au Juif : « *Et puis surtout, c'est un Juif. Rappelle-toi ce Jacobson, le pharmacien de ma pauvre sœur* ». L'histoire de la sœur Leerberghe sert d'*exemplum* douloureux à la nocivité des Juifs[2]. Cette fable du drame bourgeois devient véritablement édifiante quand elle trouve sa moralité narrative

[1] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.173.

[2] Accessoirement le lecteur y apprend que – ironie du sort narratif de cette analepse – Adrien est le fils naturel d'un Juif, Jacobson, et que le faux pas fut rattrapé par un mariage de convenance avec un bossu qui prêta son nom, *Janson*, d'autant plus commodément qu'il est une contraction de *Jacobson*.

dans la mort de Jacobson, et sa clausule définitive dans un proverbe : « *Comme passe le tourbillon, ainsi disparaît le méchant.* ». En plus de la forme proverbiale, il retire son autorité de son statut de citation biblique, corpus imposant s'il en est, et de sa référenciation exacte : « *Proverbes, chapitre X, verset 25.* » Outre cette double morale de l'apologue enchâssé, Antoinette formule la conclusion pratique à retenir de l'examen du cas Jacobson, légitimant la suspicion envers Solal : « *Bref, tu vois que les Juifs il faut toujours s'en méfier.* » Le « *lamento sur les idées modernes.* » que prononce Mme Sarles est exemplaire de cette logique stéréotypique :

> Ainsi on lui avait dit, hier ou avant-hier, qu'un pasteur de l'Eglise nationale s'était mis à porter des bottines jaunes. Ou peut-être étaient-ce des bottines vernies ? Non, des bottines noires ! Non décidément, c'étaient bien des bottines blanches mais il s'agissait de la petite-fille d'une de ses amies en deuil. Bref, il n'y avait plus d'espoir qu'en un réveil religieux ! (S 154-155)

Les arguments à charge sont non seulement futiles, mais aussi imprécis et contradictoires : l'attribut scandaleux du pasteur varie, et ne se fixe qu'au prix d'un dernier virement, le changement de coupable, achevant de déstabiliser l'anecdote qui se veut exemplaire. Mais la prévisibilité, la fermeté de la conclusion, et son absence de nécessité logique, n'en sont que plus vives. Le slogan, amené par *bref*, se montre comme la source idéologique précédant l'anecdote, et non comme sa conclusion logique[1].

La stabilité des connotations axiologiques permet donc d'établir des rapports logiques admissibles par tous, par exemple la cause, comme Mme de Sabran sur Solal : « *Il fallait s'y attendre, vu l'origine.* » (BS 740) ; la concession, comme chez cette tricoteuse, catholique bien sûr : « *des protestants mais recevants et reçus* » (BS 769) ; la restriction, à l'instar de Mariette : « *le plus pratique ça serait quand même la religion des Juifs* [...] *sauf que c'est quand même des Juifs* » (BS 498-499). Quand elle apprend que Solal a perdu sa nationalité française acquise par naturalisation, Mme de Sabran montre une réaction dont l'enchaînement de présupposés la situe implicitement par rapport aux étrangers, à la République et à l'Armée : « *Un naturalisé par-dessus le marché, c'était complet ! s'indigna Mme de Sabran. Eh bien pour une fois le gouvernement républicain s'était conduit convenablement, elle ne craignait pas de le dire, bien que fille, épouse et mère d'officiers !* » (BS 743) ; c'est-à-dire qu'un Juif français par naturalisation est un Juif hyperbolique, que le gouvernement républicain d'ordinaire agit mal et que dans une famille de militaires on a d'autant plus de raisons de le penser. Moins ces rapports logiques sont implicites, plus ils signalent leur simplisme et leur ridicule, leur expression trahissant un tel raccourci qu'ils tiennent du lapsus idéologique plus que de l'idéologème : « *L'appartement des parents ayant dix fenêtres en façade, je lui ai dit qu'elle pouvait danser avec lui* » (BS 772).

La logique se réduit davantage encore à ces inférences connotatives, par la redondance des sèmes péjoratifs dans la tautologie. Par son apparent dédain de l'informativité, sa prédication élémentaire, la tautologie est une forme particulièrement voyante, et emblématique, de la parole cohésive, de la construction idéologique du personnage qui l'énonce, et de sa satirisation. Philippe Hamon y insiste clairement :

> Un cas extrême de dévalorisation, liée au côté non original et désoriginé de la parole, est sans doute représenté par cet exemplaire de parole aliénée-aliénante qu'est la tautologie, sorte d'hyperbole du cliché. Stéréotypique dans son fond et dans sa forme, la redondance tautologique,

---

[1] Mme Sarles en donne un autre exemple dans son appréciation d'un livre dont le titre lui échappe : « *En tout cas l'auteur était un homme très distingué ou une femme plutôt.* [...] *Mme Sarles déclara qu'il* [le nom de l'auteur] *commençait par un B. Non, c'était plutôt un X. Un X ou un F, conclut-elle avec énergie. En tout cas le style était châtié et d'une finesse !* » (S 167).

> par son côté circulaire, symétrique, répétitif, non-informatif, "bouclé", contribue à dépersonnaliser le personnage et à le fixer [...] dans sa classe sociale (le prolétariat, la bourgeoisie) étiquetée. [...] Symbole langagier réactionnaire, renvoyant à un monde figé, non-évolutif, à un univers du statu quo ou du retour au même, la tautologie fixe le personnage dans un "sur place" aliénant [...] ; elle est, comme le cliché, symbole négatif d'une fixité, d'une solidification, d'une pétrification, d'une stéréo-typie du personnage souvent culturelle et sociale, intellectuelle et de classe.[1]

Grice rappelle que, pour autant, la tautologie n'échappe pas au présupposé de la communication qui veut qu'on ne parle pas pour ne rien dire. Y constatant une infraction manifeste à la loi d'informativité, il déplace sa signification de la dénotation à l'implicite et à la pragmatique :

> au niveau de ce qui est dit [...], de telles remarques sont absolument vides de contenu (et d'information) et donc, à ce niveau, ne peuvent que transgresser la première règle de Quantité, quel que soit le contexte de la conversation. Elles sont, bien entendu, porteuses d'information au niveau de ce qui est implicité, et l'identification par l'interlocuteur du contenu informatif implicite dépend de sa capacité à expliquer pourquoi le locuteur a choisi précisément cette tautologie manifeste.[2]

La tautologie est une répétition signifiante. Josette Rey-Debove fait la même hypothèse, et souligne le caractère imposant de la tautologie, à la fois médusant le jugement et maintenant l'ordre social :

> La tautologie est généralement perçue comme un jugement indiscutable, l'expression d'une vérité fermée sur elle-même, d'un contenu absolu qui soutient l'ensemble des autres jugements par l'éblouissement de l'évidence retrouvée [...]. C'est par ces évidences que toute société s'assure une provisoire mais nécessaire stabilité.[3]

En cela, la tautologie donne une expression cristallisée, condensée à l'échelle de la phrase, du principe dynamique de la répétition qu'Anne Cauquelin place au fondement du crédit de la doxa : « ce respect ne tient pas au contenu des dires, pas plus qu'à l'autorité de celui qui les énonce ; pour la plus grande part, il tient à la répétition, quel que soit celui qui répète et ce qu'il répète. Tout se passe comme si la répétition marchait toute seule, le simple fait de répéter faisant preuve, donnant du corps à l'énoncé. »[4] La signification de cet énoncé circulaire est de l'ordre du maintien du lexique et de ses présuppositions sémantiques :

> l'emploi des énoncés que l'on sait être tautologiques est destiné à freiner la fuite des systèmes. Ils sont une réaffirmation de l'ordre du monde et de la langue contre les menaces de changement. C'est peut-être ce qu'a voulu dire Barthes lorsqu'il a qualifié la langue de fasciste. [...] Il n'est donc même pas certain que la tautologie n'informe pas. On l'énonce pour faire savoir que les choses sont encore ce qu'elles étaient naguère.[5]

On en trouve les formulations les plus dénudées, du type A = A, au sujet de la France (M 630), l'éducation (BS 280), la cuisine d'hôtel et un Juif (BS 767), un colonel et une divorcée (BS 768), un cardinal, la pierre et un diamant (BS 771), Napoléon enfin (deux fois BS 861). Sous ses dehors d'inventaire à la Prévert, cette liste circonscrit les valeurs sûres d'un idéolecte dont on a déjà vu les stéréotypes : l'antisémitisme, l'armée, le mariage, la religion, l'argent, la gloire patriotique, etc. Ce sont des mots au sens définitivement fixé et partagé, se prêtant plus à la tautologie qu'à la définition. Là encore, les personnages redoublent allusivement une dénomination lexicale préconstruite, sans y

---

[1] Philippe HAMON. *Texte et idéologie*. op. cit., p.145-146.

[2] Paul GRICE. "Logique et conversation". *Communications*, n°30, 1979, p.67.

[3] Josette REY-DEBOVE. "Le sens de la tautologie". *Le Français moderne*, XLVI(4), octobre 1978, p.324.

[4] Anne CAUQUELIN. op. cit., p.120.

[5] Josette REY-DEBOVE. art. cit., p.328.

substituer une désignation, ni une autre dénomination, sans reformuler en discours la dénomination reçue. La tautologie ne vaut que parce qu'il y a dénomination, dont, à l'instar d'Hippolyte (M 630), elle *ne sort pas*. Le renchérissement de la tautologie signale et fabrique cette adhésion du même au même, par l'adverbe « *toujours* » (cinq occurrences BS 767-770, et 861). Son énonciation devance toute fausse nuance et récuse toute objection : « *que veux-tu* » (BS 280), « *quand même* » (M 630, BS 768), « *on aura beau dire* » (BS 767), « *vous aurez beau dire* » (BS 771), « *il n'y a pas à tortiller* » (BS 768).

Cette réassurance n'est pas simple affaire de répétition obsessionnelle ou incantatoire. Charlotte Schapira souligne ce qu'apporte, sémantiquement, la tautologie : « le truisme tautologique est en réalité un trompe-l'œil : tout en mettant en relation d'égalité deux signifiants identiques, il différencie les signifiés »[1]. Cette différenciation recoupe l'opposition entre dénotation et connotation, comme l'a montré Madeleine Frédéric :

> ce type d'énoncé apporte une information non au niveau du dénoté, mais à celui du connoté. [...] le sujet parlant qui recourt à un énoncé de ce genre souhaite attirer l'attention de son interlocuteur sur un trait caractéristique de l'être ou de l'objet désigné par le terme repris, que l'interlocuteur n'a pas envisagé ou n'a pas voulu envisager. La seconde occurrence du terme se voit ainsi chargée d'un certain nombre de traits connotatifs que le locuteur désire réactiver pour son interlocuteur.[2]

La tautologie explicite par conséquent la logique connotative, sa prédication exhibe la stéréotypie, « par l'emploi, à gauche du verbe, d'un terme pris dans son sens minimal, affectivement neutre et/ou littéral, et mis en équivalence, à droite du verbe, avec le même terme dans un sens spécialisé, stéréotypé, affectif ou métaphorique. »[3] Pour Josette Rey-Debove, ce fonctionnement connotatif réalise l'assimilation de l'emploi au code :

> L'existence du sujet (comme terme et comme designatum) étant déjà posée par son emploi, sa réaffirmation dans le prédicat doit signifier quelque chose de plus. [...] Des expressions comme *un sou est un sou, une femme est une femme* semblent globalement interprétables par un mouvement dénomination → signification, c'est-à-dire par des connotations métalinguistiques : "Une chose appelée /X/ est cette chose telle qu'on la définit", "Ce qu'on appelle /X/, quel qu'il soit, n'est rien d'autre que X tel qu'on a dit qu'il était". [...] Le discours, qui change les codes idéologique et linguistique (ce qu'on dit *d'un sou, d'une femme*) se trouve ramené aux codes (ce que signifie *sou, femme*).[4]

Dans ce processus connotatif, est déterminant le fait que les deux substantifs identiques sont actualisés de façon très différente, comme l'a analysé François Rastier : « une femme déterminée a les qualités d'une femme sur le plan moral »[5], c'est-à-dire qu'au premier déterminant, désignatif et individualisant, s'oppose le second, générique et universalisant, stéréotypant. C'est l'opposition entre /concret/ et /abstrait/. De même,

---

[1] Charlotte SCHAPIRA. *Les Stéréotypes*… op. cit., p.121.

[2] Madeleine FRÉDÉRIC. "La tautologie dans le langage naturel". *Travaux de linguistique et de littérature*, XIX(1), 1981, p.320. Voir aussi son ouvrage *La Répétition.* Tübingen : Niemeyer, 1985, p.116-124, 148-155.

[3] Charlotte SCHAPIRA. *Les Stéréotypes*… op. cit., p.121.

[4] Josette REY-DEBOVE. art. cit., p.329. Cette analyse me semble plus rigoureuse que celle qu'elle propose dans *Le Métalangage* op. cit., p.277-279, selon laquelle, dans *une femme est une femme*, les éléments sujets et prédicats, formellement identiques, se distinguent sémantiquement par une différence de sens dénotatif. Au contraire, c'est la place logique dans la phrase, la fonction syntaxique, qui activent différents connotèmes dans une dénotation identique. Le prédicat peut être vu comme quelque chose en plus, selon Rey-Debove, ou quelque chose en moins, selon Robert Martin pour qui « la seconde occurrence du mot *femme* est en usage sélectif. Elle se rapporte à telle ou telle propriété, variable selon les contextes, typique du comportement féminin. » – quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas de dénotation, mais toujours d'une valeur connotative ajoutée en discours.

[5] François RASTIER. *Sémantique interprétative*. Paris : P.U.F., 1996, p.143.

Rastier glose ainsi *un sou est un sou* : « même une petite pièce (objet concret) a une valeur (qualité abstraite) »[1]. Significativement, lorsque Hippolyte appuie sa tautologie francophile par une désignation laudative suivie du refus d'en sortir : « *la France c'est quand même la France, le premier pays du monde, ze ne sors pas de là* » (M 630), il explicite la signification que le sémanticien dégage de *la France c'est la France*, à savoir que « le pays réel coïncide avec le pays idéal. » Ainsi, face au contradicteur qui invoque les morts dont Napoléon est responsable, la tautologie est la riposte idéale, embrassant présent et futur :

> Il avait sa renommée, tout ce que tu voudras, mais il a trois millions de croix de bois sur la conscience ! – Napoléon, c'est Napoléon ! [...] C'est le génie de l'homme qu'il faut regarder ! Et puis mon vieux, rappelle-toi que Napoléon c'était le grand patriote, tout pour le prestige de la France, qu'elle soit respectée, les grandes victoires ! Et puis il a fait beaucoup de bien, y a pas à discuter ! S'il s'était mal conduit, il serait pas été aimé. [...] – Je discute pas, mais il faut pas oublier que la France était le pays le plus peuplé ! – Déconne pas, Napoléon, ça sera toujours Napoléon ! (BS 860-861).

Ce grognard attardé passe outre les faits pour réaffirmer la conformité de l'Empereur à son idéalisation. Ce que dit la tautologie, c'est que l'homme réel Napoléon c'est, pour toujours, son image d'Epinal, que l'admirateur *rappelle* à son interlocuteur, et qu'il glose par une série d'attributs doxiques sans prédication : le singulier générique d'intension (le stéréotype à l'état pur, « *le grand patriote* »), puis successivement un quasi-slogan et une déclaration programmatique, qui sont presque des proclamations de l'empereur rendues par un DIL synthétique, et enfin les faits d'armes que la doxa associe à Napoléon. En bref : le grand homme = sa légende.

III. L'identité valorisée

L'ostracisme de Mme Glerre démontre que si la parole cohésive soude contre l'Autre les personnages qui la parlent, c'est dans une appréhension et une formulation non seulement identiques, mais aussi identitaires de la réalité, qu'illustrent les idéologèmes chauvins[2]. Dans cette phrase d'une tricoteuse, « *il y a encore des caractères dans notre France* » (BS 772), le possessif confère au toponyme un signifié plus complexe que la pure dénomination d'un référent. Il y ajoute, avec l'idée d'appartenance réciproque des interlocuteurs à la France et de la France aux interlocuteurs, des sèmes secondaires, affectifs et idéologiques. La *France* connote alors l'identité patriotique, une communauté de valeurs et une valeur elle-même, de surcroît à l'exclusion d'une autre France, ainsi inscrite en filigrane et dépréciée, « la fausse France » bien entendu, frelatée, métissée, abâtardie : l'anti-France. Cette France célébrée trouve ses icônes dans « *nos chères provinces* » (BS 772) et « *l'esprit français* » (BS 770). La représentation de l'esprit français est illustrée par les prétentions stéréotypées du précepteur Aloys Lefèvre « *qui se croyait ironique et se félicitait d'avoir l'esprit clair* » (S 117). Elle acquiert un contenu, pour la compétence encyclopédique du lecteur, à travers la communion des tricoteuses dans les lectures qui les enchantent : les académiciens et « *le joli style* », *Le Blé qui lève* et *La Sarcelle bleue* de René Bazin, Alphonse Daudet (BS 768), Sacha Guitry et Edmond Rostand, « *toujours patriotique l'Aiglon vous savez* » (BS 771). L'éthos des locutrices en présence, le cotexte de leur conversation, et plus généralement de tout *Belle du Seigneur* situé aux antipodes de leur bibliothèque idéale, enfin les connotations associées pour le lecteur aux auteurs ou aux titres cités, qu'il les ait lus ou non, tendent à déterminer une

---

[1] François RASTIER. ibid., p.144.

[2] Les monologues de Mariette développent ainsi une image de la France identifiée au bon usage, à la variété, et opposée à l'essentielle étrangeté de la Suisse (BS 494, 809).

réception ironique, antipathique, de ces gloires très datées : en creux, c'est un manifeste polémique, littéraire et politique de Cohen que véhicule un tel corpus repoussoir[1].

1. *Donc* : la logique de la distinction

Le versant valorisé de la logique connotative apparaît nettement dans un usage particulier du connecteur *donc*. Il est alors en apparence totalement superflu et redondant : « *avant de partir pour le Palais, ce matin donc, il a téléphoné bravement à ses amis Kanakis, donc chez eux, pour avoir tout de suite l'accord des deux intéressés, donc de madame aussi*. » (BS 234). En fonction de virgule orale[2], il n'en a pas moins une portée révélatrice. Il n'a pas de valeur logique, sinon dans la logique connotative. Cela est manifeste quand son emploi est redoublé par une hypertrophie des connecteurs, par exemple dans les anecdotes royales d'Antoinette[3]. Tout y est présenté comme nécessaire et logiquement cohérent :

> son fils George, donc l'aîné, [...] oui, donc le petit prince George, […] qui sera donc roi à sa majorité, elle forcément régente depuis la mort du roi [...] la princesse Mathilde, l'héritière du trône donc [...] dans l'avion qui l'emmenait aux Etats-Unis ou au Canada, je ne me souviens plus, en tout cas pour une visite officielle donc. Comme de juste on avait installé une cabine spéciale pour elle [...] avec salle de bains attenante, forcément. [...] elle appelle l'hôtesse de l'air qu'on avait naturellement affectée au service exclusif de Son Altesse Royale [...] Naturellement, l'hôtesse a accepté […]. (BS 316-319)

La logique condensée par le *donc* est ici développée par les adverbes de cadre[4] qui enchaînent le récit comme étant conforme à une nature, celle des rapports sociaux[5].

Précisément, la fonction de ce *donc* omniprésent, au-delà de la représentation idéologique qu'il traduit, réside dans l'énonciation elle-même. C'est un connecteur d'apposition, ce qui peut sembler paradoxal, l'apposition n'ayant, par définition, d'autre lien que la proximité valant prédication d'identité. Il fonctionne comme un appui de discours justifiant le superflu, et en même temps qu'il légitime l'apposition, il la naturalise. Barthes, d'ailleurs, souligne la fonction qu'a la doxa de naturaliser l'état de fait. En fait, cette cohésion idéologique lie à sa valeur sociale le référent lui-même, mais surtout le locuteur, ou plutôt son énonciation. En effet, montre Alain Berrendonner, *donc* porte non sur un contenu propositionnel mais sur une énonciation, c'est-à-dire un événement locutoire muni d'une valeur d'acte : il a pour effet de présenter le dire comme entraîné par un autre événement et donc autorisé par lui[6]. Ce qui est signalé par *donc*, c'est une

---

[1] *Le Blé qui lève* est à ce sujet emblématique : il narre l'amitié entre le dernier descendant d'une lignée de comtes et militaires, et un bûcheron converti au catholicisme. L'aristocrate et le manant sont réunis par la même foi : le peuple souffrant et laborieux n'a d'issue que dans l'amour, l'attachement à la terre et la religion, susceptibles de réconcilier la noblesse et une classe laborieuse séduite par les mirages du socialisme athée. La fraternisation des classes autour de la terre – qui, comme *On* sait, ne ment pas – est célébrée par des descriptions lyriques du terroir et de la vie des champs. Le roman, publié en 1907, condense les topoï réactionnaires dévidés par les tricoteuses, et qui seront ceux du régime pétainiste. Son éloge fait écho aux évocations bouleversées, qui émaillent leur conversation, de la rencontre avec un maréchal de France – *le* Maréchal ?

[2] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.178.

[3] Egalement dans le compte-rendu de mission d'Adrien (BS 598-601).

[4] Définissant le cadre modal de la phrase. Voir Michel ARRIVÉ et al.. op. cit., p.52.

[5] On trouve une expression particulièrement abrupte de cette évidence quand Mme Quelut, bouchère et propriétaire, énonce ses exigences naturelles à ses futurs locataires, Aude et Solal : « *Ce sera trente francs. Plus l'éclairage, comme de juste.* [...] *Et comme de bien entendu, payable d'avance.* » (S 328).

[6] Alain BERRENDONNER. "Note sur la déduction naturelle et le connecteur *donc*", in *Logique, argumentation, conversation*. Berne : P. Lang, 1983, p.216-218.

implication pratique qui légitime l'énonciation. Ce *donc* est le *joint* justifiant par une logique factice la mention de stéréotypes cotés dans l'échange cohésif.

Il permet d'expliciter les grandeurs protocolaires, c'est-à-dire d'en informer un interlocuteur qui peut les méconnaître, et de s'en gorger par la même occasion[1] : « *Volpi, donc le président, un marquis* » (BS 103), « *Son Excellence le haut-commissaire ! Donc le personnage le plus important là-bas !* [...] *Son Excellence très aimable* [...] *Son Excellence donc me disant son désir d'étroite collaboration avec nous* » (BS 597), « *c'est monsieur Louis-Lucas Boerhaave directeur-général au ministère des Affaires Etrangères donc plus haut placé que monsieur van Offel* » (BS 628). L'étalage ostentatoire de ses relations auquel se livre Mrs Forbes est patent à travers cette gradation subtile ; le glissement de la désignation intime au titre officiel est opéré par *oui*, puis le connecteur légitime la glose du titre par la fonction : « *son cher ami Tucker, oui, Sir Alfred Tucker, donc le sous-secrétaire permanent au Foreign Office* » (BS 733). Chez Adrien, l'évocation de Solal et de ceux qui l'entourent, et l'énonciation du titre même de sous-secrétaire général, provoquent une véritable compulsion du *donc* : « *Miss Wilson, la secrétaire du S.-S. G. donc* » (BS 65), « *lui donc très grand, et elle toute petite* » (BS 207), « *Lui, le boss donc, très chic* » (BS 396), « *Saulnier, donc l'huissier personnel du boss* » (BS 399). La redondance va jusqu'à la dislocation ; le *donc* justifie après coup de redoubler le déterminant possessif par un complément du nom superflu : « *son chef de cabinet m'a téléphoné, du S.-S. G. donc* » (BS 90).

Le nom propre, étant un asémantème, voit son prestige et son impact sur l'allocutaire dépendre de la compétence, non pas lexicale et idéologique, mais purement mondaine, de ce dernier. Le connecteur amène donc, également, la délectation de généalogies prestigieuses : les « *chers Rampal, donc les juniors bien entendu* » (BS 233), « *chère Lise van Offel, donc la junior* [...] *Wilhelmine van Offel senior, donc la chère malade* » (BS 284). Ces précisions s'accompagnent généralement de l'explicitation de la valeur à accorder à un patronyme pour ses relations de parenté, et de la spécification d'un titre ou d'un patrimoine, qui devient une apparente conséquence logique du nom, tel celui de Lady Haggard : « *elle est donc la femme du consul de Grande-Bretagne mais qui a rang de ministre plénipotentiaire, vu l'importance du poste à Genève* » (BS 136). On rencontre également : « *la Comtesse Kanyo donc, la femme donc du ministre* » (BS 69), « *c'est arrangé pour un dîner prié chez nous demain soir, M. Kanakis étant donc neveu d'un ministre* » (BS 234), « *c'est dommage, madame étant donc la fille du vice-président de la Croix-Rouge* » (BS 235), « *chère Elise qui était donc une demoiselle van der Meulen, les gros raffineurs* » (BS 284). Dans le dialogue des tricoteuses, sa citation par bribes décousues isole le lien de parenté du nom qui devrait la justifier, et souligne par l'absurde le caractère illogique et arbitraire de ces enchaînements : « *Donc le beau-frère de l'amiral* »[2] (BS 771).

---

[1] L'adjonction justifiée par le *donc* met en valeur le titre d'un personnage officiel, mais aussi, de façon plus cocasse, celui d'un livre : « *"Histoire de ma vie", donc de Sa Majesté la reine de Roumanie* » (BS 207).

[2] On trouve une version humble et soumise de cette logique chez Hippolyte : « *ze suis M. Deume, donc le beau-père* » (BS 260), et surtout chez Mariette. Son emploi du connecteur célèbre, pour elle-même, soit la lignée de ses patrons : « *le papa de madame Ariane c'était aussi de la haute monsieur le pasteur d'Auble donc* » (BS 495), « *madame Eliane, donc la cadette* [...], *monsieur Jacques donc l'aîné huit ans* » (BS 496) ; soit un capital social qui est proportionné à la mondanité de la vieille bonne : « *la Martha, donc ma remplaceuse à moi* » (BS 491), « *ma copine, donc la femme de chambre d'à côté* » (BS 802). L'affaiblissement de la logique connotative est manifeste quand son *donc* ne justifie pas une glose généalogique ou protocolaire, mais purement lexicale et tautologique : « *retour de ma sœur et de sa fille lâchement abandonnée, ma nièce donc* » (BS 804).

La logique de la distinction s'applique, par métonymie, aux lieux de prestige, dont la dénomination, riche en connotations, impose au locuteur d'être énoncée, qu'il s'agisse d'un nom propre : « *formidable, tu sais, chérie, mon hôtel, le King David donc, le meilleur, de tout premier ordre.* » (BS 596) ; ou bien d'un substantif à la mode : « *Wagon-lit de première classe, single donc, déjà retenu* » (BS 302). Le lieu de prestige peut n'être qu'un placement protocolaire : « *il y avait le conseiller de la légation de Roumanie, à gauche de madame Johnson donc* » (BS 137). Ce galvaudage métonymique du prestige connotatif culmine dans la célébration des biens matériels, matérialisation d'un statut social, d'une généalogie, d'un héritage tant économique que social : « *la vaisselle à filet d'or, la Leerberghe donc, de ton grand-père* » (BS 144), « *c'est propriété de madame Ariane héritée de madame Valérie donc* » (BS 489), « *villa et tout dans son testament, la villa donc de Champel* » (BS 805). Le *donc* s'applique également à des équivalents mesquins, à la mesure des Deume ; ils relèvent de la petite propriété et du confort personnel, et dénoncent, par l'extension burlesque de cette logique, son caractère bourgeois et autosatisfait : « *Il avait oublié de lui montrer le principal ! Eh bien oui, son bureau, donc !* [...] *La clef, c'est une Yale aussi, donc ce qui se fait de mieux.* » (BS 63-64), « *mes caleçons de laine usés aux genoux, mes caleçons d'hiver donc* » (BS 231).

La logique de distinction est définitivement burlesque quand elle s'applique non plus aux noms ni aux lieux de prestige, mais à l'instant, mieux à l'heure (exacte) de prestige, l'heure à laquelle Adrien doit aller voir Solal : « *Je dois me présenter chez lui à sept heures et quart, chez le S.-S.G., pas chez le chef de cabinet. A dix-neuf heures quinze, donc. (De la poche spéciale de son gilet, il sortit son chronomètre de réserve, l'y remit sans l'avoir consulté.)* » (BS 90). Aux antipodes du nom titré, c'est là une information commune et transparente dès sa première formulation ; son caractère fonctionnel l'emporte sur ses connotations, très pauvres. Son prestige n'est pas intrinsèque, ne tient pas à son signifié, mais pour le coup, est très indirect : conjoncturel, momentané, en un mot, déictique ; c'est l'heure de ce jour-là pour lui. Le *donc* légitime la répétition de l'heure exacte, permet de s'en délecter sous forme d'une conversion redondante[1]. D'ailleurs cette répétition inutile s'accompagne d'une mimogestualité similaire : la parenthèse didascalique narre un geste dont la seule fonction est de dramatiser le prestige de l'instant vis-à-vis d'Ariane.

2. Déférence et déréférence

A la déréférenciation dévalorisante correspond le stéréotype laudatif, indice non de l'exclusion, mais de la fascination : il trouve une expression originale dans l'emploi récurrent de l'article singulier générique[2]. Ce singulier prédiqué est pris en extensité universelle, comme quand Mariette a recours aux représentations stéréotypiques de la gent masculine : « *l'homme ça aime les couleurs sur la binette* [...] *elle est peut-être pas portée sur l'homme* » (BS 498). Ce défini singulier universel trouve deux équivalents moins marqués, auxquels il est associé dans les antithèses opérant une désignation asymétrique de la substance et la qualité respectives des deux sexes. C'est, d'une part, le pluriel totalisant : « *les hommes ça a pas la délicatesse de la femme* » (BS 521) ; d'autre part, l'indéfini singulier prélevant un élément exemplaire de la classe : « *un homme ça a pas la force de la femme* » (BS 815). On a enfin, *a contrario*, l'indéfini spécifique, opposant l'individu

[1] Toutefois, elle passe de la formulation abrégée, approximative et orale de l'heure, à un registre plus surveillé, un tour plus officiel, exprimant l'heure sur la base de 24 et les minutes sur la base de 60.

[2] Voir Gérard MOIGNET. *Systématique de la langue française*. Paris : Klincksieck, 1981, § 196-197 ; Olivier SOUTET. op. cit., p.23.

Adrien à l'universel du type féminin : « *c'est pas un homme pour la femme* » (BS 495) ; son inadaptation est alors marquée par cette antithèse entre sa solitude grammaticale, et la cohérence, la compacité du singulier générique.

Au-delà de ces banales différences de sexes, le procédé consiste le plus souvent à prédiquer, en attribut ou en apposition, un syntagme nominal (aux sèmes toujours valorisants) déterminé par l'article défini singulier, à un nom de personne, soit un singulier pris en extensité spécifique (*le Sous-Secrétaire-Général*), soit un nom propre (où l'extensité spécifique et l'extension se confondent nécessairement[1] : *Solal*). On a alors, au prix d'une contradiction grammaticale[2] et logique, l'identification d'un référent particulier à un référent universel. Cet usage du singulier défini générique érige le syntagme nominal en stéréotype valorisé, en idéal moral[3]. Leur inventaire révèle ainsi, évoquées par les Deume, les tricoteuses ou Mariette, les figures-types de référence de la parole cohésive[4], et sa modélisation stéréotypique du monde social : « *jamais l'idée d'un regard à un autre homme, enfin l'épouse modèle* » (BS 499). Le cas le plus frappant de la réduction de la spécificité est l'auto-identification au stéréotype valorisant ; elle concerne l'embrayeur complet, autosaturé, qu'est le nominal *Je* (fonctionnant comme un nom propre provisoire[5]), elle est le fait du locuteur, le sujet singulier lui-même, par conséquent le plus à même d'exprimer son ipséité dans son discours : « *Je suis la Française franc-parler* »[6] (BS 497).

L'attribut n'a ici réellement aucune des valeurs qui lui sont d'ordinaire attachées, ni simple égalité, ni consubstantialité, ni inclusion. En fait, l'attribution ou l'apposition identifient ici le référent individuel au faisceau de qualités abstraites, de sèmes méliorisants, extraits par connotations du signifié dénotatif du prédicat. Ce singulier prédiqué à un individu spécifique n'est pris ni en extensité spécifique, ni en extensité universelle, mais en pure intension. L'hypothèse est confortée par le fait que le prédicat peut être un substantif abstrait[7] ; dès lors, il ne se contente pas d'incarner des identités ou des valeurs morales, mais il y assimile l'individu caractérisé : « *M. Agrippa c'est la correction* » (BS 804). Le référent spécifique s'efface derrière la formulation conceptuelle d'un universel dont il n'est plus que l'image, ou dont il devient le synonyme. L'identification de l'individualité concrète à la notion abstraite est parfois explicitée : « *la loyauté en personne* » (BS 767), « *la probité en personne* » (BS 770). Par ailleurs, on constate souvent une détermination du substantif singulier de qualité abstraite par cette abstraction typifiante qu'est le substantif singulier générique : « *enfin la beauté de la femme* » (BS 497), « *la bonté même, la simplicité du grand homme* » (BS 767), « *enfin,*

---

[1] Olivier SOUTET. op. cit., p.25.

[2] Michel ARRIVÉ et al.. op. cit., p.569.

[3] Les seules occurrences dépréciatives sont ces désignations d'Ariane par Antoinette : « *Enfin, la princesse hautaine* […] *Bref, la princesse* » (BS 166), et encore sont-elles ambiguës, dans la mesure où l'on peut y voir la fascination, la rancœur sociale, l'envie de la petite-bourgeoise pour « *l'aristocrate* » (BS 165).

[4] On y croise « *le gentleman* » (BS 65, 102), « *le gentilhomme* » (BS 68), « *le grand seigneur* » (BS 69), « *le bel homme* » (BS 572, 811), « *le grand homme* » (BS 768, sur Mussolini puis le docteur Schweitzer), « *l'homme d'honneur* » (BS 766), « *l'homme de cœur* » (BS 767), « *l'homme du monde* » (BS 596), « *la personne du grand monde* » (BS 575), « *le grand monde* » (BS 277), « *la personne comme il faut* » (BS 277), « *la personne distinguée* » (BS 768), « *la personne pas fière* » (BS 497), etc.

[5] Michel ARRIVÉ et al.. op. cit., p.495-496.

[6] Il est à noter que le stéréotype dans lequel se fond Mariette est celui du franc-parler gaulois, caractéristique de la représentation de soi des locuteurs populaires. Voir Pierre BOURDIEU. *Ce que parler*… op. cit., p.91 ; et "L'économie des échanges…" art cit., p.32.

[7] Le substantif abstrait n'a par définition pas d'extension, mais est toujours pris en intension. Voir Michel ARRIVÉ et al. op. cit., p.407. Ainsi, Ariane c'est le charme (BS 682) ou la pudeur (BS 228, 602), les d'Auble c'est la distinction (BS 496), les académiciens c'est le joli style (BS 768).

l'élégance de l'homme du monde, le comportement » (BS 234-235). La stéréotypie de cette dernière apposition, par laquelle Antoinette caractérise et célèbre l'aisance mondaine d'Adrien, manifeste sa vacuité dans son terme conclusif, qui à force d'abstraction en vient à ne plus rien signifier ni même connoter de positif : le substantif, axiologiquement indéterminé, *comportement*.

Dans les monologues de Mariette, le substantif singulier universel identifie l'individu (Ariane), moins abstraitement, à des états, des attitudes, des comportements : « *elle, grand changement, contente, chantante,* [...], *enfin changée, l'animation* » (BS 495), « *et puis elle c'est la grande lecture* [...] *lecture lecture toujours le sérieux* » (BS 498), « *voulant me porter ma grosse valise* [...], *enfin l'adoration, et me disant que je dois pas me fatiguer,* [...] *enfin la prévenance* [...] *toujours aimable, toujours la considération* » (BS 496-497). Cette apposition du singulier abstrait opère moins une identification de l'individu au stéréotype, qu'une caractérisation de type adjectival, comme le montre sa juxtaposition avec des adjectifs qualificatifs, des participes présents ou passés (formes adjectivales du verbe). Les anaphores de la phrase suivante sont représentatives de ces brouillages et glissements entre qualification et réduction stéréotypique : « *elle clapote pas, c'est de naissance, c'est le grand monde* » (BS 497). Le premier pronom démonstratif anaphorique représente la proposition attribuant à Ariane le fait de ne pas clapoter, tandis que le second démonstratif reprend les deux propositions, la qualité générique de ne pas clapoter et son caractère inné, et les identifie synthétiquement au grand monde. La coréférence, la classification sont ici, on le voit, moins transparentes, moins péremptoires que lorsque les tricoteuses font du maréchal l'incarnation d'icônes morales lapidaires.

Le caractère mécanique et désordonné de la stéréotypie laudative populaire apparaît dans l'équivalence paradigmatique due à l'asyndète, et perturbée par l'hétérogénéité sémantique et grammaticale des syntagmes juxtaposés. Ainsi, « *le papa de madame Ariane c'était aussi de la haute monsieur le pasteur d'Auble donc, tout ce qu'il y avait de bien, et puis des sous, toujours la correction, bel homme, et puis tellement fort dans les études* [...] » (BS 495). Le père d'Ariane reçoit successivement les prédicats les plus différents : son appartenance à *la haute* (société), son titre tout entier, la formulation explicite de son incarnation d'un idéal, puis une série hétéroclite, identifiée aussi bien à M. d'Auble qu'à *tout ce qu'il y a de bien* : ce qu'il possède sur le plan économique puis comme qualités morales, et ce qu'il est, à travers un syntagme nominal coréférent qui le qualifie physiquement, et enfin par un adjectif qualificatif. On retrouve le même vrac grammatical et stéréotypique lorsqu'un ouvrier fait de Napoléon l'incarnation du stéréotype du *grand patriote* (BS 860), ou dans cet accès d'exaltation : « *Mrs Forbes s'enthousiasma, dit qu'elle adorait les bals de charité, enfin tout ce qui était philanthropie, altruisme, se pencher sur la misère.* » (BS 742). Le DN du premier verbe est précisé par un DI qui, dans une autonymie croissante, donne aux bals de charité évoqués un contenu associé factice, dont l'imprécision est justifiée par la formule englobante « *enfin tout ce qui était* » : les attributs stéréotypiques sont deux mots clefs, puis un syntagme verbal sans prédication ni actualisation. Mrs Forbes, en toute rigueur, n'en dit rien, mais mentionne, invoque en une sorte de transe morale.

3. Pragmatique du stéréotype laudatif

Cette réduction est patente dans les tours syntaxiques accompagnant le stéréotype, présentant la prédication comme lapidaire, économique et suffisante. Ce peut être la répétition pure et simple : « *c'est le bel homme, ça y a pas, c'est le bel homme* » (BS 811) ; mais les phénomènes les plus récurrents en sont les adverbes tels que *bref, vraiment* ou

enfin[1] : « *Bref, c'est le gentleman bien élevé.* » (BS 102), « *M. Kanakis, quel homme charmant, bien élevé, vraiment le grand monde* » (BS 277), « *Enfin, c'est le grand seigneur, quoi, très chic, très élégant, de la branche.* » (BS 69), « *c'était une aristo, se gênant d'exprimer ses sensations, enfin la pudeur, quoi.* » (BS 228). *Enfin* ouvre le processus stéréotypique, qui se donne ainsi comme désignation définitive et sans appel, mot de la *fin*. Cette clôture qu'il annonce est souvent parachevée par la particule énonciative *quoi* qui vient, quant à elle, ponctuer l'identification au stéréotype. C'est le cas quand Adrien y résume Solal : « *Le gentilhomme, quoi.* » (BS 68) ou un repas au Ritz : « *dîner superfin tu sais, la grande cuisine quoi* » (BS 331). On retrouve, parmi les nombreux emplois de cette particule qu'a dégagés Catherine Chanet, l'usage connotatif qu'elle assume dans la parole cohésive chez Cohen. Il s'agit de certaines opérations pragmatico-énonciatives[2] liées à une classification du référent dans une catégorie partagée par les interlocuteurs : en effet, *quoi* signale la reformulation, l'instruction de résomption[3], la référenciation, la catégorisation[4], l'appel à un stéréotype ou à une connaissance supposée partagée[5]. Corrélativement, *quoi* montre une grande affinité avec les axiologiques et signale une évaluation[6] ; et il opère une conclusion[7]. Cette particule est un régulateur de stéréotypie, dont il garantit le fonctionnement interdiscursif.

Le stéréotype laudatif appuie également son efficacité sur des appels explicites à la coopération. Il peut s'agir d'un simple vocatif phatique, comme quand Adrien décrit Ariane à un Vermeylen absent : « *elle, mon vieux, c'est le charme, c'est la poésie* » (BS 682). Plus explicitement, on rencontre des phatismes insistant sur le caractère connu et prévisible du prédicat, et sollicitant la *compréhension* que doit lui accorder l'allocutaire, à la lumière de ce que, comme le locuteur, il sait et comprend : « *de beaux yeux bleus vous savez la loyauté en personne* » (BS 767), « *elle vous comprenez c'est la personne du grand monde* » (BS 575), « *enfin l'homme du grand monde tu comprends* » (BS 596), « *elle a été éduquée dans la protestance, alors là vous comprenez, c'est l'honnêteté, jamais la gaudriole* » (BS 498), « *c'est la pudeur chez elle, la réserve de la femme honnête, tu comprends, et puis la distinction de l'aristocrate* » (BS 602).

A cette mise en résonance phatique du stéréotype chez l'allocutaire, correspond la garantie de sa pertinence par celui qui l'énonce. Le stéréotype se présente alors non comme une mise en mots au moment du discours, mais comme un *sentiment*, une *sensation*, ou un *ressenti* qu'*On* avait en situation face à l'individu que le discours célèbre après coup : « *Un regard d'une spiritualité on sentait l'homme d'honneur* [...] *Et avec ça une tête de*

---

[1] Les occurrences (notamment de *enfin*) sont innombrables : BS 166, 234, 277, 495, 497, 499, 596, 599, 600, 742, etc.

[2] Catherine CHANET. "1700 occurrences de la particule *quoi* en français parlé contemporain". *Marges linguistiques*, n°2, novembre 2001, p.69-78.

[3] « C'est dans les énumérations que cette "instruction" de résomption d'informations effectives ou virtuelles véhiculée par *quoi* est la plus manifeste. » ibid., p.72

[4] « La particule invite l'interprète à se construire une image de ce dont on parle, et à recourir si besoin, pour cela, aux représentations qui lui sont propres. » ibid.

[5] Dans ce cas, *quoi* signale deux phénomènes, « le fait que le locuteur évalue la représentation que son discours est en train de construire, et se demande, en quelque sorte, si les informations qu'il donne sont suffisantes pour permettre à l'allocutaire de reconstruire cette représentation ; le fait que le locuteur invite son allocutaire à convoquer des connaissances stéréotypiques (non fournies par le discours) pour reconstruire cette représentation. » ibid., p.74.

[6] Il est « une invitation à admettre l'évaluation » ibid., p.76.

[7] « *quoi* constitue enfin une invitation (à destination de l'allocutaire) à reconstruire la schématisation en tenant compte du positionnement du locuteur parmi ces possibles, c'est-à-dire une invitation à partager des représentations nécessairement subjectives en effectuant des inférences. » ibid., p.78.

conducteur d'hommes mais on sentait le cœur d'or [...] *Il souriait on sentait l'homme de coeur* » (BS 766-767). En prédiquant ces stéréotypes fascinés qu'*on sentait* face au maréchal, la tricoteuse se réfère à *On*, et garantit ainsi son stéréotype comme possible expression de l'ineffable, de l'intuitif. Cet appel à la connivence et au ressenti communique la sémiologie cohésive et conservatrice dans le registre subjectif et affectif. Le substantif singulier défini se montre à la fois comme désignation massive et incontestable, et comme pure émotion : il réalise cette perfection de faire coïncider impression intime et représentation commune, vécu et discours. Ce singulier défini qui incarne et condense, se conjoint, par conséquent, avec ce qui en semble l'antithèse grammaticale, mais qui a le même fonctionnement connotatif : l'indéfini effusif, de connivence, qui laisse en suspens une détermination inutile, l'intension du mot abstrait véhiculant suffisamment de connotations pour communier dans ses valeurs. C'est, comparable à « *un regard d'une spiritualité* » qu'on sent chez le maréchal, cette qualification récurrente[1] : « *c'est d'une finesse* ».

La parole cohésive repose donc sur une série de faits de style caractérisés par la cohésion linguistique et culturelle. Les personnages sont parlés par l'extratextuel, l'idéologique, le collectif. Leur parole individuelle entérine les codes et les procédés du groupe dont elle est issue, et dont elle entretient la référence. Elle constitue dans les romans le pôle de la « parole autoritaire » qu'évoque Bakhtine.

IV. Les filtres de la parole cohésive

1. Les coq-à-l'âne des tricoteuses

La parole cohésive prend, on a pu le constater, une forme excessivement voyante lors de la conversation des tricoteuses. Claire Stolz a clairement établi ses similitudes avec les monologues autonomes, sensibles dans la présentation typographique[2]. Le narrateur en laisse échapper la régie, ce que traduit l'absence d'alinéa, de ponctuation, de guillemets, de tirets, seules les majuscules suggérant un changement de locuteur. De ce point de vue, ce DD très particulier représente un anti-DN, par l'effacement maximal du narrateur. Véronique Duprey[3] en conclut que « cette polyphonie aboutit à une véritable cacophonie ». L'expression est juste ; pour autant, la suite de son analyse me semble insatisfaisante : « les actes de parole des personnages deviennent expression pure, sans impliquer véritablement la communication avec autrui. L'expression dévoile donc le je sans que la recherche du toi et plus encore l'unité du nous soit effectuée, comme si les personnages n'arrivaient pas à se situer dans un champ de compréhension commun. » S'il est vrai que cette conversation n'aboutit à aucun gain conceptuel ni aucune révélation de soi, elle n'en demeure pas moins exemplaire de la confirmation du groupe et de sa recherche de l'unité, non certes dans le Nous, mais dans le On, par la parole cohésive.

L'enjeu de l'impersonnalité et de l'indétermination des énonciations des tricoteuses dépasse la cacophonie. Celle-ci offre, sur la fin du cycle, une expression

---

[1] Qualifiant ce livre dont Mme Sarles a oublié auteur et titre (S 167), l'*Histoire de ma vie* de la reine Marie de Roumanie (BS 205), *La Sarcelle bleue* (BS 768) – voire une fille du peuple hors du commun (BS 317). Antoinette caractérise de même la conversation téléphonique de Solal : « *ses excuses et ses regrets, si bien dits, d'une manière, enfin grand miyeu.* » (BS 197).

[2] Claire STOLZ. op. cit., p.201-218 ; et "Le dialogue des tricoteuses". *CAC*, n°6, 1996, p.99.

[3] Véronique DUPREY. *Albert Cohen*… op. cit., p.210-211.

emblématique, dense et tragique de la doxa qui a servi de toile de fond aux discours des quatre romans. En effet, comme l'écrit Anne Cauquelin, « La *doxa* est ce qui résiste le plus à la distinction, à l'objectivation, aux limitations de toutes sortes ; elle tient de la Chose, ou si l'on veut du chaos, masse indistincte et mêlée de bruits et mouvements divers. »[1] Par conséquent, leur chœur de paroles préconstruites, impersonnelles et informes est *in fine* la performance la plus éloquente de la reproduction de doxa, telle qu'Anne Cauquelin l'évoque à travers une anecdote :

> ses énoncés n'avaient pas d'énonciateur, de sujet responsable de l'énonciation, qui aurait pu revêtir la forme d'une personne singulière. Ils se déployaient dans le vide, en l'absence d'un pronom personnel, comme tombés du ciel ou de la bouche d'une pythie, dont ils avaient pris l'accent sibyllin[2]

Anne Cauquelin ajoute plus loin : « le sujet qui énonce la sentence n'est pas celui qui est là en présence, il n'est qu'un porte-parole, une voie pour la voix de la *doxa*. L'*inadressement* vient de cette absence de sujet énonciateur. »[3] C'est précisément la puissance que Claire Stolz met au jour dans la conversation des tricoteuses : « ce discours qui semble dépourvu de locuteur responsable, qui se présente comme un "ça parle", a la force tragique de la fatalité »[4].

De surcroît, quoique inadressées, ces bribes de doxa sont rapportée en focalisation interne, ou mieux, en auricularisation interne[5]. Le lecteur est confronté à une autonomisation, non seulement de la production comme dans le monologue autonome, mais surtout de la perception des discours : « les conversations sont recomposées par les filtres des consciences de leurs auditeurs silencieux, Ariane, et surtout Solal. »[6], récepteurs occasionnels, et destinataires secondaires de ces « *duos emmêlés* [...] *qui leur parvenaient par fragments disparates, puissantes litanies* » (BS 766), selon un trope communicationnel dont la vocation perlocutoire est de signifier et réaliser l'exclusion[7]. Auricularisé selon l'écoute de Solal, souffrante et ironique, le caractère massif, monolithique et monologal de cette conversation, n'exclut pas les lézardes et les significations inconscientes. Le procédé le plus évident est le lapsus : « *Ils sont très aimés Et puis très influents On a du plaisir à les enterrer pardon à les entourer* » (BS 767). Mais au-delà du lapsus isolé de telle tricoteuse, cette conversation est un énorme et monstrueux lapsus, révélateur d'un discours inconscient, à l'image d'un cannibalisme social : « *Des gens charmants Une grosse situation On a du plaisir à les entourer Vous les faites tremper la veille et vous les prenez à jeun* » (BS 768). Du fait de sa parenté avec les monologues autonomes, le discours abandonne tout contrôle et dénonce lui-même au lecteur ses contradictions, ses sous-entendus, son impensé. Cette conversation est à l'inconscient collectif ce que le monologue intérieur est à l'inconscient du sujet. Claire Stolz a très bien analysé la *révélation* que, par le collage, est invité à opérer dans cette masse informe un lecteur tiraillé entre deux lectures divergentes :

> une lecture qui essaie de reconstituer les diverses conversations comme autant de puzzles et une autre lecture qui saisit et savoure la signification ironique et tragique offerte par une interprétation linéaire du texte. [...] le plaisir est d'autant plus grand d'utiliser à leur insu leurs propres discours

---

[1] Anne CAUQUELIN. op. cit., p.17.

[2] ibid., p.108. Notons que le narrateur parle, lui, non pas de Pythie et de Sybille, mais de *Parques.*

[3] ibid., p.139.

[4] Claire STOLZ. "Le dialogue des tricoteuses". art. cit., p.97.

[5] ibid., p.99.

[6] Claire STOLZ. "Esthétique de la phrase". art. cit., p.312 ; aussi "Le dialogue des tricoteuses". art. cit., p.104.

[7] Bertrand GOERGEN. op. cit., p.304-306, établit un intéressant parallèle avec la tradition du charivari qui stigmatise l'adultère ou la femme dominatrice dans un couple.

> pour se moquer d'elles, et d'éprouver une espèce d'excitation intellectuelle en ayant conscience de lire simultanément deux textes : le dialogue des tricoteuses qui est à reconstituer, et son commentaire ironique.[1]

Le ressort le plus anodin de ce commentaire ironique réside dans l'attelage burlesque. Ainsi surgit la vision d'une éminence morale en gros nourrisson : « *Le docteur Schweitzer Imaginez-vous qu'il pèse déjà dix livres* » (BS 769) ; ou bien une échelle de valeurs inversée plaçant les pruneaux au-dessus de la moralité et de l'immobilier : « *Une belle propriété Des sentiments élevés Une réputation irréprochable Moi je préfère les pruneaux à jeun* ». L'effet cocasse est davantage porteur de sens dans cette articulation de l'esprit à la rétention fécale : « *Sacha Guitry a tellement d'esprit Un peu osé mais c'est vraiment l'esprit français A la base vous trouverez toujours la constipation* » (BS 770). En effet, au-delà du discrédit jeté sur *l'esprit français*, le lecteur y retrouve les prises de position de Mangeclous, et de Cohen, sur une littérature étique, toute de contention, d'abstraction et de puritanisme. Les coq-à-l'âne formulent donc les non-dits par proximité, comme ceux d'une spiritualité égoïste, qui veut qu'on prie avant tout pour sa peau : « *Il faut être charitable que voulez-vous C'est excellent aussi contre la constipation* » (BS 769), « *Elle a une vie spirituelle intense C'est très bon contre les rhumes* » (BS 770), « *La survie de l'âme C'est excellent contre la constipation* » (BS 771), « *Dans la vie il faut de l'idéal C'est radical contre la constipation* » (BS 773). La prière est d'autant plus discréditée que sa motivation non seulement est hypocondriaque, mais en plus relève du bas corporel et de l'obsession scatologique[2].

La vigueur et la mobilité d'usage des stéréotypes apparaissent dans leur juxtaposition sans contrainte cotextuelle, à l'image de cette quintessence de l'idéolecte qu'est le leitmotiv « *C'est la faute aux Juifs* » ; son démonstratif anaphorique reprend, de fait, la proposition immédiatement précédente, dont la variabilité dénonce le ridicule : « *Je vous dirai que je suis très constipée* » (BS 767), « *le paysan abandonne sa campagne* », « *Les usines les attirent* », « *Et puis ça veut avoir sa voiture* » (BS 772). En rendant les Juifs coupables de la constipation, de l'exode rural et de l'équipement des foyers ouvriers en biens de consommation, le stéréotype montre à la fois la commodité et l'arbitraire de son application. La juxtaposition établit des équivalences, par la polysémie du verbe *placer*, alternant un sens financier et un sens abstrait : « *Nous plaçons tout en francs suisses ou en dollars Nous plaçons toute notre confiance en Dieu* » (BS 769). Inversement, elle révèle, par le télescopage, les contradictions entre valeurs, dont s'accommoderait mal le déroulement linéaire d'une seule conversation entre deux interlocuteurs. Il s'agit de l'hypocrisie de valeurs chrétiennes proclamées, n'interdisant pas l'égoïsme pratique : « *Nous avons été trop bons L'amour du prochain* » (BS 772) ; de la cupidité imputée aux Juifs et assumée par les tricoteuses : « *le système des comptes anonymes enfin numérotés c'est très agréable Leur dieu c'est l'argent* » (BS 770) ; ou de leur propre culte de l'argent comme étalon de toutes choses : « *un diamant c'est toujours un diamant Moi je suis pour la guillotine Oui mais ça ne rapporte rien* » (BS 771). En effet, ce dernier attelage impose une référence mobile du démonstratif *ça* : il est d'abord relié à *guillotine*, avant d'être réinterprété comme référant au *diamant* qui, contrairement à un immeuble, est bien un placement qui ne rapporte rien. Le lecteur, alors, s'en voudrait presque du mauvais esprit de sa première hypothèse ; mais la justification de la peine de mort par des raisons financières est réactivée par la mention du *contribuable* : « *La guillotine c'est plus humain*

---

[1] Claire STOLZ. "Le dialogue des tricoteuses". art. cit., p.94-95.

[2] Ce ressort burlesque est cristallisé dans le patronyme improbable de *mademoiselle Sphincter* (BS 770), qui, auricularisé par Solal comme le reste, peut d'ailleurs être le paronyme vengeur ou halluciné d'une mademoiselle Saint-Clair, ou Cinqueterre.

Il n'y avait que le préfet sa femme et nous Et comme ça on n'a plus à les nourrir aux frais du contribuable ». D'après le cotexte immédiat, ce denier énoncé semble d'abord référer au préfet et à sa femme, mais, un tel irrespect étant peu probable de la part des tricoteuses, le lecteur est bien incité à le relier à la peine de mort, ce qui confirme la première lecture ; reste la trace, ironiquement écartée, de la revendication absurde d'une extermination du corps préfectoral.

Cette ironie cotextuelle est donc d'autant plus vigoureuse qu'elle semble ne pas reposer sur une mention narratoriale dissonante, mais dans l'enregistrement pur et simple :

> l'organisation du texte en cadavre exquis constitue un véritable commentaire des conversations. […] Le dialogue des tricoteuses, fondamentalement monologal, enfermé qu'il est dans ses certitudes et ses *a priori*, est donc totalement sapé par le dispositif interphrastique, qui introduit une énonciation critique à l'intérieur même de leur discours.[1]

C'est évidemment une stratégie de l'auteur, qui doit justement son efficacité à cette absence du narrateur rapporteur ; comme le souligne Alain Rabatel,

> il est sur-énonciateur, portant un jugement négatif sur ces paroles et pensées, alors même qu'il ne dit pas un mot, grâce aux effets de *sa* mise en texte / mise en page : on voit que d'un côté l'effet d'EE [effacement énonciatif] relève de la sous-énonciation pour les personnages, et de l'autre, l'EE relève de la sur-énonciation pour le locuteur-narrateur.[2]

2. Les DR de la mondanité

De ce point de vue, la conversation des tricoteuses est aux antipodes du DN et du DI objecto-analytique. Néanmoins, ces types de DR instaurent aussi un filtre, d'ordre narratorial, qui permet de souligner des caractéristiques cohésives identiques : le préconstruit, la répétitivité, la non-informativité, l'exclusion. Le DN ne narre parfois que le fait de parole – ni sa forme ni son contenu, mais son accent, sa posture, ses enjeux, ses non-dits, sa proxémique, sa répartition, sa mécanique, son économie : « *Lady Rosamund Normand distribuait avec justice ses réflexions* [...] *elle s'adressait, avec une régularité de phare, tour à tour à son illustre époux, à Lord Rawdon et au convive français.* » (S 194), « *Sir John distribuait équitablement ses politesses hautaines.* » (M 511), « *Lady Cheyne distribuait équitablement des courtoisies graduées selon l'importance de l'interlocuteur* » (BS 116). De même, le verbe *émettre* caractérise les propos ainsi narrativisés comme émission, et non comme expression : « *les lèvres minces émettaient des remarques polies et étonnées sur le parlementarisme français.* [...] *Entre deux bouchées, Lady Normand émettait des réflexions libres et dégagées sur la métempsycose.* » (S 194). Le DN mécanique ou clinique pousse le semblant d'objectivité jusqu'à évacuer le sujet locuteur pour ne retenir que le phénomène de la profération, où les paroles semblent autonomes et dénuées d'investissement, seulement caractérisées par leur source, leur rythme, leur organisation et leur ton cordial, sans aucun contenu : « *De la barbe astucieuse et végétarienne du directeur du Bureau International du Travail* [...] *sortaient avec une rapidité étonnante et en bon ordre des phrases bien agencées et cordiales.* » (M 511).

Quand le DN rapporte le contenu, il prend la forme de mots clefs autonymiques, qui fournissent une dénomination thématique à l'intégralité du propos : Mme Sarles « *parla de maîtrise morale, de sacrifice et d'optimisme.* » (S 151), M^{elle} de Gantet « *parla avec animation* [...] *du privilège d'être pauvre.* » (S 165), la comtesse Groning « *lui parlait*

---

[1] Claire STOLZ. "Esthétique de la phrase". art. cit., p.311-312.

[2] Alain RABATEL. "Entre usage et mention", in *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse : P.U.M., 2004, p.119.

avec foi de collaboration internationale. » (M 585). De même, les conversation informelles entre fonctionnaires dévident un répertoire limité de lieux communs que condense le récit sous forme de liste : « *Les propos ne variaient guère d'un jour à l'autre : avancements injustifiés ; espoirs que faisait naître le nouveau projet d'année sabbatique* [...] ; *hypothèses sur le dernier crime parisien.* »[1] (M 679). La forme la plus concise, la moins mimétique du DN est la complémentation du verbe *parler* par un substantif sans déterminant[2] : « *Deux rédacteurs cessèrent de parler promotions, congés, injustices du patron et franc-maçonnerie* » (S 232). L'objet du discours n'est pas médiatisé par la préposition *de* ; les substantifs sont employés en intension. Ils représentent des compléments d'objet interne, comme les noms de langue dans *parler français* ou *argot*, ce qui tend à faire des sujets de conversation, non pas un contenu, mais une langue commune. C'est ce que représente la littérature dans le plan d'approche du délégué argentin que projette Adrien : « *on parle littérature, on se revoit, on déjeune ensemble* » (BS 56). L'abstraction de ce type de DR l'assimile à une langue de bois[3], opposée au DN standard qui rapporte, lui, un propos, comme cela apparaît dans ce dialogue de sourds entre Solal et l'albinos : « *il a parlé de sa solitude, de sa soif de patrie et le bonhomme lui a répondu domicile régulier et délai réglementaire*. » (BS 846).

Le DN accroît cette abstraction et éclaire crûment la fonction sociale et la vacuité sémantique des propos échangés, quand il prend la forme de syntagmes nominaux, *a fortiori* s'ils sont sans actualisation ni prédication :

> les ministres et les diplomates circulaient, gravement discutant, [...] avec profondeur échangeant d'inutiles vues. [...] Gracieusetés commandées par des rapports de force, [...] ambitions enrobées de noblesse, calculs et manœuvres, flatteries et méfiances, complicités et trames de ces agonisants de demain. (BS 115)

La chute d'un baroque grimaçant et proleptique situe cette description selon le point de vue surplombant d'un narrateur conscient et critique. La marque du narrateur dans le DI permet de souligner abruptement le divorce entre le contenu du DR et sa manière, comme lorsque Solal présente Saltiel à Maussane : « *Le président assura avec courroux qu'il était très heureux.* » (S 274). Plus fortement encore, l'insincérité du DI de Mme Ventradour est précisée par le narrateur : elle « *assura qu'elle pouvait très bien se passer de rendre grâce. Chaque fois que cette personne assurait qu'elle pouvait très bien, il fallait traduire par le contraire.* » (BS 312). Il s'agit, le mot est explicite, d'une traduction, instruction de l'omniscience narratoriale[4]. Cette dernière est évidente dans la mention des motivations paradoxales que la nature de l'échange, rapporté en DN, ne manifeste pas : « *L'entretien fut particulièrement cordial car Peï détestait Deume.* » (M 692) ; ou de ce qui n'est pas

---

[1] La malveillance en est cependant un motif récurrent : « [Adrien] *alla faire un brin de causette chez Kanakis avec qui il échangea de prudentes médisances sur Peï* » (BS 46).

[2] Voir Laurence ROSIER. op. cit., p.230. On a aussi : deux maris « *discutaient automobiles* » (BS 731), « *on causa évidemment musique* » (BS 743)

[3] Adrien y fait allégeance, à travers son emploi de l'adverbe antéposé, adverbe d'énonciation quasiment : « *Au fond, administrativement parlant, je ne devrais adresser mon rapport qu'à Vévé* [...]. *Protocolairement donc, je ne devrais mettre en tête de mon papelard que le nom de Vévé, et rien d'autre.* » (BS 600). Adrien montre sa connaissance des codes, et dit par là : je parle protocole.

[4] Le commentaire narratorial du DD de Mme Ventradour revient également sur un tic de langage du personnage : « "[...] *j'ai en ce moment comme femme de chambre une petite Bernoise qui m'en fait voir de toutes les couleurs." A entendre Mme Ventradour, on avait l'impression qu'elle était entourée d'une domesticité naine, toutes les femmes de chambre qu'elle avait eues étant immanquablement qualifiées de petites.* » (BS 308). L'ironie consiste alors à établir le caractère prototypique de la désignation « petite Bernoise » par la généralisation passant d'une bonne au collectif *domesticité*, et la paraphrase de l'appellatif *petite* en *naine*.

dit : « *Un hareng fumé en jaquette lisait à quelques intimes un rapport dont il ne dit évidemment pas qu'il avait été confectionné par son secrétaire.* » (M 511).

Comme l'illustre ce *hareng*, la satire narratoriale est développée par l'isotopie animale, désignant les protagonistes de la comédie sociale par des métaphores zoologiques, et soulignant leur rapport alimentaire et animal à la parole : « *dégustait profondément* [...] *les remarques* [...] *savourait l'ordre confidentiel* » (BS 117). De plus, l'imparfait des verbes de parole suggère un instant étalé, pris en cours par l'aspect sécant qui, loin de rapporter l'intégralité des conversations, ne livre qu'une fraction de toutes ces paroles simultanées, pépiements de la volière mondaine. Ce registre fait fi du contenu des paroles pour s'attacher à leur fonction cohésive en situation, selon la mécanique conversationnelle et l'éthologie animale[1] :

> se flairant de même espèce, deux couples nouveaux venus avaient lié conversation. Après avoir proféré d'aimables vérités premières, ils avaient sorti leurs antennes, s'étaient tâtés socialement en s'informant réciproquement, sans qu'il y parût, de leurs professions et relations respectives. Rassurés, se reconnaissant de même termitière, ils s'épanouirent et fleurirent, communiant avec éclat, claironnèrent leur délectation : "Mais nous sommes en plein pays de connaissance alors ! Bien sûr que nous les avons connus, nous les fréquentions beaucoup ! Quel dommage qu'ils soient partis ! Des gens absolument délicieux !" Plus loin, deux autres maris, s'étant également humés par l'échange de noms prestigieux de notaires et d'évêques, discutaient automobiles, [...] Tous ces gens frétillaient d'avoir des semblables, tout à la joie de cailler et se grumeler dans le collectif. (BS 730-731)

Une locution verbale, dont le verbe noyau est *lier*, narrativise l'entrée en conversation ; les autres verbes de parole sont accessoires, les isotopies animale, végétale, et même bactérienne, l'emportent en fournissant de multiples comparants à la cohésivité. Le processus social, biologique et instinctif, prime sur la communication. Dans ce cotexte, le fragment de DD ne vaut que comme échantillon, sa troncation prive l'anaphore *les* d'antécédent, vide le référent de toute actualisation, ce qui contraste avec la vivacité des regrets exprimés. L'impression créée est l'insincérité, la pure médiation pour communier.

Le filtre narratorial permet d'expliciter les enchaînements de la logique sociale et conversationnelle. La première conversation de Mrs Forbes et Mme de Sabran est en partie rapportée sur ce mode analytique :

> [Mme de Sabran] complimenta Mrs Forbes de sa maîtrise de la langue française. A quoi la rousse répondit modestement qu'elle n'y avait nul mérite car depuis sa tendre enfance elle avait toujours parlé français avec sa gouvernante. Cette précision amena un sourire d'approbation sur les lèvres minces de Mme de Sabran [...]. (BS 738)

Outre la concaténation, le DI permet de souligner le contraste entre l'apparence de modestie, rendue par l'adverbe et le syntagme *nul mérite*, et l'intention perlocutoire : la justification est l'information primordiale, à savoir la mention de la gouvernante, car la *précision* qu'enregistre Mme de Sabran, c'est la condition sociale qu'implique l'éducation par une gouvernante. Le cas le plus développé est celui des propos qu'échangent les époux Forbes, Huxley et Mme de Sabran, une fois établie leur cohésion grâce à la médisance sur Solal puis la réserve assurée de l'antisémitisme :

> Après un nouveau silence, on échangea de souriantes remarques cultivées, et l'on causa évidemment musique, ce qui permit à Mme de Sabran de mentionner enfin une duchesse, une chère amie d'enfance, musicienne dans l'âme, avec laquelle elle se réjouissait de faire une croisière au printemps prochain. A quoi, les Forbes ripostèrent par une autre croisière en compagnie de l'inévitable Sir Alfred Tucker et de la vicomtesse Layton, ce qui permit à Huxley de

[1] Cette isotopie affecte également le compte-rendu de la mimogestualité : *montrer ses dents* pour « sourire », ou *la paume de sa main* pour « saluer » (M 585).

> dire qu'il avait rencontré la nièce de cette dernière chez une adorable et si intelligente reine en exil qu'il allait voir souvent dans sa ravissante propriété de Vevey, ce qui lui valut un regard attentif de Mme de Sabran qui dit qu'elle espérait bien le voir à son bal de charité, ce qui amena tout naturellement cette dame à citer avec admiration une phrase de Tolstoï sur le plaisir moral d'aimer, ce qui donna l'occasion au consul général et généreux de dire la sienne et d'évoquer la dignité de la personne humaine. (BS 743-744)

Ce paragraphe narre leur enchaînement codé de répliques à visée exclusivement cohésive. Par les chevilles anaphoriques telles que *ce qui*, *à quoi*, le narrateur rapporte la conversation comme une concaténation, il dénude l'emboîtement des répliques, prétextes réciproques. Les verbes recteurs des DN et DI sont ainsi subordonnés à leur causalité, à la dynamique conversationnelle et aux intentions perlocutoires. La citation de Tolstoï, par exemple, n'est pas reproduite mais narrée, sa littéralité, définitoire de la citation, est négligée au profit de sa seule fonction de faire-valoir culturel et éthique. Les isotopies de la joute (*ripostèrent*), de l'opportunisme (*permettre, occasion*) soulignent la lutte du faire-valoir par les relations dont la *mention* ou l'*évocation* classe le locuteur. Elles entrent en dissonance avec l'effusion amicale et l'élévation morale qui apparaissent, tardivement, dans le contenu des DR à proprement parler, à l'image des deux stéréotypes, en conclusion, de la morale bourgeoise. Cette dissonance est d'autant plus forte que la connotation autonymique laisse deviner la forme de ces propos, notamment dans la reprise de désignation ironique *général et généreux*[1].

Les Petresco donnent une illustration du procédé en deux voix complémentaires, au sujet de l'invitation du ministre Titulesco ; le mari « *se hâtait de parler des vacances qu'il passerait peut-être chez les Titulesco* [...] *il n'avait pas encore décidé malgré l'invitation réitérée du ministre, ce qui amenait un sourire amical sur les lèvres de son interlocuteur* » (BS 271), tandis que sa femme affiche le même capital social sur un mode plus exubérant, rapporté par un DI très autonymique, mais clos par un DN très dissonant : « *Mme Petresco s'écriait qu'elle voulait aller chez son cher Titu et pas ailleurs* [...] *chez son cher Titu et pas ailleurs, chez son flirt Titu et pas ailleurs, voilà ! et continuait* [...] *à glapir son Titu afin de charmer le considérable Guastalla.* » Les appellatifs familiers qu'adresse directement une journaliste grecque représentent, hors contexte et sans réponse, une version dérisoire et maladroite de ces exhibitions : « [elle] *disait bonjour cousine à une princesse russe pour faire intime, puis criait au correspondant du Times bonjour grand homme, j'ai adoré votre papier d'hier* » (BS 270). Par le DN, le narrateur explicite les intentions présidant à ces interlocutions, telle cette anecdote de la baronne de Moustiers :

> [elle] racontait avec ferveur la conférence d'un duc académicien qu'elle était allée entendre afin de l'aborder à la fin de la conférence, et de pouvoir désormais dire qu'elle connaissait ce cher duc si simple, si amical, et de le dire en passant, comme de juste. [...] Ayant enfin capturé l'ambassadeur

---

[1] C'est un écho de la plaisanterie obligée racontée par Mrs Forbes : « *la vicomtesse Layton l'appelle le consul généreux, au lieu de général ! Chère Patricia, toujours si spirituelle, avec un grain de malice !* » (BS 740). Cette anecdote obéit à la même mécanique, mais ici, c'est implicitement que le faire-valoir est exprimé, par le DD : la visée de la phrase n'est pas dans le prédicat, la spiritualité de la vicomtesse, mais dans le thème, par la familiarité, l'intimité prestigieuse que connotent l'échange de plaisanterie et le prénom. Elle en agit de même, en DIL, au sujet du neveu de Mme de Sabran, en passant progressivement du nom d'état civil au prénom, puis au diminutif : « *Mais oui, s'exclamait Mrs Forbes, elle connaissait très bien Alexandre de Sabran qui leur avait si souvent parlé de son oncle, le colonel, attaché militaire à Berne !* [...] *Qui aurait pu penser qu'elle rencontrerait à Agay la propre tante de cher Alexandre qu'elle voyait si souvent à Rome, qu'elle adorait, qui pour elle et son mari était tout simplement Sacha dear, un garçon absolument délicieux que d'ailleurs l'ambassadeur estimait beaucoup, elle le tenait de l'ambassadeur lui-même ! Oh, dès ce soir, elle écrirait à Sacha pour lui dire qu'elle avait eu le plaisir de faire la connaissance de sa tante !* » (BS 737). C'est aussi l'effet que produit la nomination de Lord Balfour et Anna de Noailles par la comtesse Groning : « *quel être merveilleux, ce cher Arthur* [...], *un génie, cette chère Anna, et quelle adorable amie !* » (BS 273).

> chauve, la baronne de Moustier lui citait [...] une pensée de ce cher duc si simple, si amical, à savoir qu'il était aussi important d'être un bon jardinier qu'un bon duc et pair. (BS 271-272)

Mais, conjointement à cette lucidité narratoriale, le lecteur perçoit aussi, grâce à la connotation autonymique, la systématicité de la qualification du duc, qui se veut effusive mais dont la redite montre le caractère calculé, la place centrale occupée dans le message[1].

V. Cohésivité et langue de bois diplomatique

1. Le microcosme de la SDN et ses insignifiances

C'est dans le cadre de la SDN qu'émergent nombre de ces DR satiriques. Le cocktail Benedetti ou la salle des pas perdus en sont les lieux communs emblématiques, espaces mondains caractérisés par la mobilité et la récurrence des locuteurs, et la brièveté de leurs échanges. Ils apparaissent comme des êtres du paraître, comme Marta Caraion l'a montré dans le chapitre XI de *Belle du Seigneur* :

> l'ensemble de la présentation comporte vingt-trois phrases et balaye trente-neuf figurants [...] ces esquisses humaines ne prendront jamais l'épaisseur de véritables personnages : ils construisent un type de sociabilité, présenté dans ses déviances. La juxtaposition apparaît comme seul principe ordonnateur du texte, à tous les niveaux, la syntaxe étant le parfait reflet des relations humaines : si les connecteurs manquent à l'intérieur des phrases, c'est que les connexions entre les hommes sont absentes. Alors que les contacts sont multiples, les liens n'existent pas.[2]

Paradoxalement, c'est la présence de DR qui vide ces personnages, loin de les faire exister, car ils n'apparaissent souvent que par cette unique réplique, qui ne réplique à rien, voire peut être répétée, y compris par plusieurs personnages différents. Déconnectée d'un échange, d'une situation, d'une visée, d'un effet, d'une réponse, elle est dépragmatisée et désémantisée, de ce point de vue proche des conversations des tricoteuses. Au milieu de ces DR reviennent des leitmotive vains, tels que, par trois fois, « *cette année serait cruciale et marquerait un tournant dans la politique internationale* » : c'est la déclaration, notée par un journaliste, que font à quelques lignes d'intervalle (BS 116) un ministre des Affaires étrangères puis un premier ministre ; enfin, « *Aristide Briand informait un rédacteur en chef ébloui de gratitude* » de la même chose dans les mêmes termes (BS 117). Parallèlement à la gradation dans le statut des locuteurs et des destinataires, le lecteur est alors confronté à la réitération à l'identique de la subordonnée du DI, ce qui rend d'autant plus vaine l'introduction de la troisième occurrence par le verbe recteur *informer*, présentant comme une information ce qui n'est que redite. Comme l'écrit Bertrand Goergen, « les récepteurs se contentent d'apprécier la simple existence d'un contact dialogal, autrement dit, la personne du locuteur compte bien davantage que les paroles dont il veut bien gratifier ces inférieurs hiérarchiques que sont journalistes et collaborateurs subalternes. »[3]

Les potins diplomatico-journalistiques se nourrissent de distinguos dérisoires : « *la déléguée roumaine confiait tenir de source sûre qu'au conseil d'après-demain le*

---

[1] Plus explicitement encore que par ces échos, le discours narratorial dénude ce fonctionnement dans la parole mondaine, d'abord rapportée par un DN singulatif, d'une anonyme secrétaire invitée au cocktail de Benedetti : « [elle] *parlait une fois de plus de son père qui avait été consul quelque part au Japon, et qui, en cette qualité, avait eu l'honneur d'héberger un académicien nommé Farrère* [...]. *Deux ou trois fois par semaine, elle sortait son consul de père et son académicien de Farrère*. » (BS 273).

[2] Marta CARAION. "La Société des Nations : une sociabilité pervertie". *CAC*, n°13, 2003, p.71.

[3] Bertrand GOERGEN. op. cit., p.130 (sur la SDN, p.128-136).

délégué italien ne parlerait pas de revendications nationales, comme l'année dernière, mais simplement d'aspirations nationales, nuance d'importance capitale » (BS 272). La vacuité sémantique se pare des atours de la nuance[1] qui, pour un journaliste, devient un « *scoop formidable* ». Ces DI sont une pure forme qui ne communique pas, et se répète indifféremment, quels que soient les destinataires : un délégué italien « *affirmait que l'Italie était une très grande puissance à Cecil puis à Galloway* » (M 509) ; quels que soient les locuteurs également : « *M. Jean-Louis Duhesme, de l'Académie française,* [...] *disait à tout venant que c'était inadmissible.* » (M 510), « *un ministre des affaires étrangères répétait que c'était inadmiffible et que son pays ne confentirait vamais.* » (BS 116). L'absence de cotexte ôte ici toute référence au pronom démonstratif sujet, tout sens à l'indignation qui n'exprime plus qu'une fermeté de pure forme. De même, « *la déléguée bulgare* [...] *citait le supplément d'âme de Bergson, puis insistait* [...] *auprès du délégué grec* » (BS 116) : Bergson est peut-être cité dans le cadre d'une stratégie argumentative orientée, pour laquelle il est efficace de s'appuyer sur l'autorité culturelle, mais son insistance est sans objet, et la citation est réduite par le DN au cliché plaqué du *supplément d'âme*. Dans ce cotexte de DR narratoriaux, les occurrences de DDL n'apportent pas une once de subjectivité. Ainsi, Chester « *bégayait pudiquement des suggestions bien élevées, if I may say so* » (BS 115-116) : la modalisation sans suite et sans valeur, et son anglicité, comptent plus que le dit. Le non-sens n'entrave pas le fait même de l'échange – quoique rien n'y soit échangé :

> On discuta le rapport. Les commentaires étaient contradictoires mais chaque fois le hareng disait : "C'est ça, parfaitement". Gêne. On comprenait seulement qu'on ne comprenait pas, à l'exception de Cecil et de Solal qui comprenaient et faisaient semblant de ne pas comprendre. Les autres qui ne comprenaient pas faisaient semblant de comprendre. Enfin le secrétaire arriva, expliqua, et tout le monde se sépara en disant : "Naturellement, naturellement". (M 511-512)

L'abrègement du DR par des proparoles[2] contribue également à évider le message. Lors de la réunion de travail sur l'« *action en faveur des buts et idéaux de la Société des Nations* » (BS 288) que narre le chapitre XXVIII de *Belle du Seigneur*, le narrateur interrompt un long DD de Van Vries, dont la mimésis se donne comme suffisamment exemplaire, échantillon de ce qui pourrait indéfiniment se poursuivre, et se condense en DN sans dommage pour le contenu : « *Et cætera, Van Vries continuant à vasouiller politiquement dans le vague* » (BS 301). Cette réunion a été auparavant rapportée par un DN insistant sur l'ignorance des participants : « *Tous néanmoins parlèrent d'abondance* [...]. *On vasouilla donc hardiment, avec brio, sans bien savoir de quoi il s'agissait.* » (BS 288-289). Le détail des débats est globalement rapporté par des DR mimétiques[3] : par exemple, « *Van Vries déclara pendant dix minutes qu'il était indispensable de préparer un plan d'action non seulement systématique mais encore concrète.* » (BS 289). La

---

[1] La nuance est l'oripeau essentiel de l'insignifiance diplomatique – nuance que Surville fait remarquer à Scipion et Jérémie (M 522), dont se targuent Benedetti (BS 289) et Adrien (BS 88, 398), que recommandent Maxwell à Mossinsohn (BS 292) et Van Vries à Adrien : « *De la nuance, mon cher Deume, de la nuance, toujours de la nuance.* » (BS 301).

[2] Jacqueline AUTHIER-REVUZ. *Ces Mots qui ne vont pas de soi*. Paris : Larousse, 1995, p.131-133. Voir aussi les « formules résumantes » : Laurence ROSIER. op. cit., p.241. Par exemple : « *Chester s'excusa. Il était désolé mais un rendez-vous et cætera*. » (M 585). L'interruption du DR rapportant les tractations diplomatiques de Lord Maldane prend une valeur fort différente : « *le secrétaire d'Etat déclara à Solal qu'il avait quelques réserves à faire sur les paragraphes sept et vingt-trois qui avantageaient la République amie – ce dont il ne pouvait que se réjouir – mais au détriment de l'Empire. Ce qui*. » (S 198). L'autonymie du DI prépare son prolongement en DIL, mais son interruption abrupte ajoute à la subtilité courtoise un sens qui se fait désirer, évoquant à la fois la finesse diplomatique et le caractère lapidaire de la raison d'Etat, impératif catégorique qui n'a même pas à être développé.

[3] DD, parfois introduits par *que* (Laurence ROSIER. op. cit., p.217-221), DI verbalo-analytiques, DIL.

connotation autonymique restitue la surenchère creuse entre les deux épithètes : la nuance apparaît d'autant plus vaine que sa simplicité est en contradiction avec l'indication de la durée, qui suggère un ressassement, un piétinement sous des formes subtilement nuancées. Simultanément, le récit attributif et les verbes recteurs dramatisent la vacuité, sans rapport avec le ronronnement des positions échangées ; le débat n'avance pas, mais pourtant s'emballe[1] :

> Benedetti intervint ensuite pour développer deux points qu'il déclara essentiels, à savoir primo qu'à son humble avis il s'agissait d'adopter un programme d'action plutôt qu'un plan d'action, parfaitement, la nuance était, croyait-il, capitale, du moins il l'estimait telle ; et secundo que le programme d'action devait être conçu comme projet spécifique, il ne craignait pas de le dire, spécifique.

Ces modulations sémantiques et métadiscursives, la modestie et la prudence dessinent l'éthos de la maîtrise et du bon ton, de la compétence et du recul, du culot et de la fermeté. Pour autant, l'apport signifiant est proche de zéro ; les mots que Benedetti fait mine de défendre et de revendiquer sont communs, à l'image de la lexie figée *la nuance capitale*, ou la qualification mécanique de *spécifique*, exemplaire du maniérisme lexical[2] :

> Les autres directeurs acquiescèrent, reconnurent tous la nécessité absolue d'un projet spécifique. On aimait beaucoup les projets spécifiques au secrétariat. On ne savait pas trop ce que "spécifique" ajoutait à "projet" mais un projet spécifique faisait plus sérieux et plus précis qu'un simple projet. En fait, personne ne savait la différence qu'il y avait entre un projet et un projet spécifique et personne n'avait jamais songé à s'interroger sur le sens et l'utilité de ce précieux adjectif. On disait projet spécifique avec plaisir, sans approfondir. Un projet lorsqu'il était spécifique prenait aussitôt un charme mystérieux fort apprécié, un prestige prometteur d'action féconde. (BS 289)

L'ambiguïté et l'intérêt de la seconde phrase tiennent au mode autonymique de l'épithète : le lecteur la lit d'abord en usage, pour découvrir ensuite que c'est la qualification seule du projet qui emporte l'adhésion de l'auditoire par ses seules connotations. Les termes ainsi posés sont pris dans un jeu de reprises et d'amplification ; à défaut de la référence, le syntagme nominal qui est l'objet du débat s'étoffe, comme dans un jeu de société. Chaque intervenant conserve les nuances et les épithètes acquises. L'étoffage gratuit auquel se livre Van Vries use, on l'a vu, du tour *non seulement… mais encore…* ; mais ensuite l'amplification de ses propos par leur reprise accrue d'un élément nouveau réutilise cette corrélation, couplant par la même surenchère les deux adjectifs qu'elle coordonnait antérieurement, avec un troisième adjectif qui en occupe désormais le second pôle : ainsi, Basset « *soutint que "le projet spécifique devrait comporter un programme d'action non seulement systématique et concrète mais encore coordonnée* [...]" »[3] (BS 290). Cette récursivité de l'amplification est ironiquement thématisée par cette périssologie[4] : « *parer aux chevauchements, aux conflits de compétence et aux doubles emplois* » ; sa tendance générale à la redondance rend d'autant plus ridicules le souci d'efficacité qu'elle proclame et la péroraison par laquelle Basset la ponctue : « *J'ai dit, fit-il* ». Pour finir, la conclusion

---

[1] *déclara, intervint, acquiescèrent, reconnurent, signala, interrompit, s'écria, estima, revenant à la charge, soutint, sauva la situation en proposant, proposa, suggéra*. S'en détache nettement le seul DD de Solal, qui clôt le débat, avec pour récit attributif le très neutre *dit-il*.

[2] Cet épithétisme relève de « *l'étrange langage du Secrétariat* » dont le narrateur cite ensuite, entre guillemets, neuf échantillons, fragments de phrases anonymes, sans locuteurs, sans structure propositionnelle, sans connections entre elles, qui apparaissent du coup comme des lexies figées (BS 290-291).

[3] La lourdeur de ces coordinations, similaires aux *non moins que* employés par Adrien, est un trait récurrent du jargon insignifiant : « *des suggestions verbales* [...] *aussi intéressantes qu'inattendues* » (S 198), « *des responsabilités tant organisationnelles qu'opérationnelles* » (BS 290), « *leur œuvre tutélaire aussi généreuse que difficile* » (BS 301)

[4] De même que Van Vries déclare que la note d'orientation sera pour le groupe de travail « *sa ligne directrice et ses termes de référence* » (BS 291).

formulée par Maxwell n'est que la synthèse la plus complète, incluant des fragments de propositions développés par tous et l'ordre du jour initial de la réunion, enrichissant toutefois le fameux projet spécifique d'un « *avant-projet spécifique de propositions concrètes constituant les grandes lignes d'un programme à long terme d'action systématique et coordonnée en faveur des buts et idéaux de la Société des Nations* ». La boucle est bouclée, et débouche sur un nouveau jeu d'échos, de l'ordre de la relation verticale cette fois : c'est la formule « *allez de l'avant* » par laquelle le S.S.G. envoie Maxwell au travail, lequel Maxwell l'adresse hiérarchiquement, à son tour, à l'humble Mossinsohn.

En effet, ce vasouillage horizontal se double d'une hiérarchie verticale tout aussi désémantisée. La valeur sociale des paroles, du point de vue des inférieurs qui les reçoivent, est également déconnectée de leur sens et lourde d'effets : ils « *sentaient confusément l'ennui bienveillant ("Ah ? très intéressant, bravo, je vous félicite.") ou distrait ("Peut-être, oui, en effet, c'est une idée à creuser.") ou haineux ("Je ne sais pas, je n'ai pas eu le temps.") des supérieurs* » (BS 268). Le récit focalise d'abord sur la réception des paroles, les parenthèses rapportant ensuite le DD qui suscite de telles interprétations. Le lecteur du cycle cohénien est habitué à de telles inférences, mais là le sous-entendu dépasse les bornes habituelles, et semble à la fois disproportionné et arbitraire. La substantivation d'un DD contribue à lexicaliser la fonction mondaine de ces paroles, par sa capacité résumante, illustrative, voire prototypique[1] : « *lâcher le bas de caste après un hâtif "à bientôt j'espère" (ne pas se faire d'ennemis, même chétifs)* » (BS 267), « *il le tenait à distance par un gai "Ça va" prophylactique* » (BS 274). Comme l'analyse Josette Rey-Debove, le déterminant *un* est singularisateur (un et pas deux) et indéfini (un quelconque), il extrait un *token* de la classe dont il fonde aussitôt l'existence ; et « l'emploi de *un* est d'autant plus aisé que la phrase est *plus fréquente*, c'est-à-dire sur la voie de la codification. L'aboutissement de ce processus est la lexicalisation. »[2] Il apparaît dès lors que ces DD substantivés sont des énoncés à l'efficacité sociale codée, étrangère à leur signifié.

La vacuité fédératrice de ces discours comporte une nette fonction d'exclusion, que rendent tangible les errances de Finkelstein à qui personne ne parle (BS 274-275). C'est ce qu'illustre l'unique DD d'un personnage épisodique, Mossinsohn, attablé avec Adrien et ses pairs : « *il avait longuement préparé une phrase destinée, dans son esprit, à l'agréger au groupe. Il attendait patiemment un silence pour la placer, laissait passer les occasions tant il avait peur de la lancer au moment où un influent prendrait la parole. Enfin, il se jeta à l'eau.* » (M 675). Or, sa pauvre plaisanterie essuie de la part d'Adrien un « *camouflet* » (M 676), une *rebuffade* : « La rebuffade dit "Nous n'avons rien en commun". »[3] Il manque à la plaisanterie du Juif d'être dite avec gaieté et assurance, et surtout par un pair à ses pairs. Saulnier, par sa position intermédiaire, est particulièrement emblématique de cette parole à double tranchant, cohésive et oppressive, maniérée et brutale. Il montre une fascination professionnelle pour les titres[4], que restitue la proposition participiale autonymique apposée à un DN très concis :

---

[1] Laurence ROSIER. op. cit., p.217.

[2] Josette REY-DEBOVE. op. cit., p.237.

[3] Alan BLUM et al. "La rebuffade". *Communications*, n°20, 1973, p.242 ; « elle consiste à dire que le fait d'avoir été pris en considération ne vaut pas d'être pris en considération. En ce sens, la salutation implique qu'un individu se présente comme objet d'une relation, et la rebuffade est un refus de cette proposition. » ibid., p.240.

[4] De même, lorsqu'il répond à Mangeclous, il lui donne du « *Monsieur le Président* » (BS 244).

> Saulnier lui demanda seulement de patienter, monsieur le sous-secrétaire général étant encore en conférence avec monsieur l'ambassadeur de Grande-Bretagne, mais ce ne serait sûrement pas long, monsieur l'ambassadeur devant ensuite aller voir monsieur le secrétaire général. (BS 96)

Mais le DD qu'il adresse ensuite à son subordonné Octave, « *Petit salaud* [...] *c'est moi que je dois tout faire attention à tout ? Et si le patron s'enrhume, tu t'en fous, toi ?* » (BS 98), montre une nette différence dans le niveau de langue, la politesse, et la désignation de Solal.

Le caractère inexpliqué ou incongru de certains DN marque l'absence de conséquence ou d'intérêt de cette cacophonie : « *Des journalistes se disaient des injures.* » (M 510), « *Le vicomte Ishii parlait avec un accent marseillais à un journaliste américain* » (M 511). Surtout, dans ce chœur de mondanité et de jargon creux, se détache, à titre d'exception, la parodie involontaire de la préciosité paperassière que produisent les incorrections grammaticales de mademoiselle Pfister, qui vient consulter Adrien :

> "La question semblant devoir être crue en état d'irrégulière présentation par la commission qui adopta son refus sur discussions animées conséquemment des interventions du représentant de la Tchécoslovaquie et réexaminée par la sous-commission du Conseil qui la renvoya en même temps de négatives observations au gouvernement britannique sur son point de vue formulé en avril dernier sur l'importance attribuée à la question qui fut faite allusion à l'introduction du mémorandum sur la connexité à l'importante question en précédent traitement." (M 692)

Les antépositions inutiles, l'accumulation de *sur* en préposition vicariante, les locutions inutilement abstraites et quasi incompréhensibles (*conséquemment des interventions*, *la connexité*) poussent à l'outrance les faux-semblants dont les débats de la SDN offrent une version à peine plus sémantique, et par ailleurs plus arrogante. Les à-peu-près de Peï relèvent de la même surenchère maladroite dans le registre pédant et creux :

> L'âme chinoise, à travers les époques séculaires, ce pays millénaire chanté par les sages, jouissant déjà Confucius de l'économie familiale ayant une connaissance antique et solennelle dérivée à sa conscience nationale du culte glorieux ancestral. [...] En tout premier d'abord, causons biographiquement Confucius. (M 687)[1]

2. Le Comte Adhémar de Surville

Le décalage entre les paroles et le réel touche au scandale avec Surville[2]. Sa bêtise, assertée par le narrateur qui le qualifie de « *crétin solennel* » (M 512), « *pas d'une intelligence extrême* » (M 524), est développée dans les parenthèses de son discours intérieur, ou l'inadaptation de ses répliques. Il s'efforce de se montrer plus important et informé qu'il ne l'est, lorsqu'on lui annonce la venue de Scipion et Jérémie : « *"Je sais. On m'a averti. – Ils ont l'air assez fâchés." Le directeur estima au-dessous de sa dignité de poursuivre cet entretien avec un huissier.* » (M 515). Le déroulement de la conversation

---

[1] En même temps, cette *captatio benevolentiae* dérisoire introduit un soupçon d'onirisme et de poésie, et ce dès le titre, « *Horizon à vol du volatile de la Chine récente en matière économique* » (M 687).

[2] Surville a beaucoup de points communs avec Adrien : le grotesque et le bas corporel, enrobés de maniérisme, le discours solitaire, ses *pom pom pom* et ses injonctions sans effet : « *Au travail !* » (M 513). Sa préciosité révèle toute sa dimension grotesque lorsqu'elle s'applique au bas corporel en des termes choisis : « *Mais que se passait-il ? Il éprouvait d'étranges démangeaisons en son séant.* [...] *Ces manants de nettoyeurs avaient encore enlevé ses journaux !* [...] *le contact échauffant du velours était pernicieux à l'épiderme délicat de son postérieur, comtal mais administratif.* [...] *il se demanda si le "Monde Illustré" [...] ne serait pas plus amène à son derrière.* » (M 513-514). Le DIL permet ici au narrateur d'introduire la discordance du dernier adjectif, *administratif*, coordonné de façon dissonante avec le rappel de l'aristocratisme dont est imbu le personnage, et que connotent autonymiquement le nom de qualité manants, mais aussi le niveau de langue et la rareté des termes. C'est aussi le cas de la question archaïsante « *que vous en semble ?* » (M 522).

avec les usurpateurs montre ensuite son scepticisme tardif, ainsi qu'un effritement de sa participation : « *Il trouva cependant la force de dire que le petit jeu était curieux en effet.* » (M 529).

La préciosité et le maniérisme trouvent en lui une forme particulièrement voyante dans les métaphores ampoulées dont il enjolive son discours : « *J'ai deux grands projets qui sont en quelque sorte la chair de ma chair, enfants de ma pensée et de mon cœur, que j'ai conçus dans le silence et la méditation.* » (M 523). Ce maniérisme est également manifeste dans la fréquence de ses incises : « *votre venue qui sera peut-être, je me plais à l'espérer, le début d'une ère nouvelle* » (M 519), « *Je suis désolé* [...] *que Sir John soit dans l'impossibilité, toute momentanée d'ailleurs, de recevoir lui-même Vos Excellences.* » (M 519). Ses commentaires métadiscursifs et ses modulations montrent une constante attention pour la forme de son expression : « *Je puis m'aventurer à dire que* [...] *l'institution de Genève est particulièrement désireuse de ne rien faire qui puisse* [...] *heurter ses susceptibilités – légitimes, je m'empresse de le dire.* » (M 520), « *Notre chaufferie chauffe – veuillez excuser la répétition, sourit-il en homme de goût, soucieux de style – trois cent mille mètres cubes* » (M 521). Les doubles négations produisent le même effet d'euphémisme et d'étoffage inutiles : « *vous n'êtes pas sans savoir* » (M 527). Contradictoirement, ces modulations précautionneuses s'accompagnent d'un soulignement de la vigueur et la témérité d'un propos qui reste, au demeurant, fort anodin[1] : « *je ne crains pas de le dire* [...] *nous n'avons pas craint de protester* » (M 522), « *une armée déplorable, je ne crains pas de le dire, déplorable* » (M 523).

Les périphrases ressortissent aussi des ornements de ce jargon diplomatique : « *votre noble pays* » (M 519, 520, 527), « *votre grand pays* [...] *l'institution de Genève* [...] *la famille internationale* » (M 520). Or, ces finasseries convenues sont adressées à Scipion. Si l'on applique à cette situation le constat établi par Bourdieu, selon lequel « Les chances objectives de profit linguistique dépendent : du degré d'unification du marché linguistique, i.e. du degré auquel la compétence des dominants est reconnue comme légitime, i.e. comme étalon de la valeur des productions linguistiques »[2], il est évident que le comte et le Marseillais forment un marché fort peu unifié, le second étant un destinataire inapte à reconnaître le prestige ou la légitimité du parler de son interlocuteur. C'est pourquoi Scipion exprime deux demandes que Surville satisfait avec doigté mondain. Tout d'abord, il exige que le comte formule le nom du pays que Jérémie et lui sont censés représenter ; il demande une mention explicite. Surville s'acquitte de cette mention, médiatisée par une phrase de sympathie qui l'amène, la modalise, et la justifie, en employant le mot *Argentine* en usage : « *C'est avec la plus vive sympathie, monsieur le ministre, que j'ai coutume de parler de la république Argentine.* » (M 523). Le schéma se répète pour le titre, revendiqué au nom du raffinement des mœurs argentines ; Surville le prononce par l'appellatif protocolaire, assorti des modalisations et doubles négations précieuses : « *Mais j'en suis persuadé, monsieur le ministre plénipotentiaire et envoyé extraordinaire. Je dois même ajouter que je ne déteste pas un certain cérémonial et que ce n'est pas sans plaisir que je constate, monsieur le ministre plénipotentiaire…*» (M 524).

---

[1] Mme de Sabran revendique cette même absence de crainte (BS 743), ainsi que Lord Maldane qui conjugue, lui aussi, un discours tout fait, et des modulations contradictoires, prudentes et téméraires, comme le montre ce DI autonymique évoluant vers le DIL : « *il croyait même pouvoir ajouter, oui réellement il le croyait, que le projet* [...] *était susceptible de donner naissance à un organisme de coopération internationale propre à servir la cause de la paix. Il ne craignait pas de le dire. De la paix, certainement*. » (S 198).

[2] Pierre BOURDIEU. "L'économie..." art. cit., p.24.

Sa politesse convenue, ses formules toutes faites, dénoncent à la fois sa fausseté et sa connaissance des codes de la diplomatie, tels que les définit le narrateur en préambule : « *comme il est d'usage dans les cercles diplomatiques : ton uniforme et visage impassible, ce qui a pour but de signifier que l'orateur n'est pas dupe de ces phrases conventionnelles.* » (M 519) ; mais surtout son discours intérieur démontre son manque de jugement et même sa duplicité. Le cérémonial grotesque des courbettes mutuelles, successives et silencieuses, dû à l'incompétence des deux usurpateurs, amène le psycho-récit suivant : « *Charmé par cette urbanité inattendue* » (M 515). Surville surestime ses interlocuteurs. La réponse de Scipion à sa demande de renseignements, « *Parfait, parfait.* » (M 520), inspire à Surville, non pas le moindre soupçon, mais un jugement erroné : « *(Habile homme, pensa le vieux comte.)* » En fait, Surville s'explique immédiatement les choses en ayant recours à des stéréotypes en DIL, raccourcis de pensée qui lui ôtent toute jugeote : « *Evidemment, il fallait s'y attendre. Ces deux délégués d'un gouvernement de gauche ne pouvaient être qu'incultes et grossiers.* » (M 520). Des fragments de DIL expriment sa condamnation mentale de ses interlocuteurs au nom du goût : « *Le comte de Surville était horrifié. Quel langage ! Quelle tenue !* » (M 524), « *Quel monde !* » (M 526). Le psycho-récit reprend ses présupposés erronés quand, instruit par Scipion sur le baiser poivre rouge, il « *prit bonne note de la moralité des hautes sphères argentines.* » C'est aussi ce que signalent les didascalies et les parenthèses : « *(Sourire constipé du comte de Surville.)* ». On le voit, il ne se départ pas pour autant de sa duplicité polie. Ainsi, écoutant le récit de la vie de Scipion : « *Le comte de Surville, par une légère inclinaison du chef parfumé, montra qu'il appréciait. En réalité, il était très choqué.* » (M 520). De même, il voit dans la bourde de Scipion *envoyé ordinaire* (M 525), indice de sa méconnaissance du technolecte, une plaisanterie de mauvais goût, à laquelle il sourit : la fausse connivence et l'appréciation négative s'ajoutent à l'erreur de jugement. Celle-ci est confirmée par l'apparition tardive de ses premiers soupçons : « *Dans son cerveau peu spacieux le doute s'était insinué depuis le récit des étranges funérailles du président de la république Argentine.* » (M 529). En effet, ce psycho-récit ne montre aucune empathie avec le personnage ; au contraire, il est on ne peut plus dissonant ; le narrateur y est très présent, ne fût-ce que par l'appréciation des capacités de Surville, et ce dernier n'est pas le sujet, mais seulement le siège d'un doute qui, d'après le verbe pronominal, l'investit activement de l'extérieur.

Ce maniérisme fat et inapproprié ancre la parole de Surville dans le jargon diplomatique et mondain. Mais il prend toute sa signification en révélant le scandale, le mensonge auto-satisfait. Il s'agit du discours par lequel il répond à la question « *quand il y a une guerre, qu'est-ce que vous faites ?* » (M 521). Surville se plaît à détailler le crescendo dérisoire de la riposte graduée, consistant en de subtils distinguos sémantiques entre divers termes appartenant tous à l'isotopie du discours, donc de l'inaction. La première réaction est même avant le discours : « *Nous souffrons.* » Ce que l'aveu pourrait comporter de sympathie subit le parasitage des fondants au chocolat :

> Oui affreux, tous ces morts. N'en voulez-vous pas goûter un ? [...] Affreux, tous ces morts. C'est dommage que vous ne vous laissiez pas tenter. Ils sont encore chauds. Ils ont un goût exquis et singulièrement les allongés qui sont très fortifiants car ils sont vitaminés. Ils sont tièdes plutôt [...].

Le coq-à-l'âne dénonce son peu d'intérêt pour la question de Scipion, et en outre opère une confusion entre les déictiques référant aux fondants qu'il offre à ses interlocuteurs, et les anaphoriques référant aux morts dont il parle ; cette ambiguïté grammaticale est renforcée par les syllepses « *les allongés* » et « *ils sont encore chauds* ». L'humour noir involontaire de Surville exprime à son insu une gourmandise de charognard anthropophage.

Les étapes suivantes développent la souffrance dans l'ordre du discours. Le piétinement de la riposte graduée se justifie par la fameuse *nuance* :

> Nous constituons un dossier [...]. Nous nous réunissons, nous remettons à la presse un communiqué prudent par lequel nous exprimons notre douloureux regret. [...] Alors, dit-il sur un ton viril, nous adoptons la manière forte. Nous constituons une commission et même des sous-commissions et nous allons, s'il le faut, jusqu'à prier les belligérants de cesser ce carnage. [...] Alors nous n'envoyons plus une prière mais une recommandation d'avoir à cesser les hostilités. Vous sentez la nuance ? Une recommandation, je ne crains pas de le dire, une véritable recommandation. [...] Alors nous émettons des vœux par lesquels tout en donnant raison au plus faible nous ne donnons pas tort au plus fort. (M 521-522)

Enfin, la recommandation se durcit en vœux ; son jésuitisme s'accommode de la nuance entre l'affirmation et la double négation, autre cache-misère de la rhétorique diplomatique. Cet évidement du sens des mots apparaît dans cette déclaration : « *Nous sommes* [...] *très soucieux de la liberté de pensée et de la souveraineté des états membres de la Société des Nations non encore vaincus.* », c'est-à-dire soucieux de la souveraineté des Etats qui peuvent encore l'exercer, quand elle n'est pas menacée, quand c'est un état de fait. Le lexique fait, de termes assez voisins relevant de l'isotopie du discours mesuré et feutré, les crans successifs d'un durcissement factice. Mais il n'est pas seulement artificiellement nuancé ; il est mensonger :

> nous demandons aux deux pays en guerre de déclarer solennellement qu'ils ne se font pas la guerre mais qu'ils procèdent à des opérations d'ordre pour règlement de conflit. C'est plus paisible. [...] Nous admettons alors que la partie la plus forte procède à telle prise de territoire qu'il lui plaira à condition que le mot d'annexion ne soit pas prononcé.

La pusillanimité de l'institution se satisfait de rayer, à défaut des référents, les mots de *guerre* et *annexion*. Ce maquillage trouve une version volontariste dans le projet dont Surville est fier : « *nous demanderons aux grands pays d'appeler Humanité, Concorde, Paix Internationale et ainsi de suite tous les super-cuirassés actuellement en chantier.* » (M 523). L'innocuité de la SDN telle que la vante Surville, est patente dans l'association quasi oxymorique entre *anodin* et *vigueur* : « *notre rôle est d'émettre des vœux prudents, de voter des résolutions habiles qui ne désobligent personne. Notre tâche se résume à ceci : être anodins ! Nous accomplirons cette tâche avec une vigueur toujours grandissante.* » Par là, Surville donne une version monologale, assumée, et d'autant plus scandaleuse pour le lecteur, des lapsus que trahit le chœur des tricoteuses.

3. Le sénateur de Maussane

Dans l'ensemble constitué par le jargon mondain et diplomatique, Maussane représente un cas très particulier. Sa parole incarne une forme d'esprit et de distinction à la française : « *le sénateur entreprit un récit bien construit dont il dégusta les consonnes* » (S 187), et elle comporte maints indices du jargon de l'homme politique : « *vous proposer pour le ruban* » (S 193), « *J'ai l'intention de débarquer les droitiers de mon équipe.* » (S 274), « *ministrable* » (S 275). L'entretien d'embauche auquel il soumet Solal lui confère d'emblée deux caractéristiques essentielles. La première est le pragmatisme[1] :

> le sénateur soumit Solal à un examen serré [...] Il lui demanda ce qu'il avait fait pendant la guerre. [...] M. de Maussane demanda le numéro du régiment, le nom du colonel et les dates des citations. [...] "Naturellement, si je vous prends comme secrétaire, il faudra faire attention avec Mme de

[1] De même, venant chercher Aude, il se montre comme le père plein de décision : « *Tu vas quitter cet appartement tout de suite, conclut-il. Je me charge de faire accepter à Solal les formalités d'un divorce. Donc, mon enfant, allons.* » (S 321). Son ordre est naturalisé par le futur proche, sa résolution apparaît dans le pronominal de première personne conjoint au tour factitif reléguant Solal dans un rôle passif ; il conclut sur un impératif de première personne du pluriel qui associe le père et la fille. En dépit de cette fermeté discrète, il s'incline devant le refus d'Aude : « *Cet homme politique savait ne pas insister*. »

> Valdonne. Pour moi, je n'y vois aucun mal. Veuve, libre, jeune. Elle a le droit d'avoir un amant. Mais de la discrétion, n'est-ce pas ?" (S 169-170)

La seconde caractéristique, on le voit, est l'art du sous-entendu lié au souci des convenances. La liaison entre Solal et Adrienne est désignée très allusivement : d'abord évoquée par le seul prénom de l'amante, c'est ensuite le pronom *y*, sans antécédent, qui la désigne implicitement, puis les trois qualités d'Adrienne qui l'excusent. La qualité d'amant, dont Solal est soupçonné, n'est ensuite mentionnée que comme un droit abstrait, par un indéfini qui ne le nomme pas clairement. Seule la dernière question, qui lui est directement adressée, semble demander la discrétion que Maussane vient d'illustrer, alors que la réaction de Solal qui suit montre que c'était un piège supplémentaire.

C'est la même conjonction de pragmatisme et d'allusion que montre Maussane au sujet de la judéité de Solal. En discours intérieur, il exprime une nette préférence pour les valeurs traditionnelles : « *Aude Solal. La comtesse de Nons. Evidemment, mais que faire ?* » (S 231), « *Comment avait-il pu songer à faire de son Aude la femme d'un Solal ?* » (S 234). Son antisémitisme, dont on a vu les ellipses, s'exprime ouvertement à travers la désignation péjorative des Solal par le mot arabe et familier de *smalah* : « *Vous allez déguerpir avec votre smalah. Naturellement, ces histoires de fiançailles, une plaisanterie. La jeune fille au collier de corail me paraît vous convenir mieux.* »[1] (S 239). Cette ironie marque ses railleries au sujet de Saltiel, antiphrases et litotes :

> le respectable personnage qui parle à ma fille a fait une curieuse impression tout à l'heure au ministère. Il a été extrêmement remarqué. Mais enfin la France ne s'en porterait pas plus mal si l'on n'avait découvert que c'est grâce à vous qu'il a pu faire admirer au corps diplomatique son habit de location [...] ne me procurez pas le plaisir de lire des articles intitulés je ne sais pas moi "Les avatars familiaux du citoyen Solal", ou bien "L'oncle, les cacahuètes et le nouveau ministère Maussane". Donnez-lui un billet de première jusqu'à Athènes ou pour toute autre capitale où il n'ait pas de neveu ministrable (S 275)

Son antisémitisme est moins viscéral que préoccupé des apparences ; Maussane fait preuve d'un pragmatisme de politique : « *Pas d'ambiguïté. Français, uniquement français et tout ce que cela comporte.* [...] *C'est le conseil d'un homme qui veut votre bien, et celui de sa fille d'ailleurs.* » Il tient compte de la réalité de la liaison, et est soucieux surtout que la judéité ne soit pas trop voyante : « *la consolation de penser que le ravisseur aurait pu tout aussi bien s'appeler Isaacsohn ou Guggenheim. "Du reste, avait-il dit à M. Sarles qui avait été long à comprendre, du reste ils ont passé quinze jours ensemble."* » (S 268).

Son ironie prend d'ailleurs une tournure attendrie dans les hypothèses délirantes que Solal, par son comportement anomique vis-à-vis de son beau-père, tel que de l'embrasser, le contraint à envisager dans ses mises en garde paternalistes : « *Je ne tiens pas à vous laisser seul à Paris et à apprendre par les journaux qu'un énergumène est allé embrasser à la turque le Président de la République.* » (S 173). Il en va de même pour la négociation sur les Nouvelles-Hébrides, lorsque Maussane, dont la parole est marquée par un pragmatisme presque martial, la confie à Solal : « *je veux vous mettre à même de faire vos premières armes* [...]. *– Sans embrassades, je vous aime beaucoup mon garçon. – Ne commencez à agir là-bas que lorsque vous aurez appris la constitution du cabinet.* [...] *Vous voyagerez avec Rawdon. Vous avez une heure.* » (S 193). C'est *a fortiori* le cas lorsque Solal, vêtu à la valeureuse d'un uniforme de parade, revient d'Angleterre en négociateur victorieux, grâce à l'intercession de Lady Normand, et ce n'est pas la moindre de ses influences que de contraindre par son attitude conversationnelle le froid politicien à envisager et devancer des scénarios totalement burlesques :

---

[1] Cette dernière périphrase faisant référence à Léa, la fille de Mattathias.

> Vous allez rentrer chez vous et changer de costume. Vous partirez demain pour Athènes. Voici l'ordre de mission. Vous attendrez mes instructions. Vous ne donnerez pas la Turquie à la Grèce. Vous vous tiendrez coi. Au premier téléphone d'une femme de ministre grec, je vous révoque. (S 200)

Outre cette indulgence pour Solal, un autre aspect rend l'homme plus complexe que ses homologues du Palais des Nations. C'est le discours intérieur où, après l'avoir accepté pour gendre, il manifeste sa peur de la mort et une puérilité régressive[1]. L'expression immédiate de la conscience, préparée par les notations nominales d'éléments du décor, le dote d'une dimension paradoxale qui, par sa forme, le situe entre Surville et sa fille Aude :

> Roses. [...] Feuilles de. Des rides, pauvre Maussane. Bientôt fini. Fakirs. Maumau est gentil, Maumau bon chien. Il y a bien un autre monde tout de même. Pilules des. La question sera examinée. Ils sont jeunes et je suis vieux. Surveiller cette tension. Psspss. Allons, voyons. – Peux pas, Maman. (S 232)

[1] Il contraste avec la fermeté lénifiante et hypocrite qu'il montre aussitôt après au téléphone avec Jacques, prétendant d'Aude éconduit qui l'ignore encore : « *Le mieux est qu'elle reste seule pendant quelques jours. Elle habitera chez moi. Je vous ferai signe. Soyez sans inquiétude. Dans trois jours, voulez-vous ?* » (S 232).

CHAPITRE II : LES SOCIOLECTES DISCRIMINANTS

Nous venons d'aborder les caractéristiques stylistiques communes aux paroles cohésives. Toutes les présentent, à un degré variable ; toutefois, ces constantes transversales ne dessinent jamais qu'une parole dominante (entre autre l'idéolecte bourgeois de référence) et une pratique particulière de la parole répandue du peuple à la bourgeoisie. Mais parallèlement, les sociolectes jouent un rôle discriminant essentiel, contrairement à une hypothèse répandue, certes valable pour la plupart des romans, selon laquelle les sociolectes sont « réservés le plus souvent aux personnages mineurs et destinés en général à introduire un relief pittoresque ou comique »[1]. Dans le cycle cohénien, les paroles sont nettement distinguées les unes des autres par des traits sociolectaux. Par exemple, Adrien exprime une anglophobie stéréotypée par une lexie culturellement valorisée du fait de son caractère crypté et allusif, et par l'antéposition de l'épithète : « *Perfide Albion* » (BS 51) ; les tricoteuses, sur le même sujet, n'affichent pas les mêmes prétentions, et produisent une vérité gnomique plate et ambiguë : « *Avec les Anglais on ne sait jamais* » (BS 766). C'est ce type de nuances lexicales qui, connotant deux niveaux de langage différents, fait que le lecteur à la fois range la parole de ces personnages dans le même système d'échanges et d'idéologèmes, et dans des sociolectes distincts.

I. Antoinette Deume, née Leerberghe, et la distinction

On a vu que les Deume figurent en bonne place dans le maniement de la parole cohésive et stéréotypée sous toutes ses formes[2]. Ils semblent posséder l'idéolecte bourgeois, centripète, mais parallèlement on peut observer une tendance contradictoire, centrifuge. En effet, leur sociolecte d'appartenance, celui de la petite bourgeoisie, apparaît de façon discrète, assorti d'une maîtrise lacunaire de leur parole. Les Deume sont des parvenus du discours, leur parole plongeant ses racines dans un sociolecte d'appartenance qui n'est pas très éloigné de celui de Mariette, et tentant d'y substituer le sociolecte de référence que représente pour eux le langage de la haute bourgeoisie.

1. Le socio-topolecte d'origine et l'hypercorrection

Antoinette trahit le sociolecte d'origine des Deume, dès ses premiers mots, par sa lourdeur hypotaxique : « *ça me dérange aussi, vu qu'en ce moment je dois me concentrer vu que j'ai mes augmentations à compter* » (M 589) ; ou par des impropriétés lexicales ou grammaticales diverses, plus ou moins vénielles : « *pour t'en revenir avec* » (BS 25), « *toute d'Auble qu'elle soit* » (BS 165), « *ça vous étrange* » (BS 309), « *malgré que* » (BS 234, 318), la locution « (*au*) *cas que* » (BS 195, 200, 236) pour *au cas où*[3]. L'absence de déterminant dans certains compléments d'objets directs laisse le lecteur hésitant entre une incompétence notoire et une recherche de raffinement particulièrement malheureuse : « *ça fait grand changement* [...] *elle a grand personnel* » (BS 25), « *il m'a fait baisemain* » (BS 277). Antoinette montre également une prédilection pour les locutions figées et les clichés

---

[1] Gillian LANE-MERCIER. op. cit., p.168. Voir aussi art. cit., p.62 note 17.

[2] Antoinette est une tricoteuse particulièrement individualisée. Elle est d'ailleurs désignée comme telle (M 590).

[3] Ariane relève cette locution avec agacement (BS 182, 326). Adrien emploie aussi *malgré que* (BS 229), et Mme Ventradour le verbe *étranger* (BS 308).

populaires, comme « *à la fortune du pot* » (BS 26), « *un peu de beurre sur leurs épinards* » (M 665). Son idiolecte tombe dans le kitsch et la surcharge[1], à l'image de ce doublet redondant de locutions verbales figées vantant la détermination d'Adrien : il « *n'a fait ni une ni deux, il a pris le taureau par les cornes* » (BS 234).

Les belgicismes et helvétismes rappellent, dans le registre du topolecte, les origines des Deume : le français d'Antoinette n'est pas celui du faubourg Saint-Germain, mais au mieux celui de Genève, teinté de Wallonie. Ils restent disséminés et occasionnels, et se limitent presque exclusivement aux chiffres, car ce sont des cas stéréotypés, les plus aisément identifiables par tout lecteur francophone : « *quatre mille trois cent nonante cinq francs* » (BS 166), « *deux septante cinq* »[2] (BS 278). Dès qu'ils affectent le lexique, ils risquent fort d'échapper à la compétence linguistique moyenne, de manquer leur fonction d'indice pour le lecteur, à l'image de ces helvétismes, qui peuvent passer pour des impropriétés ou des néologismes : *fourre* pour "housse" (M 641), l'appréciation d'Hippolyte « *il fait bon çaud* » (M 627), ou bien la locution « *comme que comme* » (BS 162). Toutefois, la diégèse se déroulant en partie en Suisse mais jamais en Belgique, les belgicismes sont, plus que les helvétismes, susceptibles d'être transmis au lecteur par le truchement d'une instance réceptrice. Ainsi, Ariane la Genevoise, dans son journal (BS 22), s'agace d'un belgicisme n'apparaissant jamais dans les DD d'Antoinette, *endéans*, qui en Wallonie signifie "dans la limite, l'intervalle, le délai de", et surtout des belgicismes phonétiques attestés en DD, sans les identifier comme tels : « la réduction du groupe "ly" ("soulier" se rapprochant de "souiller") »[3]. Antoinette l'illustre précisément par cet exemple, orthographié *souyiers* (BS 234), et surtout par *miyeu* (BS 166, 197, 201, 205). Or, le substantif *milieu* a une telle fonction de discrimination sociale que le lecteur peut être enclin à lire le belgicisme phonétique comme une affectation de distinction.

Comme l'écrit Bourdieu, « C'est dans les manières de langue – et en particulier les plus inconscientes, les plus inaccessibles en tout cas au contrôle conscient, comme la prononciation – que se conserve et se dénonce le souvenir, parfois renié, des origines. »[4] La parole d'Antoinette est en effet parsemée de fautes de prononciation. L'affectation et l'hypercorrection[5] de sa prononciation concernent des mots hérités d'une langue étrangère. La déviance par rapport à la prononciation spontanée, à la française, exprime la prétention à une maîtrise des pérégrinismes distingués, appartenant au champ sémantique de la mondanité, à l'instar du « *lonche* » (BS 24). Cette ostentation d'un bilinguisme aristocratique spontané se fait parfois au prix d'une interprétation erronée, que trahit la prononciation affectée mal à propos à un terme manifestement étranger et distingué, et par conséquent mécaniquement référé à la langue anglaise, parangon de la distinction culturelle : « [...] *après il y aura le homard zermidor. – Thermidor, rectifia-t-il. – Je croyais qu'en anglais… – Thermidor, du grec thermê, chaleur, et dôron, don ou cadeau. Attention, Mammie, hein, ne va pas dire zermidor ce soir devant notre invité !* » (BS 142). Il est significatif qu'Antoinette commette l'erreur en parlant du menu servi à Solal le soir même. Elle est emblématique, tout comme l'avertissement inquiet d'Adrien, de l'anxiété des petits-bourgeois, de

---

[1] Sa chambre en offre l'équivalent dans le domaine décoratif (BS 157-158), comme dans le domaine gastronomique la surcharge du menu évoquée par Hippolyte (BS 160-161) et raillée par l'extra (BS 170).

[2] Hippolyte parle aussi de « *septante mille francs-or* » (BS 168).

[3] Jean-Marie KLINKENBERG. "W comme Wallonie, Bruxelles, Flandres", in Bernard CERQUIGLINI et al. *Tu parles !?*. Paris : Flammarion, 2000, p.345.

[4] Pierre BOURDIEU. "L'économie…" art. cit., p.30.

[5] « À force de vouloir parler mieux que les autres, on tombe dans des incorrections ». Bernard DUPRIEZ. op. cit., p.432. L'exemple qu'il cite, tiré de Tolstoï (*La Guerre et la Paix*), rappelle fortement Antoinette.

> leur insécurité qui atteint son paroxysme dans les occasions officielles, engendrant les "incorrections" par hypercorrection ou les audaces angoissées de l'aisance forcée. [...] L'hypercorrection s'inscrit [...] dans la logique de la prétention qui porte les petits-bourgeois à tenter de s'approprier avant l'heure, au prix d'une tension constante, les propriétés des dominants [...].[1]

Effectivement, tandis qu'Hippolyte, lors de cette scène, incarne l'aisance forcée de façon grotesque, Antoinette, continûment, verse dans l'hypercorrection. Celle-ci vire même, dans cette situation officielle, à l'incompétence panique, lorsqu'une fausse alerte, en fait « *un monsieur qui s'était trompé* » (BS 196), fait croire à l'arrivée de Solal : « *Mettez-le au chaud, dit Mme Deume, perdant tous ses moyens.* »

Dès lors, l'arbitraire des ses prononciations est évident, et encore plus ridicule, lorsqu'il altère des mots courants et prosaïques, sans autre justification que l'écart par rapport à la norme phonétique commune et l'instauration d'une distinction factice et dérisoire, dont est exemplaire *s'il te polaît*[2]. L'orthographe déviante donne visuellement corps à ces monstres phonétiques, et heurte l'œil du lecteur comme le ferait une coquille, et comme ils heurteraient son oreille. Parfois, l'orthographe reste conforme à la norme, et c'est une parenthèse du narrateur qui, rétrospectivement, souligne la prononciation, d'autant plus détachée du sens : « *Le grain est fin, dit Mme Deume. (Elle prononça "fan".)* » (M 668), « *Le salon est vraiment bien, dit-elle. (Elle prononça "bian".)* » (BS 203). La didascalie phonétique donne alors la clef de la reproduction de la déviance dans le DD qui suit (BS 204). Ces occurrences distinguent quelques mots emblématiques, au sein du continuum que constitue l'élocution de Mme Deume, laquelle affecte peu ou prou chacun de ses mots ; mais l'effet obtenu, au-delà d'une plus grande lisibilité pour le lecteur, est précisément d'isoler ces quelques occurrences marquées comme exemplaires des poussées sporadiques d'une distinction sans maîtrise ni naturel.

Ces scories graphiques s'offrent à la construction du lecteur selon la double fonction que Frédéric Berthet attribue à l'intonation, et au paralinguistique en général. D'une part, elles remplissent « une fonction *identificatrice*, qui "caractérise inconsciemment le sujet parlant" (l'intonation jouant comme "indice") »[3], et plus spécialement, une identification *signalétique* : « Au *signalétique* correspond la simple délimitation des "signes particuliers" d'un individu, l'idiolecte d'un corps : signalétiquement, le paralinguistique est le *portrait* de l'interlocuteur. »[4] D'autre part, le lecteur y attribue à Antoinette la recherche d'une fonction *impressive*, « correspondant à "l'image que le locuteur cherche à donner à son interlocuteur" (l'intonation jouant alors comme "signal"). »[5] Cette construction, pourrait-on ajouter, est effectuée parce que la lecture confère structurellement à la prononciation connotée dans un DD une fonction identificatrice bien particulière, la fonction indicielle : « A l'*indiciel* correspond un mode de réception qui est l'interprétation »[6]. Ces écarts sont donc, corollairement, l'indice signalétique de l'incompétence d'Antoinette, et l'indice impressif de la conscience aiguë qu'elle en a. La fonction signalétique de la prononciation dans la conscience des locuteurs sociaux a été soulignée par Bourdieu : « des propriétés telles que la "position" (*setting*) de la voix (nasalisation, pharyngalisation), la prononciation ("accent"), offrent de meilleurs

---

[1] Pierre BOURDIEU. *Ce que parler*… op. cit., p.85.

[2] Ou *s'il vous polaît* (BS 164, 167, 181, 198, 200, 278, 313, 314). On trouve aussi *jeuli* (BS 205, 206) pour *joli*.

[3] Frédéric BERTHET. art. cit., p.132-133. Ces catégories s'inspirent de celles de Pierre Léon.

[4] ibid., p.134.

[5] ibid., p.133.

[6] ibid.

indices que la syntaxe pour le repérage de la classe sociale des locuteurs »[1]. C'est pourquoi les écarts de prononciation se signalent nettement à l'interprétation du lecteur, qui y voit l'origine sociale d'Antoinette, mais aussi ses efforts continuels et vains pour l'occulter.

En effet, cette prononciation, aux effets antinomiques de l'intention qui l'inspire, est également l'indice de ce vers quoi tend Antoinette, de l'impression recherchée, elle la qualifie socialement au-delà de la simple incompétence. Elle connote la tension vers un rapport bourgeois à la langue, tel que Bourdieu l'a défini :

> Le langage est une technique du corps et la compétence proprement linguistique, et tout spécialement phonologique, est une dimension de l'hexis corporelle où s'exprime tout un rapport au monde social. [...] L'opposition entre le rapport populaire et le rapport bourgeois au langage se résume dans l'opposition entre la *bouche*, féminine, recherchée, distinguée, et la *gueule*, typiquement masculine, en tant que résumé de tout le corps masculin ("bonne gueule", "sale gueule"). D'un côté, les dispositions bourgeoises ou, dans leur forme caricaturale, petites-bourgeoises, hauteur et dédain ("faire la petite bouche", "bouche fine", "pincée", "lèvres pincées", "serrées"), distinction et prétention ("bouche en cœur", "en cul de poule") ; de l'autre, les dispositions viriles telles que les conçoit la représentation populaire [...].[2]

La fonction impressive de la prononciation d'Antoinette est explicitée par le récit attributif, dont l'originalité évoque une conscience et une mise en scène de l'intonation. Le phénomène est très net quand elle s'adresse à une interlocutrice à qui elle peut faire cette impression, à qui elle se doit de montrer un rapport bourgeois à la langue, sa bonne, Martha : « *je n'admets chez moi ni l'oisiveté ni les frisettes qui, tôt ou tard, conduisent au dévergondage et au crime. Au crime, chantonna-t-elle aimablement.* [...] *c'est un peu cruel, vous ne trouvez pas, un peu cruel ? chantonna-t-elle comme si elle parlait à un bébé de deux ans.* » (M 660). Ce récit attributif très marqué[3] accompagne souvent la pauvreté ou la répétition du propos, elle la souligne pour le lecteur, par la disproportion qui connote même l'intention de compenser cette vacuité : « *Il veille, Il veille, Il veille ! modula-t-elle en crescendo.* » (M 640), « *Mais je suis reconnaissante.* [...] *Certes, je suis reconnaissante, modula-t-elle langoureusement, rêveusement, délicatement, secrètement, amoureusement, adultèrement.* » (M 637).

2. Le sociolecte de référence

Outre sa prononciation, Antoinette affecte la maîtrise d'un jargon social par l'emploi de lexèmes connotés, censés marquer la position sociale de celle qui les énonce, qui peut et sait les énoncer : « *je les placerai selon les préséances. (Elle savoura ce dernier mot comme un bonbon, puis aspira de la salive avec distinction.)* » (BS 162). L'emploi intransitif du verbe *recevoir* en est un bon exemple : « *Mon père, Dieu merci, recevait.* » (BS 141). Il souligne, par l'omission du complément, que l'essentiel réside dans la réception, la qualité et le nombre des invités étant sous-entendus et magnifiés précisément par l'ellipse de leur mention. Pour autant, quand Antoinette s'efforce de faire miroiter la réussite d'Adrien aux yeux de Mme Ventradour, elle opère une caractérisation erronée :

---

[1] Pierre BOURDIEU. "L'économie…" art. cit., p.24. L'affectation gratuite de Mme Petresco n'a pas d'autre fonction : « *afin de marquer sa distinction sociale, Mme Petresco disait "Comment allez-vous ?" sans prononcer la consonne de liaison* » (BS 272).

[2] ibid., p.31. Voir aussi Pierre BOURDIEU. *Ce que parler*… op. cit., p.90-92.

[3] Ce lexique est récurrent : *modula* (M 590, BS 142), *minauda* (M 668). Le récit attributif donne la même onctuosité boursouflée au DD rapportant une interaction de service, la commande d'Ariane dans la boutique de Volkmaar : « *les banques sont fermées à partir de cinq heures, dit la vendeuse avec une tristesse sentencieuse, imperceptiblement veinée de reproche.* [...] *Ce sera pour demain matin, chantonna-t-elle, comme si elle s'adressait à un bébé.* » (BS 531-532). D'une patronne à sa bonne, ou d'une vendeuse à sa cliente crédule, l'intonation classe et situe le locuteur, intimide et infantilise l'allocutaire.

« *Mme Deume expliquait à chère Emmeline qu'Adrien était invité ce soir avec sa femme à un "dîner de gala" chez un grand personnage* » (BS 309). Or le repas qu'offrira Solal est trop intime pour être qualifié de gala ; après cette qualification inexacte, l'expression d'Antoinette manque au contraire cruellement d'adjectifs classifiants qui donneraient un contenu à son propos, quand elle poursuit : « *il partait ce soir même "en mission de diplomatie, pour discuter des problèmes avec des personnalités".* » Faute d'une connaissance mondaine et diplomatique, l'information souffre d'indétermination, par l'excès et par le manque, que soulignent les guillemets autonymiques.

La parole d'Antoinette semble soucieuse d'élégance et mal assurée dans ses choix lexicaux, ce qui donne lieu à des pléonasmes, le kitsch lexical : « *femme de chambre stylée grand genre* [...] *personnel stylé grande maison* » (BS 25-26). Les amplifications tâtonnantes et afonctionnelles ont la même fonction : « *je lui ai conseillé d'aller se reposer dans sa famille, se retremper dans son bercail.* [...] *cette pauvre Martha a décidé d'aller se retremper dans son miyeu* » (BS 283). La surenchère lexicale trouve son comble de vanité lorsque elle touche des épithètes axiologiques équivalentes : « *Une jolie fortune, les Gantet, dit Mme Ventradour. – Une belle fortune, je dirais plutôt, rectifia Mme Deume.* »[1] (BS 313). L'effet produit est moins un surcroît de sens ou d'expressivité du qualificatif, que la répétition satisfaite du substantif, et de son appréciation, fût-elle redondante ou creuse. Les noms à explicitation[2] représentent un cas particulier de cette prolifération verbeuse. L'occurrence la plus nombreuse, *une impression de*, est un trait continu de l'idiolecte deumien[3] : « *De temps à autre, petites réflexions du mari et de la femme. " J'ai une impression de froid." Ou encore : "Je crois que tout à l'heure j'aurai froid." En matière de confort, ils étaient de fins observateurs*. » (M 667). Ce nom à explicitation exprime l'hypocondrie et le confort du petit-bourgeois chez qui le froid peut être le luxe d'une simple impression et non l'évidence d'une souffrance, comme l'illustre ce DN d'Antoinette, gagné par la connotation autonymique et se rapprochant du DIL : « *elle se plaignit un peu plus tard d'avoir été réveillée – c'était bien vers trois heures un quart, elle se souvenait très bien, trois heures un quart, oui – par une impression de vent coulis qui lui avait donné une impression de torticolis.* » (M 641). Ce semblant de délicatesse, dans la constitution physique et dans son expression, s'inscrit dans la série des *hedges* et des « locutions de remplissage » qui caractérisent l'usage bourgeois[4], comme le rappelle Bourdieu qui poursuit ainsi :

> Superflues et oiseuses du point de vue d'une stricte économie de la communication, elles remplissent une fonction importante dans la détermination de la valeur d'une manière de communiquer : [...] elles fonctionnent, au titre d'éléments d'un *métalangage pratique*, comme marques de la *distance neutralisante* qui est une des caractéristiques du rapport bourgeois à la

---

[1] Cette surenchère, qui évoque les Dupont et Dupond de *Tintin*, apparaît aussi dans la conversation des tricoteuses : « *Une belle âme une jolie fortune* [...] *Je dirais même une belle fortune* » (BS 769).

[2] Claire BLANCHE-BENVENISTE et al. *Le Français parlé.* Paris : CNRS, 1990, p.108.

[3] Claire Blanche-Benveniste le cite en exemple. Il est partagé par Adrien : « *il lui semblait qu'il avait une impression de soif.* » (M 695), par Hippolyte : « *z'ai une impression de froid* » (BS 208) – y compris en focalisation interne : « *M. Deume* [...] *se dirigea vers la porte, accompagné d'une impression de sciatique.* » (BS 211), « *on se levait pour ôter de la main une impression de poussière* » (BS 204) – et même par Tantlérie (BS 16). On remarquera cependant qu'Antoinette use de noms à explicitation plus lourds sémantiquement, plus pédants et moins connotés comme oraux, par exemple « *vu les circonstances des vertèbres de Martha* » (BS 279), que ceux que prononce Hippolyte.

[4] Respectivement selon Lakoff et Labov. Pierre BOURDIEU. *Ce que parler…* op. cit., p.88-89 ; voir aussi "L'économie..." art. cit., p.26-33, notamment note 19. Les tricoteuses affectionnent aussi ces fausses nuances, ce remplissage maniéré, dont est emblématique la modulation métadiscursive *« je vous dirai que »*. Sa mobilité d'emploi est rendue évidente par le fait qu'elle sert successivement à introduire des assertions très hétéroclites, ainsi mises sur le même plan : « *je suis très constipée* » (BS 767), « *je ne lis que les romans d'académiciens* » (BS 768), « *j'aime mieux les lavements* » (BS 769).

> langue et au monde social : ayant pour effet, [...] selon Labov, d'"éviter toute erreur ou exagération", ces locutions sont une affirmation de la capacité de tenir ses distances à l'égard de ses propres propos, donc de ses propres intérêts [...].

Cette distance est contredite par l'indignation hors de proportion et l'exagération complaisante, qui confèrent à une question matérielle les échos d'une tragédie, tel le dilemme entre fermeture éclair et bouton pression : « *Je suis sûre que ça va me tourmenter*. » (M 668) ; ou l'état du marbre de la table de nuit : « *L'idée qu'il est fêlé m'empêche de dormir*. » (M 664). L'outrance exclamative s'applique également aux vétilles morales : « *Quelle horreur, j'ai oublié ! Hippolyte, puis-je mettre en post-scriptum tes amitiés à Juliette Scorpème ?* » (M 667), « *Alors Adrien est rentré de ses courses ? – Quelle horreur, c'est vrai, j'ai oublié de te le dire !* » (BS 174). Parfois, elle dénonce simultanément le manquement au rapport bourgeois à la langue, et l'adhésion à cette condition sociale de référence :

> Hier soir, je suis allée chez cet ouvrier plombier qui nous a fait les réparations. Ils étaient en train de dîner. Il y avait du foie de veau ! J'en ai été suffoquée ! – Z'ai lu sur le zournal d'hier [...] que s'il y a dévaluation il pourrait bien y avoir embargo sur l'or. Z'en ai eu un coup au cœur ! (M 643)

La qualification complaisante prend une forme particulièrement vide de sens dans la litanie de l'épithète *charmant* : « *il y avait aujourd'hui à déjeuner une dinde truffée et une dame charmante qui avait une villa charmante dans un parc immense et charmant.* » (BS 315). D'une part, la répétition de l'épithète dilue le charme qu'elle est censée exprimer ; la première occurrence qualifie la dame au même titre que la relative qui, renchérissant sur le caractère charmant des attributs sociaux de ladite dame, tend à assimiler de façon synonymique le charme de cette personne à celui de ses propriétés, et donne à l'adjectif un sens particulier à l'idiolecte d'Antoinette : le charme que subit cette dernière n'est autre que l'empire qu'exercent sur elle les biens matériels et la possession bourgeoise. De surcroît, le zeugme grotesque coordonnant le menu du repas et la convive venue le partager, évoque irrésistiblement le cannibalisme, assimile la dame à une dinde, et donne ainsi une expression inconsciente à la boulimie de social des Deume, tournée vers des fréquentations sans charme ni esprit. La glose protocolaire du mot d'excuse de Solal à laquelle se livre Antoinette s'attarde précisément à son inconvenante sobriété. Ce qui y manque, c'est le superflu, l'ornement, les épithètes de nature propres aux codes de la communication épistolaire, qu'Antoinette attend de façon automatique, et dont l'absence connote pour elle un parti pris de sécheresse, voire de grossièreté : « *Excuses, simplement, sans même sincères, comme ça se fait.* [...] *il parle d'un malaise subit, sans aucune précision.* [...] *pour regrets, il ne s'est même pas donné la peine de mettre vifs.* [...] *Et puis il finit par des hommages, sans mettre respectueux.* » (BS 280).

Faute de communion dans un univers et un langage partagés et prestigieux, la parole prend ce langage pour modèle et cet univers pour référent factice, et pour ce faire, accumule sans compter les indices d'une connaissance d'un monde en fait étranger. Le lecteur y lit la contrainte suggestive, le « prestige du langage de classe »[1]. Par exemple, Antoinette dépeint à Adrien les soucis de Mme Ventradour, dont « *le nettoyage de ses vitres de ses trente fenêtres dont vingt de façade* [...] *ses vitres, dont dix en vitraux japonais modern style* » (BS 25-26). Le possessif détermine déjà le substantif *vitres*, le complément du nom introduisant les *fenêtres* est grammaticalement et sémantiquement (les vitres impliquant les fenêtres) redondant, et *a fortiori* leur nombre total, celui du sous-ensemble de la façade, et la mention du style de dix d'entre elles[2]. On trouve un indice de la

---

[1] Voir Charles BALLY. *Le Langage et la Vie*. Genève : Droz, 1965, p.124-126.

[2] De même, Adrien commence sa lettre à Ariane en indiquant qu'il écrit « *assis devant une table Empire authentique* » (BS 588).

représentation bourgeoise dans la récurrence fascinée du possessif, expression de la propriété et de l'intérêt, superflue dans la mesure où le contexte permet de se contenter d'un article défini : « *Je n'ai pas envie que ma tapisserie passe en deux ans*. » (M 590). C'est aussi l'effet produit par les datifs d'intérêt, s'agissant de biens : « *deux draps de lit qu'elle m'a complètement abîmés* » (M 671), « *attention à ma nappe, repliez-la-moi comme il faut* » (BS 198), « *attention de pas me les salir* » (BS 200), « *Martha est en train de me la repasser* » (BS 168) – voire de personnel de maison : « *je lui prêterais volontiers ma Martha tout l'après-midi* [...] *ça me la dressera un peu de voir du personnel stylé grande maison*. » (BS 26).

Un cas récurrent de cette non-pertinence des informations relève de la fascination pour les titres, la délectation de la collation de titre, comme le « *sous-secrétaire-général* »[1]. Ainsi, à Hippolyte parlant du « *supérieur de Didi* » (BS 160), Antoinette reproche sa périphrase économique : « *Tu pourrais au moins te donner la peine de lui donner son titre.* » La conscience de l'étiquette sociale que connote le vocabulaire apparaît à travers l'autonymie et la correction lexicale, vecteur de l'humiliation de celui qui n'en est pas par celui qui en est, qui maîtrise les codes langagiers et les nuances. On peut le voir dans la leçon sur la soupe qu'Antoinette donne à Hippolyte :

> on ne sert pas de soupe à un dîner prié. (Elle avait appris cette expression la veille au cours d'un entretien avec Adrien qui l'avait lui-même récemment pêchée chez les Kanakis.) (BS 143)
>
> Je t'ai déjà dit qu'il n'y en aurait pas. La soupe, c'est vulgaire. – Mais nous en manzeons tous les soirs ! – Au point de vue style, gémit-elle. On ne dit pas soupe, on dit potage. On ne sert pas de soupe à une personnalité. Ce soir nous aurons un potage bisque. (BS 160)[2]

Ici, le mot *soupe* n'est jamais employé, mais mentionné ; les proscriptions qu'énonce Antoinette sont d'ordre autonymique, comme l'explicite finalement sa traduction *on ne dit pas… on dit*... La différence n'est pas dans l'assiette mais dans le vocabulaire, elle n'est pas affaire de référent, mais de connotations, de *style*. La *soupe* connote un lexique, et donc une alimentation et un rapport à l'alimentation, hérités de la culture paysanne et ouvrière[3]. Au contraire, son hyponyme *potage* classe le locuteur du côté d'un rapport à l'alimentation raffiné, esthétique, loin de toute idée de faim. Le rapport à la nourriture est gouverné par l'apparat, la distinction, le signe extérieur de richesse ou de culture[4]. Ce jargon « classe », mais il ne lui semble pas spontané et naturel. En voulant ancrer sa parole dans un sociolecte qui n'est pas le sien, en voulant user de la parole comme d'un signe extérieur de distinction sans référent, Antoinette en fait trop, l'artifice est dénoncé, et avec lui le souci qui l'anime : l'obsession bourgeoise. Ses lapsus en donnent un indice cocasse

---

[1] Hippolyte s'octroie des plaisirs identiques : « *tes collègues de la Société des Nations – il s'arrêta un instant pour siroter ces trois derniers mots* – [...]. » (M 589). Il renchérit inutilement sur la mention de « *la Croix-Rouge* » en précisant « *Comité international de la Croix-Rouge* » (BS 235), et sur le titre de ministre de l'oncle de Kanakis en précisant « *Du royaume de Grèce* » (BS 234). Dans une parenthèse le narrateur commente cette fascination chez Adrien : « *il lui était doux de prononcer en entier le titre prestigieux et d'évoquer ainsi, par les puissantes syllabes, une ombre tutélaire. De la magie, en somme.* » (BS 79). Son axiologie oppose ce qui est sans nom et ce qui a un titre, « *une association de youpines et le gouvernement de Sa Majesté Britannique* » (BS 46).

[2] Elle interrompt ensuite Hippolyte pour le corriger (BS 163).

[3] Au point de servir d'hyperonyme équivalent à *nourriture* dans nombre de locutions figées. C'est le même ennoblissement qui affecte les « *petites tables roulantes qu'elle appelait des "servir-boys"* » (BS 205).

[4] A ce sujet, Véronique MAISIER a souligné l'abîme séparant du mangement valeureux cette logique de la contention, et non de l'incorporation, que formalisent les fiches établies par Adrien : « Les classements géographiques et alphabétiques opèrent un redoublement de cette intellectualisation et détruisent la part de créativité et d'imagination liée à la gastronomie en l'enfermant dans un carcan tout arbitraire [...] La cuisine extra fine est vue comme un investissement qui rapporte et non comme un plaisir en soi. » in "La Nourriture comme miroir de l'âme et du corps chez Albert Cohen". *The French Review*, LXXIII(4), mars 2000, p.717.

et explicite : « *vendredi soir dix-neuf francs quarante-cinq, pardon dix-neuf heures quarante-cinq* [...] *avant notre caviar, pardon la langue m'a fourché, je voulais dire avant notre départ* » (BS 284-285).

On voit régulièrement Antoinette en apprentissage d'un savoir langagier et mondain dont elle a toujours quelque chose à découvrir. Ainsi, au téléphone, elle enjolive son ignorance : « *je peux lui faire tes messages, n'est-ce pas ? Comment ? Que je lui dise tes hommages plutôt ? Oui c'est vrai, c'est plus fin, c'est une personne tellement distinguée.* » (BS 26-27). Elle présente comme un surcroît de finesse ce qui n'est que la correction en formule de politesse reconnue, par Adrien, de son sabir mondain. Or, une formule néologique ou asémantique ne peut que rater sa visée d'acte de politesse ; et dans ce cas précis elle est même parasitée par le troublant paronyme *faire tes massages*. A ces dénégations humiliées, elle conjoint l'arrogance ostentatoire des néophytes ayant tout à prouver. Antoinette se fait éduquer par plus compétent qu'elle, Adrien notamment : « *Tu comprends Mammie, dans les grands dîners on mange très peu de tout.* » (BS 142) ; puis elle trouve en Hippolyte un débutant sur qui exercer l'ascendant du savoir fraîchement acquis par la reproduction à l'identique de cette vérité gnomique : « *Et d'ailleurs tu ignores sans doute que dans les grands dîners politiques on mange très peu de chaque plat.* » (BS 161). Le cas le plus éloquent est cette hypercorrection d'Antoinette, anglicisant à tort le homard thermidor ; la correction apportée par Adrien le montre comme le mondain et le fort en thème qui sait son grec, savoir qu'Antoinette ne tarde pas à réinvestir aux dépens d'Hippolyte[1] : « *Et qu'est-ce que c'est, ce homard zermidor ? – On dit thermidor. Ce n'est pas un mot anglais, c'est un mot grec de la Révolution française. J'espère que tu n'iras pas dire zermidor devant notre invité.* » (BS 162).

Le camouflet le plus cuisant et le plus didactique lui est infligé par un personnage de condition sociale moindre, mais à la compétence indiscutable, l'extra, au sujet des serviettes. Antoinette ordonne, sûre d'elle :

> Les serviettes comme d'habitude, faisant éventail. – Pardon Madame ? – Je dis les serviettes pliées en éventail, comme nous faisons toujours lorsque nous recevons. – Pliées en éventail ? Bien Madame. Je ferai toutefois remarquer à Madame que ça ne se fait plus depuis longtemps. Pour le déjeuner, la serviette est simplement pliée et posée sur l'assiette. Pour le dîner, elle est posée sur la petite assiette à pain, toujours simplement pliée et fourrée du petit pain, à gauche de l'assiette de potage servie à l'avance. [...] – Je n'attache pas d'importance à ces petites choses, dit Mme Deume, rouge brique. Faites comme vous voudrez. Ce sont des vétilles. (BS 169-170)

Là encore, à la dénégation honteuse en situation succède le psittacisme de codes tout nouveaux : « *Les serviettes en éventail, tu lui as dit ? – Ça ne se fait plus depuis longtemps, mon cher, c'est vieux jeu. Le bon usage, c'est la serviette simplement pliée et fourrée du petit pain, à gauche de l'assiette de potage servie à l'avance.* » (BS 173).

3. Auto-représentation et complexe d'infériorité

La représentation sociale d'Antoinette s'explicite, pour le lecteur comme pour elle-même, à travers les mots qu'elle emploie pour nommer la condition à laquelle elle s'identifie, et les milieux sociaux dont elle cherche à se démarquer[2]. Cela prend souvent la forme implicite d'une généralité derrière laquelle on devine une auto-désignation plus ou

---

[1] On peut en outre supposer qu'il a anglicisé *thermidor* par imitation d'Antoinette.

[2] Mrs Forbes donne un exemple criant de ces autoreprésentations sociales, opérant la disqualification, *a contrario*, d'Ariane et Solal, par cette périssologie : « *pensant que j'avais affaire à des gens convenables, de notre milieu, présentant des garanties, ayant de la surface* » (BS 740).

moins fantasmée, allusive et bémolisée, telle que « *les personnes à leur aise* » (M 670), souvent opposée à la dénomination précise de l'ennemi :

> "Oh, ces socialistes ! Mais enfin, qu'est-ce que ça peut leur faire qu'il y ait des gens qui aient quelque chose de côté ? [...] Mais enfin, les ouvriers n'ont qu'à économiser ! Mais non, ces messieurs préfèrent aller au cinéma !" [...] Tout était combiné pour la torture des personnes comme il faut. (M 643)

Antoinette joue sur les deux registres de la fraternité et de la différence fondamentale. Ainsi, elle déplore que les domestiques « *n'ont plus la vocation de l'amour du prochain, parce qu'enfin une personne comme il faut qui a besoin moralement d'être servie, c'est aussi un prochain il me semble.* » (BS 315). Mais le signifié de *prochain* se trouve restreint à une acception étroitement religieuse dans l'idiolecte d'Antoinette, comme en témoigne la correction qu'elle apporte à Martha : « *Ch'allais fous le dire. – Le dire à Madame, rectifia avec douceur Mme Deume. Nous sommes tous égaux au ciel mais pas sur terre.* »[1] (M 661).

Sa mesquinerie trouve une expression éloquente dans une répartie aux doléances timides de Martha : « *Vous ne parlez que de vous. "J'ai fait la lessive, je me suis levée à trois heures du matin." Je, toujours je !* » (M 661). Elle fait écho à un lieu commun d'une austérité mi-janséniste mi-bourgeoise, selon laquelle le moi est haïssable, mais elle se prolonge par une lamentation symétrique où le Je d'Antoinette est décliné par trois fois : « *Mais vous ne pensez guère à moi, avec mes maux de tête et mes fatigues !* ». La mise en balance de deux Je contradictoires dilue la portée morale du propos pour la réduire au conflit de deux individualités, les tâches de l'une contre la douilletterie de l'autre. Au final, Antoinette ponctue sa supériorité par un adage chrétien[2] condescendant, déplacé au regard des péchés, véniels et domestiques, de Martha, et surtout dont l'exigeante prescription est démentie par le souhait subjectif qui clôt la tirade : « *A tout péché miséricorde. J'espère que vous vous sentez coupable.* » On retrouve la même absence d'implication, la même hypocrisie, dans la contradiction entre un récit attributif suspendant le DD, et la chute, déceptive du point de vue moral, de ce DD : « *j'aurai le grand chagrin, sourit-elle avec bonté, de vous donner vos huit jours*. » (M 659). L'aumône des Deume à la bohémienne que le couple rencontre lors d'une promenade apéritive condense ce rapport au prochain :

> La maigre mendiante [...] tendit la main. Héroïque, méfiante, Mme Deume lui remit vingt centimes, referma avec soin son porte-monnaie et se hâta de rejoindre son mari, les yeux pudiquement baissés, en proie au plaisir moral d'aimer, comme dit Tolstoï. Il lui était doux de faire le bien, d'appartenir à une classe privilégiée qui donne et qui n'a pas besoin de recevoir. "Rentrons", dit-elle. Ils fermèrent la porte à double tour, à cause de la bohémienne, et s'installèrent au salon que le don des vingt centimes n'avait privé d'aucun bibelot. (M 669)

Bertrand Goergen souligne l'absence de DR, qui fait de la charité une transaction muette[3]. Il est remarquable que le seul DD soit « *Rentrons* », assorti au champ lexical de la fermeture. L'ironie du narrateur approfondit définitivement les contradictions entre cette promenade censée ouvrir un appétit égoïste, et cette fermeture des bouches, des cœurs, des bourses et des portes, par la mention de Tolstoï d'un côté, et de l'autre une information ironique quant au caractère inaltéré du salon.

On trouve dans *Mangeclous* un exemple particulièrement développé de ce mélange d'autosatisfaction morale et sociale, par laquelle Antoinette fait mine de

---

[1] On pourrait dire, en pastichant George Orwell, que pour elle tous les humains sont des prochains, mais certains sont plus prochains que d'autres.

[2] Elle l'utilise aussi contre Ariane (BS 231).

[3] Bertrand GOERGEN. op. cit., p.188. A l'inverse, les aumônes de Solal sont soit clandestines, soit oratoires et fraternelles.

s'abaisser pour mieux se grandir : c'est le poème "Les Pauvres". Le récit attributif hypertrophié segmente le titre en trois intonations très différentes, marquant la mise en scène qui préside à cet instant noble à plusieurs égards, par l'intention morale, par le vecteur poétique, par le statut social de l'auteur :

> "Les Pauvres (Cela dit d'un ton sobre, douloureux, convaincu.), poème (Cela dit d'une voix artiste et brisée.) par la comtesse de Noailles." (Cela dit avec le ton distingué et respectueux d'une femme qui est en quelque sorte la représentante à Genève, pour quelques minutes, de la noble poétesse et participe de loin, lune de ce soleil social, à sa gloire mondaine.) D'une voix tantôt dolente, tantôt suppliante, mais toujours pleine d'amour, d'amour, d'amour, d'amour, d'amour pour les chers, chers, chers, chers, chers, chers, chers pauvres, elle récita ces vers : [...] (M 669)

D'emblée, ce qui prime, c'est le titre – du poème – qui permet d'amener le titre – de l'auteur : Antoinette est en représentation, par sa participation mondaine, non au génie, mais à l'aristocratie. Les allocutaires du poème (*Vous*) sont du même monde qu'Anna de Noailles[1], et par conséquent Antoinette qui prête sa voix à ce message, *en est* également, bien que son public se limite à Hippolyte. Le corps du poème confirme ces présupposés esthétiques et idéologiques. La métaphore « *le pauvre est un sanglot* » use, sous couleur de trope, du singulier générique typique de la parole cohésive. Ce singulier abstrait, désignant une essence, s'incarne ensuite dans un syntagme nominal « *ces êtres honteux* » (M 670) : le substantif au pluriel dilue le trait humain dans une catégorie plus générale, celle de la créature vivante, qualifiée par sa honte ; et le démonstratif, anaphore oblique des pronoms personnels pluriels qui ont d'emblée repris le singulier initial, résonne surtout comme un déictique de notoriété, pointant l'autre social, les classes dangereuses qu'il est préférable de qualifier de honteuses. Ainsi, Antoinette inverse en supériorité morale la peur sociale qu'elle exprime peu après dans sa diatribe contre le socialisme, « *rien que la matière, rien que les sordides préoccupations de salaire, d'heures de travail. Rien qui vous élève, qui vous fasse voler, voleter, tel un papillon d'idéal, qui vous fasse quitter, ne fût-ce qu'un instant, cette vilaine terre !* » (M 670). Non seulement elle fait sienne la charité condescendante que le poème recommande à chacun : « [...] *soyez, vous,* / *Pauvres avec les pauvres, et timides avec eux !* » ; mais en outre, la restriction qu'elle y apporte dans sa paraphrase achève d'ôter toute vigueur à cet impératif déjà limité, par l'ajout d'un complément : « *soyons humbles en pensée et pauvres en pensée, toujours !* ». Pour Mme de Noailles, l'impératif d'être pauvre est restreint par le complément « *avec les pauvres* », chez Antoinette, cette pauvreté n'est même exigée qu'en pensée[2].

La célébration effusive de l'amour du prochain est ainsi contredite par la façon dont Antoinette désigne les classes sociales auxquelles elle se sent supérieure : ce sont les « *basses classes* » (BS 173), syntagme dont l'épithète antéposée conjoint les valeurs spatiale et morale. Dans le même ordre d'idées, le recours au substantif « *la domesticité* » (BS 190) permet de mêler l'acception de qualité abstraite, presque une essence, avec sa valeur d'indénombrable, de collectif – à ceci près que le terme est d'autant plus perçu comme un abus de langage, et un fantasme de parvenu, qu'il ne réfère jamais qu'à deux domestiques, Martha et l'extra, justifiant peu l'indénombrable. Une autre catégorisation massive consiste à passer d'une bonne à l'*espèce* des bonnes : « *la femme habituelle qui*

---

[1] Inversement, les vers de Mme T. Combe (BS 170-171) destinés à édifier Martha en sa cuisine, semblent s'ouvrir sur un Nous œcuménique embrassant les créatures de Dieu : « *L'œil de Dieu nous voit et nous suit.* / *N'épargnons donc pas notre peine* » (BS 170) ; mais ils se révèlent vite être un impératif plus explicitement adressé à une deuxième personne, sans inclure le Je qu'ils semblaient lui associer : « *A l'œuvre donc, ô jeune fille* » (BS 171).

[2] L'absence d'investissement du discours moral dans le concret n'est pas sans rappeler la phraséologie de la SDN, ainsi que le suggère le fondant au chocolat qui ponctue cette envolée, tout comme celle du comte de Surville.

vient pour les gros travaux est tombée subitement malade, comme il faut s'y attendre avec cette espèce » (BS 25). Ce jargon social touche au grotesque quand les domestiques deviennent des *sujets* (BS 614), abus de langage et de pouvoir par lequel de petits bourgeois tendent à s'assimiler à une aristocratie d'Ancien Régime[1]. On attribue la même autosatisfaction sociale mêlée d'une nostalgie factice, à l'archaïsme consistant à désigner le standardiste du Ritz par le terme de *laquais* (BS 197).

Lorsque Antoinette individualise tel ou tel domestique, on passe de la dilution de l'identité dans une catégorie collective dévalorisée, à la disqualification de l'individu considéré. Ainsi, l'extra est précisément nommé « *l'individu* » (BS 171, 173), emploi litotique du seul substantif, évoquant une économie expressive de la série d'épithètes axiologiques disqualifiantes qu'il conviendrait de lui attribuer. Le mépris se précise dans des substantifs plus proches de l'insulte directe, tels que « *le voyou* » (BS 171), le « *chenapan* » (BS 173), « *l'olibrius* » (BS 174), ainsi que, par extension, « *cet acrobate* » (BS 198). Le syntagme nominal « *une espèce d'ouvrier à valise en carton* » (BS 171) le disqualifie parce que domestique mais aussi par l'approximation, par l'attribut dérisoire dont elle le flanque, et surtout par son rabaissement du rang de domestique (susceptible d'être attaché à une maison et stylé) à celui d'ouvrier, classe dangereuse. La valorisation du cuisinier se réfère également, par contraste, à la condition sociale comme étalon des qualités : c'est « *un garçon charmant, bien élevé, enfin au-dessus de sa condition* » (BS 173). Les idéologèmes ne se limitent pas au lexique ; l'usage de certains connecteurs, d'articulations logiques du discours, présuppose une organisation des représentations. On le voit à travers les rapports de causalité, d'opposition ou de concession : « *son père est un simple maçon et pourtant elle a des sentiments d'une finesse, vous allez voir !* [...] [elle] *admire naturellement beaucoup la jeune reine de Grèce* [...]. *Elle a une belle âme, cette petite, malgré qu'elle soit d'un miyeu simple !* » (BS 317-318).

Ces idéologèmes discrets trouvent ponctuellement une expression historiquement identifiable par le lecteur, de l'ordre de la poussée sans engagement ni développement ; Antoinette n'est pas une pasionaria fasciste, mais use de la figure du dictateur italien comme d'une conclusion et d'un exutoire à ses rancoeurs strictement domestiques, l'ulcération infligée par l'extra : « *Vive Mussolini, vraiment !* » (BS 171). A ce versant revanchard correspond un usage laudatif des stéréotypes fascistes, révélant une fascination servile pour le pouvoir de Solal : « *elle déclara que leur invité avait une tête de meneur d'hommes, éloge suprême dans sa bouche.* » (BS 204).

Symétrique de cette arrogance, le complexe d'infériorité que nourrit Antoinette à l'égard d'Ariane est tout aussi structurant : « *Elle nous méprise parce que nous ne sommes pas des "de" !* » (M 639). La désignation de la descendante des d'Auble marque continûment la différence radicale qui la sépare des Deume. Ariane est appelée « *l'aristocrate* » (BS 165), « *madame la princesse* » (M 671, BS 286) ; quand Antoinette rapporte les propos que sa bru lui a tenus, c'est avec une réserve insistant sur une altérité essentielle, source de toutes les frustrations : « *Avec un ton que je ne peux pas refaire, ce n'est pas dans ma nature. Enfin, la princesse hautaine.* » (BS 166). La dévalorisation d'Ariane s'exprime tantôt par le pronom *elle* sans antécédent, qui fait office de déictique de notoriété (M 671, BS 136, 280), tantôt par des désignations hyperonymiques, faisant fi de son caractère aristocratique : « *cette personne* » (BS 165, 166, 168, 285), voire humain : « *cette créature* » (BS 167). Antoinette oscille entre le rabaissement (moral) de

[1] C'est d'ailleurs Ariane qui le souligne, véritable aristocrate dépositaire des vieilles hiérarchies, et capable d'en distinguer les fantasmes de parvenus.

l'aristocrate, et sa stigmatisation plébéienne comme telle. L'aristocrate se soustrait au bon sens et au bon goût tels qu'ils sont conçus par les Deume : « *jouer du Chopin toute nue ! C'est peut-être l'habitude dans l'aristocratie de Genève !* » (BS 165), « *Sortir de la maison par la fenêtre comme une voleuse ou une femme de roman ! Charmant ! Enfin, ce sont peut-être les mœurs des aristocrates de Genève.* » (M 671). Il est éloquent qu'Antoinette oppose à cette mise en scène romanesque un adage particulièrement creux, exprimant un finalisme normé et sensé dont les valeurs implicites sont la saine économie de soi et du temps, le travail, la vie réglée : « *la nuit est faite pour dormir et le jour pour travailler.* »

Cette réaffirmation de normes fondamentales se prolonge dans la revendication du nom bourgeois : « *Il ne sera pas dit que monsieur Hippolyte Deume se sera mis à genoux devant une petite pimbêche* [...]. » (BS 168), « *Et alors, moi, madame Antoinette Deume, née Leerberghe, j'ai supporté l'affront de parler derrière une porte !* » (BS 165). Le titre bourgeois de femme mariée, et la précision superflue du nom de jeune fille, offrent une rallonge quasi aristocratique à un patronyme désespérément bref[1]. L'inversion de la différence humiliante en supériorité morale est assortie d'insinuations, sous forme de fausses concessions, d'auto-interruptions contraintes précisément par ces valeurs déniées à l'aristocrate :

> il est vrai que moi je ne suis pas une d'Auble ! Je suis seulement d'une famille où il n'y a jamais eu de scandale ! Je sais ce que je dis ! [...] Il y a eu une d'Auble qui a fait des siennes dans le temps ! Je n'en dirai pas plus pour ne pas salir ma bouche ! [...] une petite pimbêche dont une parente, après tout, enfin, je sais ce que je sais ! (BS 167-168)

4. Jésuitisme et allusions

Le moralisme étroit d'Antoinette apparaît dans le contraste entre une maxime des plus contraignantes et des plus vagues, « *la vérité avant tout* »[2] (BS 285), et ses applications : elle s'en trouve tourmentée d'avoir situé Saint-Jean-d'Aulph à 840 et non 940 mètres d'altitude (BS 236), ou bien se refuse à transmettre les salutations épistolaires d'Hippolyte sans l'avoir au préalable dûment consulté : « *pour rien au monde, Mme Deume n'eût ajouté, sans y être autorisée, les amitiés de son mari. Elle appartenait, Dieu merci, à une famille où l'on vivait dans la vérité pour les grandes et les petites choses, avec une inconsciente préférence pour ces dernières.* » (M 667). Cette dernière phrase débute comme un précepte familial en DIL (que signale notamment « *Dieu merci* »), mais s'achève ironiquement sur l'*inconscient*, dévoilé par un narrateur lucide, d'une telle proclamation. Ce moralisme de bonne conscience et de peu de portée est d'autant plus discrédité qu'on voit Antoinette l'accommoder avec un jésuitisme consommé, le mensonge par omission étant moins grave et plus facile que l'invention de toutes pièces : en réponse à une question de Mme Ventradour sur Solal , « *chère Antoinette fit la dure d'oreille, se garda d'entrer dans les détails et se borna à dire que c'était un homme éminent et qu'elle avait eu beaucoup de plaisir à causer avec lui, sans préciser que c'était au téléphone que la conversation avait eu lieu .* » (BS 315).

Une forme particulière du mensonge réside dans les sous-entendus perfides. Dans *Solal*, Mme Sarles s'exprime ainsi continûment sur le mode de l'insinuation, que le DN permet alors de nommer comme telle : ainsi, à l'adresse de Maussane, « *elle louait devant lui les vertus paternelles d'évangélistes nègres et* [...] *elle insinuait, par de tenaces pointes*

---

[1] On trouve un exemple ironique de son grandissement bourgeois dans l'attelage burlesque « *Mme Mozart-Deume* » qu'imagine le narrateur en cas de mariage d'une fille Deume avec Mozart (M 639).

[2] Elle situe Antoinette aux antipodes de Mangeclous.

scandées de "hum" souriants et par d'innocents propos bien assénés, qu'il était un père égoïste » (S 166). L'insinuation inverse le blâme de l'allocutaire en éloge d'un tiers, tout comme quand elle fait devant Solal l'éloge contrastif de Jacques (S 309, 313), ou lui montre « *la photographie d'un évangéliste nègre habillé en homme, et dont elle lui dit, avec une insistance significative, combien il était travailleur, poli, ordonné, prévenant avec sa femme, religieux et d'esprit moderne*. » (S 314). Ce DN autonymique, rapportant le commentaire qui accompagne la photo, explicite la lecture indirecte à laquelle son insistance invitait déjà : la promotion auprès de Solal d'une sorte de modèle moral et religieux qui, *nègre*, a eu à parcourir encore plus de chemin qu'un Juif pour se conformer à l'idéal de Mme Sarles et prendre l'apparence d'un homme. C'est alors le fait même de cette énonciation, sa motivation, sa raison d'être, qui constitue un message perlocutoire en direction de Solal :

> La communication discursive [...] est telle qu'on ne peut dissocier ce qui est communiqué et le fait que cela soit communiqué intentionnellement, parce que c'est en lui communiquant le fait qu'on le lui communique intentionnellement qu'on arrive à communiquer quelque chose au destinataire. La communication discursive ayant cette singulière propriété, l'intention de L (le locuteur) n'est pas une simple intention de communiquer à A (l'auditeur) un contenu *p*, mais une intention complexe et réflexive de communiquer *p* à A au moyen de la reconnaissance par A de cette intention.[1]

De même, quand elle « *dit à sa petite-fille qu'elle supposait que Solal désirait payer une pension et qu'elle comprendrait fort bien ce souci de dignité.* » (S 311), l'insinuation inverse la requête en supposition et sous-entend l'indignité de Solal, qui n'a pas exprimé ce souhait.

La compassion d'Antoinette fonctionne comme les perfidies de Mme Sarles, quand elle assimile les relations d'Adrien avec Ariane à une corvée alors que celui-ci déclare : « [...] *j'informerai Ariane de la situation. – Ah, mon pauvre Didi, décidément tu auras eu toutes les corvées.* » (BS 198). Antoinette généralise et opère un détour, grâce au déterminant et au pluriel totalisants, et à l'aspect accompli du futur antérieur, rétrospectif par projection, qui légitime une telle appréciation auprès de l'époux d'Ariane. Cette nécessité de trouver une raison d'être à une information superflue, fondement du sous-entendu, est grammaticalement évidente dans le cas du redoublement des pronoms personnels, redondant du point de vue informatif. L'allocutaire comme le lecteur doivent attribuer à un surcroît d'information tacite cette insistance afonctionnelle, comme un soulignement contrastif, implicitant que le caractère attribué par la proposition à tel personnage doit être inversé en négative pour tel autre dont le nom est tu, le destinataire Hippolyte : « *mon cher père n'avait pas de ventre, lui* » (BS 141), « *c'est qu'Adrien a de la prestance, lui, de l'autorité* » (BS 174), ou bien, à l'adresse d'Adrien, l'absente Ariane : « *tu trouveras toujours ta Mammie fidèle au poste, tu sais que sur elle tu peux compter* » (BS 27). Il en va de même pour des circonstancielles qui, sans l'inscription de leur contraire en creux, semblent superflues ou anecdotiques, comme cette évocation nostalgique : « *Aux dîners des van Meulebeke, de l'aristocratie belge, avec lesquels j'étais très liée avant mon mariage, nous nous servions toujours de pinces à asperges.* » (BS 164). En parlant, précisément à son mari, de son mariage comme à une connaissance, Antoinette sous-entend que depuis qu'elle a épousé ce zéro social, elle ne fréquente plus.

C'est donc dans l'information accessoire que se loge l'essentiel de l'investissement social et relationnel, sur le mode de l'humiliation interlocutive : « *comme je disais quand tu m'as interrompue* » (BS 199) ou de l'auto-valorisation mondaine :

---

[1] François RECANATI. "Insinuation et sous-entendu". *Communications*, n°30, 1979, p.95. Voir aussi Paul GRICE. art. cit., p.59-65 ; Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'Implicite*. op. cit.

« *l'autre soir nous avons veillé très tard, oh, une petite soirée intime, tout à fait entre nous, il n'y avait que le sous-secrétaire général de la Société des Nations.* [...] *C'est un homme charmant, très cordial, très simple, enfin très simple avec nous, en tout cas.* » (BS 208). Le fait d'avoir veillé tard est alors négligeable ; la visée perlocutoire de l'énonciation s'investit dans les détails, la restrictive, le qualificatif *intime*, les circonstants (*entre nous*, *avec nous*), détails dont finalement la futilité l'emporte sur l'efficace, dans la mesure où ils apparaissent ici dans la répétition à laquelle se livre mentalement Antoinette en attendant de voir Mme Ventradour, et que la dérobade de Solal rend définitivement vaine et imprononçable. On trouve d'ailleurs dans une conversation avec celle-ci une joute exemplaire de sous-entendus, où le faire-valoir social et matériel prend les apparences d'une prévention et d'un dévouement excessifs :

> je peux demander à mon chauffeur de vous conduire à la gare [...]. Sauf que, évidemment, vos bagages pourraient abîmer le tissu de mes banquettes, mais tant pis, j'accepterai. Peut-être que je serai contente de mon sacrifice, en tout cas je m'y efforcerai. – Merci, chère, merci de tout cœur, mais je ne me le pardonnerais pas, et d'ailleurs votre voiture est si âgée qu'elle ne supporterait peut-être pas tous nos poids. A propos, mon Didi va s'acheter une Cadillac neuve à son retour de mission. Oui, une voiture superbe. (BS 309-310)

Antoinette riposte d'abord en renchérissant de sollicitude, ce qui permet d'introduire la vétusté de la voiture de Mme Ventradour, puis sous couleur d'association d'idées lâche[1], elle s'offre la revanche de la Cadillac d'Adrien.

5. Lapsus et retours du refoulé

La morale petite-bourgeoise opère une censure fondée sur la confusion entre le référent et le signe, qui range le substantif *noceurs*, que laisse échapper Hippolyte, dans la série « *des mots peu convenables* » (M 638-639). Les tabous, et les euphémismes qu'ils commandent, s'attachent à la sexualité. Les prostituées sont appelées « *les vilaines femmes* » (M 666) ; la déconvenue amoureuse d'Antoinette jadis délaissée par un professeur de Lausanne, est évoquée, en DIL, dans ces termes : « *l'inconstant s'était épris d'une gourgandine fardée* » (M 632). Cette morale se manifeste surtout par les euphémismes exprimant une horreur du vocabulaire physiologique, et nécessitant parfois une traduction narratoriale, à l'instar de *« tante Julie »* : « *c'était une tradition dans la famille d'Antoinette d'appeler ainsi les indispositions féminines* » (M 591). Le paradigme pudibond le plus fourni concerne le scatologique. L'évocation de la défécation au cours de la mise en scène préparant la venue de Solal, donne lieu à une formulation cryptée par un nom à explicitation introduisant, sans l'actualiser, un synonyme familier, repris ensuite par un démonstratif anaphorique : « *point de vue buen retiro, on se servira de celui du premier* »[2] (BS 144). C'est sur ce fond de contention lexicale et d'autocensure pudibonde que se détachent, d'autant plus révélatrices, des associations d'idées ou des expressions incongrues : « *ce qu'elle appelait, la bouche en cul de poule, les lieux d'aisance* » (M 658) ; le récit attributif, qualifiant la mimique articulatoire qui accompagne la mention des lieux d'aisance, signale le rapport bourgeois à la langue analysé par Bourdieu, mais aussi opère un retour du refoulé – animalisé par l'image de la volaille. Cette intrusion de

---

[1] C'est le « pont de fortune » *à propos* dont parle Erwing GOFFMAN. op. cit., p.24 note 11.

[2] *Buen retiro* réapparaît en BS 168. Cette pudibonderie est partagée par Hippolyte : « *ce qu'il appelait, lui, les commodités* » (M 665) ou « *le petit endroit* » (BS 170, 263). On retrouve les mêmes phénomènes chez les tricoteuses, dont la conversation comprend une longue discussion sur la constipation : « *ça aurait pu être mieux ce matin* [...] *Et puis la petite promenade après le déjeuner il n'y a rien de tel pour faciliter* » (BS 768). Le pronom démonstratif allusif, comme pour désigner l'Autre, et l'ellipse du COD de *faciliter*, montrent que la scatologie n'est dicible qu'abordée sous l'angle de la rétention. Il leur est impossible d'avoir une parole, pas plus qu'une défécation, libérée.

l'indécent se produit souvent à la faveur d'une incompétence, comme cet éloge de l'autorité d'Adrien : « *Ah, quel bonheur de pouvoir m'appuyer sur le membre viril de la famille !* » (BS 174). La syllepse de deux lexies figées (s'appuyer moralement sur un membre de la famille, et physiquement sur un membre viril) ouvre une brèche à l'expression involontaire et comique d'une sexualité incestueuse.

Le retour du refoulé trouve une expression particulièrement vive dans le culte du lingot d'or auquel se livre le couple Deume. Il va de pair avec un tabou proportionné frappant l'évocation de l'argent, qui se fait avec une retenue de bon ton[1]. Un exemple révélateur est la locution figée et elliptique que rapporte le psycho-récit autonymique, disant d'Antoinette qu'elle est « *consciente d'avoir "de quoi"* » (M 638) : le verbe infinitif, qui donnerait un contenu à ce que ses revenus lui permettent, peut être élidé, l'essentiel réside dans le fait d'avoir. L'ellipse est encore plus marquée quand Antoinette informe Hippolyte de la venue des Rampal en Suisse, pour raisons fiscales, en faisant appel à la connivence, « *pour ce que tu sais, comme d'habitude. Bien forcés avec ces affreux impôts qu'il y a en France.* »[2] (BS 199). Or, c'est bien à demi-mot que les Deume communient dans une scène du Veau d'Or domestiqué[3] : « *Est-ce qu'on Le regarde ce matin ? souffla-t-il avec une expression égrillarde et respectueuse. – C'est que j'ai tellement à faire, répondit pudiquement l'osseuse chamelle. – Zuste un moment, dit M. Deume. On fera ça rapido presto.* » (M 642). La majuscule affectant le pronom personnel est une marque purement typographique, dont la présence en DD traduit une intonation de révérence de la part d'Hippolyte, comme s'il parlait de Dieu, à qui est réservé cet écart. Les pronoms *Le* et *ça* sont des anaphoriques sans antécédent, conjuguant la notoriété et le tabou, sexualisé par le récit attributif et confirmé par une série de doubles sens grivois : « *"Comme il est gros", dit-elle en aspirant sa salive. Et elle osa le toucher d'une main craintive et virginale.* [...] *"Comme c'est beau, dit Mme Deume. Ah, comme nous devons être reconnaissants !"* ». Le lingot est à la fois phallus, enfant et idole : son évocation effusive exprime la sublimation d'une sexualité refoulée, d'une maternité frustrée, d'une cupidité avérée. Hippolyte, d'ailleurs, en énonçant platement l'évidence partagée, se montre indécent et prononce l'imprononçable : « *"Ça compte un lingot d'or, dit M. Deume. – Non, Hippolyte, dit Mme Deume, les yeux levés au ciel. Il n'y a que les réalités invisibles qui comptent. Il n'y a que Dieu qui compte", ajouta-t-elle, tandis que sa main continuait de caresser la négligeable matière.* » (M 642-643). Le récit condense ironiquement le discours hypocrite dans l'épithète *négligeable*, contredite par le geste narré. D'ailleurs, la dénégation d'Antoinette, célébrant les seules *réalités invisibles*, exprime aussi la vérité à son insu : le lingot est en effet dissimulé dans des étoffes, sous une lame du plancher, et l'évocation profane d'un embargo sur l'or s'accompagne d'une dissimulation de l'objet du culte ; surtout, l'angoisse des Deume est de le *réaliser* sans le rendre trop visible, sans être « *repérés comme bourgeois ! - Et fusillés, ajouta lugubrement M. Deume qui contemplait son cher petit corps abattu contre un mur gris.* » (M 643). C'est alors son martyre d'idolâtre que révèle cette vision à Hippolyte.

La dénégation du tabou par Antoinette prend ensuite la forme d'un aveu d'ignorance : « *Tu sais que pour les choses matérielles je ne suis pas très compétente. Qu'est-ce que c'est que cet embargo ?* » ; et la confusion du spirituel et du matériel est soulignée par l'interprétation erronée des propos d'Antoinette par son époux : « *"* [...] *Il*

---

[1] A l'instar de Mme Sarles, en DIL : « *certains de ses titres (elle prononça ce mot avec pudeur) ne rapportaient plus rien depuis trois semestres.* » (S 312).

[2] Ce cryptage rappelle l'allusion d'une tricoteuse : « *Les actions au porteur c'est plus commode pour ce que vous savez* » (BS 769-770).

[3] Ex 32.1-24. Voir Evelyne LEWY-BERTAUT. op. cit., p.321-326.

vaut mieux songer à de bonnes actions." M. Deume eut peur car il pensait que sa femme allait entamer quelque couplet moral. » Hippolyte entend la lexie figée *bonne action*, mais Antoinette applique l'épithète antéposée au terme de finance ; et son ignorance déclarée est immédiatement démentie par la démonstration de sa maîtrise du technolecte financier, manifestée par l'emploi à bon escient de lexies figées et de termes techniques : « *réaliser ce lingot* [...] *l'action capital* [...] *obligations* [...] *dettes* [...] *réserve liquide* » (M 643-644). Antoinette fait un compte-rendu très informé du rendement respectif de divers placements, avec chiffres et pourcentages, et elle ponctue son raisonnement de vérités générales, de définitions : « *en cas de dévaluation les titres à revenu fixe c'est le désastre.* »[1] (M 643). L'ultime confusion entre la finance et l'éthique, dont cette dernière sort vaincue, est soulignée par l'argument qu'invoque Antoinette en faveur de l'International Chemical Industries, argument d'ordre strictement financier qui juxtapose crûment la nature des activités tant rentables, et la déférence, notée dans le récit attributif, qu'inspire un tel rendement : « *C'est la plus grosse maison de gaz asphyxiants, dit-elle avec respect*. »[2] (M 644).

6. Le jargon bigot

Ce paganisme bourgeois fait écho au jargon bigot d'Antoinette qui, comme chez les tricoteuses, est l'équivalent religieux du lexique de référence mondain. Antoinette s'en gorge pareillement, comme de ces périphrases redondantes : « *dimanche, c'est le jour de consécration, de sanctification, c'est le jour du Seigneur.* » (M 661). Les désignations de Dieu sont à cet égard éloquentes, par l'instabilité des registres contradictoires : dans un dialogue domestique avec Adrien, Antoinette recourt spontanément à l'euphémisme d'une piété populaire pour laquelle jurer par le nom de Dieu est à la fois l'expressivité même et l'interdit : « *Oh, mon Té, voilà qu'il appelle encore ! (Le "mon Té", camouflage pieux de "mon Dieu".)* » (BS 145). En situation de représentation, davantage surveillée, elle emploie des périphrases dévotes, devant Martha (M 662), ou en s'adressant à Mme Ventradour : « *tout reste dans l'incertain, entre les mains de Celui pour qui tout est certain.* » (BS 284). Le jargon dévot est constitué d'acceptions particulières, souvent litotiques, détachant la question religieuse du langage commun et de sa banalité, comme celles que détaille le journal d'Ariane : « *dans son langage, conversation sérieuse veut dire conversation religieuse* » (BS 22), ou bien *« avoir des directions, ce qui dans l'argot oxfordien signifie recevoir en droite ligne des ordres de Dieu* » (BS 24). Antoinette, envisageant de renvoyer l'extra insolent, emploie d'ailleurs cette dernière locution verbale, dans un DD qui justifie la glose ironique d'Ariane : « *Je suis allée demander une direction.* [...] *J'ai eu la direction de ne rien faire* [...]. *C'était mon idée aussi ! J'avais senti d'avance la volonté de Celui qui sait tout !* » (BS 173). Les cotextes d'emploi débordent largement les questions religieuses, et la périphrase désignant Dieu par son omniscience est ici le moyen d'une auto-valorisation narcissique. Les *directions* d'Antoinette consistent à décider de cacher son origine adultérine et juive à Adrien (BS 230), ou d'appeler Mme Ventradour, l'autocorrection manifestant alors sa difficulté à appliquer mécaniquement cette synonymie, et l'importance qu'elle lui accorde : « *j'ai eu l'inspiration ou plutôt la direction de téléphoner à chère Mme Ventradour* ». (BS 25). Le maniement de ce jargon

---

[1] Plus loin, elle énonce l'adage d'une gestion en bon père de famille : « *Les obligations, ça ne se vend pas.* » (M 667).

[2] On retrouve ensuite une version, non plus scandaleuse, mais simplement dérisoire, du culte des biens matériels lors de la célébration de la chaudière : « *ils adorèrent leur chaufferie* » (M 659). Le récit attributif développe alors explicitement l'isotopie du rite religieux : *psalmodia, fut le répons de l'époux, dit l'officiante, communiant dans le bien-être et l'aisance.*

produit des formulations particulièrement ampoulées, comme « *demander un soutien spirituel à une amie plus développée religieusement en cas de crise morale desséchante* » (BS 282). L'effusion spirituelle affectionne l'intensif sans contenu, sans consécutive – sans conséquence – et offre une expression commode et mécanique d'un ineffable vulgarisé[1], au point d'en devenir cocasse : « *un livre tellement bienfaisant sur* [...] *cette admirable aveugle et sourde-muette toujours tellement joyeuse* » (BS 25).

Or, on voit encore cette effusion dévote discréditée, dans l'éloge de Corinne Rampal, par la non pertinence, et même le burlesque de la mention du lieu, et *a fortiori* de son style et de ses dimensions, s'agissant de contacts *intérieurs* : « *elle est si développée spirituellement, si intérieure, ayant ses pauvres qu'elle gâte*, [...], *enfin c'est une âme, je jouis toujours beaucoup avec elle, nous avons des conversations profondes avec contacts intérieurs dans son superbe salon Coppet douze mètres sur sept*. » (BS 234). Ce qui est à mettre au crédit spirituel de Corinne Rampal, c'est en somme la propriété d'un salon – et de quelques pauvres qu'elle gâte, comme l'exprime Antoinette en ayant recours au verbe *avoir* suivi de l'article possessif. Les prétentions d'Antoinette à une spiritualité de façade sont donc discréditées, non seulement par son culte du Veau d'Or, mais aussi, symétriquement, par sa capacité à juxtaposer, ou à appliquer, l'isotopie religieuse à des motifs qui y sont radicalement étrangers[2]. La prière d'Antoinette est révélatrice de ce dévoiement du spirituel par des représentations temporelles. Elle l'achève en remerciant Dieu d'avoir permis à Adrien de rencontrer Solal : « *Oh, fais que cette merveilleuse rencontre de ce soir soit une abondante source de bénédictions pour notre cher Adrien et qu'il y trouve des occasions toujours renouvelées d'un avancement moral et d'un enrichissement spirituel. Amen.* » (BS 201). Les épithètes sont mensongères, elles constituent un habillage inauthentique et nécessaire, de circonstance, l'essentiel étant exprimé par les substantifs révélateurs : *avancement, enrichissement* participent à la fois du registre religieux, par une métaphorisation lexicalisée, et prolongent directement l'isotopie de la carrière professionnelle et de l'ambition, introduite par la périphrase par laquelle est désigné Solal, « *ce cher supérieur hiérarchique* ». Lors de son sermon à Martha, Antoinette produit un de ces coq-à-l'âne, qui déçoit les prévisions isotopiques du lecteur et change abruptement de registre :

> Je prierai aussi pour votre amie, lui dit-elle sur un ton confidentiel, et je demanderai à Celui qui est Exaucement que ce mariage soit pour elle une source de bénédictions et que, avec son cher mari, elle puisse monter toujours plus haut, toujours plus haut ! (Le doigt levé de Mme Deume indiqua le ciel ou le grenier.) Il manque une passoire, ajouta-t-elle sans transition. (M 662)

L'alternative du récit attributif, hésitant entre le ciel et le grenier, c'est-à-dire entre le spirituel et le prosaïque, semble tout d'abord être une ironie gratuite du narrateur, jouant sur la condition sociale de Martha ; mais la chute du DD la légitime après coup en enchaînant avec une préoccupation des plus bassement matérielles, les passoires, et le fait qu'il en manque une. L'inventaire domestique parasite le jargon bigot.

---

[1] Cet ineffable s'exprime par les intensifs sans contenu, tels que « *trop jeuli* [...] *trop chou* » (BS 206), récurrents dans la parole cohésive. Mme Ventradour les multiplie dans son envolée de piété avant le repas (BS 311). Mrs Forbes, exaltée par sa rencontre avec Ariane, accumule ces particules de l'effusion, célébrant par exemple la SDN, « *cette institution si merveilleuse où l'on faisait du travail si merveilleux* [...]. *Sir John était si sympathique et lady Cheyne si brillante, si bonne !* » (BS 732-733).

[2] Ces clichés dévots sont donc reçus par le lecteur avec le discrédit cotextuel qui satirise ceux de Brigitte Pian, dans *La Pharisienne* de Mauriac : « Le cliché religieux, parce qu'il exhibe des références au domaine de la foi dans un contexte qui ne leur est pas accordé, fait pressentir l'insincérité de la parole. » Anne-Marie PERRIN-NAFFAKH. op. cit., p.526 (sur les clichés dévots, p.445-453). C'est également l'effet que produit l'entremêlement des conversations des tricoteuses.

De même, les métaphores désignant la mort conjuguent des registres très hétéroclites. L'euphémisme est, ainsi, totalement déplacé dans le cotexte d'un pronostic médical : « *la chère malade devant en tout cas d'après le docteur s'envoler fin août au plus tard.* » (BS 284). De surcroît, son raffinement rend la mort plus prononçable et presque agréable aux vivants, il exprime, plus que la douleur, la distinction[1]. L'euphémisme est par ailleurs dénoncé par le télescopage d'isotopies étrangères, telles que l'institution militaire et le vocabulaire dévot : mourir devient alors « *recevoir sa feuille de route pour le Pays d'En Haut* »[2] (M 645). L'amplification redondante, déclinant tout un paradigme pour l'édification de Martha, rend le télescopage d'autant plus visible : « *si je prenais la décision de vous renvoyer, ce serait surtout* [...] *pour vous remettre sur le bon chemin, sur le trottoir, sur la voie, rectifia-t-elle, qui mène au royaume de Dieu.* » (M 660). La métaphorisation synonymique du cheminement spirituel y est balbutiante ; aux comparants du chemin ou de la voie, redondants mais également acceptables, se surajoute l'intrusion d'un troisième comparant, impertinent par ses connotations et ses cotextes d'emploi : le *trottoir*. Il apporte une touche fort prosaïque et très temporelle, et même une syllepse malheureuse et cocasse qui fait qu'Antoinette déclare à son insu, une fois de plus, un impensé social : qu'en donnant son congé à Martha elle la remettrait *sur le trottoir*, qu'une bonne est une fille perdue qu'une embauche charitable a tirée de son ruisseau originel.

Dans *Solal*, le recours aux formes les plus narratoriales de DR pour rapporter la prière, contribue à ce que le lecteur identifie la religiosité de Mme Sarles comme une foi bourgeoise, administrative, gestionnaire ; en cela, ces DR inscrivent, par le truchement du narrateur, la réception de cette prière par Solal, dont l'écoute à la dérobée est narrée au début du chapitre, puis représentée à travers l'imparfait du récit attributif initiant la prière : « *Ruth, veux-tu prier avec moi ? demandait Mme Sarles.* » (S 163). Les DN et DI qui suivent ce DD liminaire ont un effet neutralisant, la reformulation qu'ils supposent objective la prière telle qu'elle est censée avoir été entendue par Solal, et en dénude la fonction émotive au profit de la seule fonction conative, perlocutoire[3]. Ainsi, le vocatif *ô Seigneur* devient en DI un complément d'objet indirect, et se réduit à la demande adressée à un interlocuteur :

> la bonne dame déclara au Seigneur que c'était un grand privilège pour elle de s'entretenir avec Lui. Elle Lui demanda de veiller spécialement sur Adrienne et souhaita que la visite du jeune homme dont chère Adi avait, comme le Seigneur le savait certainement, fait la connaissance en Grèce ne fût pas une pierre d'achoppement. Ces Orientaux. Enfin, nous verrons. Mme Sarles affirma qu'elle attendait avec confiance les résultats de la bonté inépuisable de son interlocuteur silencieux. [...] Mme Sarles implora ce Dieu patient de bénir la semaine de renoncement [...]. Après avoir demandé que la cuisinière se consacrât à Dieu même dans les petites choses, Mme Sarles termina en émettant le vœu que tous ses grands soucis lui fussent en bénédiction. (S 163-164)

De surcroît, l'intrusion, au milieu de ces DI, d'un fragment de DDL amené par une phrase sans verbe actualisé, manifeste que la prière est contaminée par l'idéologie et le stéréotype raciste de l'Oriental, qui viennent en percer l'énonciation lénifiante. L'investissement idéologique de la prière que trahissent les télescopages d'Antoinette, est chez Mme Sarles, par la suite explicité comme une requête de plus, en DD : « *nous espérons bien que Tu*

---

[1] C'est ce qu'illustre Mme Sarles : « *Il lui était assez doux de dire : "Cher ami, j'espère qu'il a eu un bon départ !"* » (S 155).

[2] Ariane le note dans son journal (BS 23).

[3] Une autre fois, c'est sur les intonations seules que s'attarde le récit : « *Chacun lut un verset tiré de Luc XII. Mme Sarles avec une sentimentalité chevrotante. Ruth avec l'énergie qui lui valait l'amitié passionnée de ses jeunes protégés. Aude avec des fautes grossières d'inattention.* » (S 151).

ôteras les écailles des yeux des communistes qui sont de bien tristes sires. » (S 164) ; d'ailleurs la dernière proposition relative est une prédication, l'assertion d'une identité, alors que le mode de la prière est théoriquement l'optatif – un optatif auparavant désenchanté par le DI.

La rencontre entre Antoinette et Hippolyte, rapportée en analepse par des DN et DI entrecoupés de récit, illustre semblablement leur effet désenchanteur :

> Aimables entretiens. [...] Le brave homme confia ses soucis à Antoinette, parla des tracas que lui donnait la gérance de son immeuble. Elle lui proposa aimablement de l'aider à tenir ses comptes et à préparer les quittances. Plein de reconnaissance, M. Deume parla avec émotion de la défunte Clarisse. La maîtresse de pension [...] lui parla remarquablement de Dieu. [...] Guéri, le petit père Deume crut de son devoir, dès sa première sortie, d'apporter un bouquet de fleurs à la bonne demoiselle pour lui témoigner sa gratitude. La vierge quadragénaire [...] se jeta dans les bras du petit bonhomme épouvanté auquel elle murmura qu'elle consentait, que sa réponse était "oui" et qu'elle acceptait de devenir sa femme parce qu'elle sentait que c'était la volonté de Dieu. (M 632-633)

Le DN prive la scène de rencontre, topos romanesque par excellence, de toute effusion, toute émotivité, tout lyrisme ; il dénude et synthétise, il explicite les intentions d'Hippolyte, et ainsi manifeste le malentendu, ou plutôt le coup de force d'Antoinette. L'ironie réside, *in fine*, dans le fait que le seul DD soit un *oui* qui ne répond à aucune demande d'Hippolyte.

II. Hippolyte Deume, mari de sa femme

L'un des traits fondamentaux de la représentation que le lecteur se fait d'Antoinette Leerberghe, épouse Deume, est en effet lié aux relations de sa parole avec celle d'Hippolyte. D'une part, au niveau dialogal, la dynamique conversationnelle, les volumes de parole respectifs, la spécialisation dans tels types de répliques, les différenciations relatives, et au niveau dialogique d'autre part, la polyphonie, les échos, les reprises, l'homogénéisation de la parole, dessinent une configuration verbale de la conjugalité fondée sur l'homéostasie et l'inégalité des rapports de place. Le modèle valorisant la position d'Antoinette au détriment de son mari, celui-ci apparaît, en second plan, comme le faire-valoir, la confirmation du personnage de son épouse, et sa contestation secrète. La construction relative de chacun des deux personnages est exemplifiée, en plus des dialogues, par leur pratique du téléphone. Ce dernier est pour Antoinette le vecteur d'une parole creuse, mondaine, d'autant plus visiblement qu'elle est parallèlement exclue de toute parole intime, et que ses deux conversations téléphoniques, avec Adrien (BS 25-26) et Mme Ventradour (BS 282-285), respectivement auricularisées selon l'écoute de Solal et d'Hippolyte, ne semblent ménager aucune place à un interlocuteur de toute façon inaudible. On voit par là ce qui sépare la parole d'Antoinette de celle d'Hippolyte, en dépit de leur parenté socio-idéologique. En effet, le père Deume n'a pas accès au téléphone, ni à aucune parole mondaine, mais montre en revanche une parole intérieure épisodique[1], qui apparaît comme ses seuls moments critiques et affranchis de l'emprise des normes cohésives, des valeurs bourgeoises, des habitudes, et d'Antoinette.

---

[1] BS 167, 195, 263, 281-282, 311-312. En cela, il est proche de Mariette, qui pense à voix haute quand elle est seule, et s'en remet à « *la femme de chambre d'à côté les voisins* » pour téléphoner (BS 802). Au contraire, Adrien a la même pratique de la conversation téléphonique qu'Antoinette (BS 52-53, 58-59) ; significativement celle qu'il a avec sa femme est reproduite à travers ses paroles à lui, donc focalisée sur la réception muette qu'en a Ariane, tandis que c'est lui que laisse muet le DR de celle qu'il a avec Antoinette. De cet ensemble se détache fortement l'usage particulier qu'en fait Solal aux dépens d'Adrien (BS 342-345).

1. Incompétence

Les premières répliques d'Hippolyte présentent un concentré des caractéristiques de sa parole : il adresse à Adrien une interrogation totale dont la visée illocutoire est d'engager la conversation, visée que son fils adoptif ignore en y répondant laconiquement, tandis qu'Hippolyte ne se laisse pas démonter : « *C'est du travail pour le Secrétariat que tu fais, Adrien ? demanda-t-il. – Non, répondit le jeune homme qui continua d'écrire tout en sifflotant. – Ze donne ma langue au çat.* » (M 588). Rebuffade, doux entêtement, tournure enfantine, aveu d'ignorance, défaut de prononciation… la parole d'Hippolyte est de celles qui classent d'emblée leur locuteur, c'est une parole sans compétence, inféodée – au sens strict du terme, comme le note sa désignation dans un récit attributif : « *le petit courtisan, soucieux d'être du côté du pouvoir établi* » (BS 231).

Son incompétence est avant tout d'ordre phonologique. Il est l'un des rares personnages à avoir une parole continûment stigmatisée par une incorrection phonétique transposée à l'écrit en DD. La prononciation affectée, hypercorrigée et défaillante d'Antoinette, pour malheureuse et ridicule qu'elle soit, est occasionnelle, et parfois reléguée à une parenthèse narratoriale rétrospective. Le zézaiement d'Hippolyte est subi, envahissant[1], et enfantin : il « *éternua en prononçant distinctement le mot sacré. Il aimait beaucoup dire atsoum et appuyait avec satisfaction sur la dernière consonne. "Atsoumme !"* » (M 626). A cela s'ajoute une incompétence d'ordre grammatical et lexical[2], à l'instar de ses néologismes maladroits. Son zézaiement vient également étayer ce qui est perçu comme une incompétence culturelle par le lecteur, comme cet aveu d'humilité devant le génie : « *tout le monde n'est pas Victor Hugo ou Zuste Olivier* » (M 635). Soit le lecteur ignore tout de Juste Olivier (et c'est le cas le plus probable, même s'il est suisse), et trouve précisément dans son ignorance une raison de sourire de cette association d'un anonyme avec le parangon du grand écrivain ; soit il trouve piquant, en connaissance de cause, de voir Hugo mis sur le même plan qu'un « petit romantique », passé à la postérité, en outre, comme le Sainte-Beuve suisse. Dans tous les cas, l'altération du sublime *Juste* en *Zuste*, qui mêle *zut* et *zeste*, décrédibilise a priori l'aura de cette figure, et celui qui la célèbre au prix d'une vision nivellatrice de l'histoire littéraire aggravée d'un helvétisme culturel.

Son discours est un discours d'emprunt, soutenu par des lexies figées, souvent des idéologèmes manifestes : « *sous la férule de Moscou* » (M 641), « *les bandits rouges* » (M 628-629), syntagme qui apparaît en DIL avant d'être, en DD, prolongé par cette menace : « *Ah, si ze les tenais, ces bolceviks !* ». Là encore, le défaut de prononciation ôte toute emphase et toute gravité au vocable qui est censé inspirer répulsion ou terreur, et toute agressivité, toute force polémique, à la parole qui fait mine de combattre sur le mode de l'irréel, et qui reste marquée par une innocuité enfantine. L'énonciation des vérités premières peut toucher au non-sens candide : « *les étranzers on les aime nulle part, dans aucun pays, preuve qu'il y a bien quelque çose à dire.* » (BS 230). En effet, du constat préalable de la xénophobie banale, Hippolyte tire une conclusion absurde, articulée sur « *preuve que* », et fondée sur une acception monolithique du terme *étrangers*, l'altérité étant perçue comme une essence, et non comme un statut relatif, en contradiction avec la généralisation contenue dans *aucun pays*. C'est une parole puérile et inquiète, qui

---

[1] Au point de contaminer, telle une maladie, le discours narratorial (M 589).

[2] « *zusque qu'elle soit guérie* » (BS 279), « *rapido presto* », locution-valise qui télescope *rapido* et *illico presto* (M 642, BS 198-199), ou bien « *ordrées* » pour *ordonnées* (M 633). En cela, la parole d'Hippolyte est moins proche d'Antoinette que de Mariette, qui multiplie les mots-valises et prononce le même néologisme (BS 490).

manifeste le mieux le fait, essentiel dans l'économie générale du cycle, que le recours au stéréotype est une marque de la faiblesse, de l'inquiétude d'un personnage, qui ne peut parler qu'avec des béquilles[1]. Hippolyte fait ainsi un emploi particulièrement cocasse des présuppositions, idées reçues et vérités établies pour justifier le comble du loufoque et de l'anomique, Mangeclous en représentation mangeuse[2] :

> Evidemment les Anglais nobles et riches étaient tous des excentriques, il l'avait toujours entendu dire. [...] Ces Anglais tout de même. [...] Enfin, c'était vrai que les Anglais aimaient bien les petits déjeuners copieux [...] mais évidemment c'était vrai que c'était connu que les grands personnages se faisaient représenter aux enterrements, aux mariages, aux banquets, il l'avait souvent lu dans le journal. (BS 262-263)

Sa parole montre sa faiblesse par l'usage particulier qu'il fait des noms à explicitation, en regard de celui qu'en font Antoinette ou Adrien. Chez lui, c'est un procédé bémolisateur, dilatoire, peu signifiant et associé à une syntaxe approximative, tel que « *la çose d'hier soir, enfin que ce monsieur n'est pas venu, à quoi c'est que nous devons l'attribuer ?* » (BS 232), « *la çose du goûter* » (BS 261), « *la chose de la procuration* »[3] (BS 263). Ces tours ne sont guère marqués à l'oral, mais dans le cadre de la retranscription fictive de paroles de personnage, leur récurrence particulière étiquette sa parlure comme spécialement orale. Même le nom à explicitation *l'impression de,* dont on a vu la délicatesse qu'il était censé véhiculer, pousse chez Hippolyte l'expression de la sensation physique jusqu'à l'hypermodalisation et l'hypersensibilité incertaines et inquiètes : « *Est-ce que tu as mal à la gorge ?* [...] *– Ze ne peux pas dire naturellement, on ne sait zamais, mais au fond ze n'ai pas l'impression.* » (M 642), « *Oui, murmura-t-il, ze crois que z'ai bien dormi. Du moins, ze l'espère.* » (M 626). Cela rejoint l'usage disproportionné qu'il fait de certains axiologiques touchant à son état du moment, à l'opposé de la contention bienséante : « [...] *ze crois que le café va se refroidir. Quelle horreur !* [...] *C'est affreux ce que j'ai envie de boire chaud ce matin.* » (M 637), « *Déjà dix heures vingt-cinq, dit Adrien Deume. – Quelle horreur ! s'écria le petit phoque.* »[4] (M 590).

2. Soumission conversationnelle

La faiblesse dialogale d'Hippolyte est patente à travers son inadéquation aux situations conversationnelles, assortie de bonne volonté. Elle trouve une expression vivace dans la discordance entre les règles normatives du manuel de savoir vivre qu'il s'efforce d'assimiler, et le récit attributif caractérisant ses travaux pratiques : « *il poussa un petit cri inarticulé* [...] *cria M. Deume* [...] *brailla M. Deume* [...] *il continua de vociférer* [...] *"Ze fais conversation mondaine", clama M. Deume.* » (BS 147). Il donne une version clownesque de ces « audaces angoissées de l'aisance forcée » dont Bourdieu fait l'une des réponses des petits-bourgeois en situation officielle ; sa remémoration des règles signale

---

[1] On l'a vu, la tautologie, par sa clôture logique rassurante, permet à Hippolyte d'affirmer, de définir et de revendiquer sans péril (d'autant plus qu'il soliloque) une obstination dans la vérité de ce qu'est la France (M 630).

[2] C'est bien la vertu carnavalesque de la parole mangeclousienne que de permettre ce renversement, rendant absurdes les stéréotypes par quoi Hippolyte étaie sa capitulation de bonne volonté.

[3] Le DIL intérieur explique ici la disparition du zézaiement. On trouve aussi « *la question du gruyère qui n'a pas de goût* » (BS 278).

[4] Cette dernière exclamation témoigne en outre du culte du coucher tôt et du bon sommeil, qui est également l'objet d'une tradition familiale chez les Auble (BS 214-215). Son oubli du bénédicité (BS 310), voire l'évocation de l'extra assis dans le fauteuil de tante Lisa (BS 173) inspirent à Hippolyte cette même exclamation d'horreur. Adrien l'énonce également en découvrant une tache de graisse sur son veston : « *Eh, mon Dieu, quelle horreur ! murmura-t-il fémininement.* » (BS 91).

combien elle sont déformées par son interprétation panique et subjective : « *Il était sûr qu'il s'embrouillerait pour dire qu'il était çarmé quand Adrien le présenterait.* [...]. *Le guide disait qu'il ne fallait zamais parler de politique* [...]. » (BS 193-194). Surtout, Hippolyte parle les mots de son épouse. Sa parole en public est aliénée, réduite à un psittacisme, écho des leitmotive privés d'Antoinette et prolongement anecdotique de sa parole mondaine, à l'image de ces propos qu'Antoinette adresse à Ariane :

> Je vais à Coppet rendre visite aux chers Rampal, donc les juniors bien entendu. – De la vieille noblesse française, dit M. Deume [...] – [...] neveu d'un ministre. – Du royaume de Grèce, précisa M. Deume [...]. – [...] la fille du vice-président de la Croix-Rouge. – Comité international de la Croix-Rouge, précisa M. Deume. – [...] une livre de thé, [...] et une idem de café, mais du Colombie. – Qui est plus corsé que le Brésil, dit M. Deume. (BS 233-235)

C'est une parole subordonnée, telles des notes de bas de page se greffant sur le propos déjà anecdotique d'Antoinette. Sa contribution mondaine se cantonne au superfétatoire, la *précision* dont la répétition du verbe attributif souligne le caractère mécanique. Son expression la plus dérisoire apparaît lors de l'attente de Solal (BS 190-214). Le minutage serré en est tenu, en sus du récit, par Adrien qui, neuf fois, énonce l'heure exacte[1], mais il est continûment redoublé par un écho, le compte à rebours d'Hippolyte, parole en soustraction qui trouve alors dans l'exactitude de l'arithmétique un exutoire et une légitimation à s'extérioriser : « *Plus que dix-sept minutes, dit M. Deume.* » (BS 191), « *Dans une minute, dit M. Deume*. » (BS 193), « *Donc dans quarante minutes, dit M. Deume*. » (BS 202), « *Dans trois minutes, dit M. Deume, plus raide qu'une bougie*. » (BS 208).

Sa subordination se traduit aussi par les nombreuses autocorrections qui sont autant de reculades. Par exemple, l'autocensure induite par la bigoterie de sa femme est d'autant plus évidente que le DD d'Hippolyte se conforme, au prix d'autocorrections et d'excuses, à des interdits qui restent tacites, le lecteur ne les connaissant que par la parenthèse de psycho-récit puis le paragraphe de DIL intérieur d'Antoinette :

> "Eh bien, mon Dieu… (Mme Deume regarda sévèrement son mari. Elle n'aimait pas l'entendre prononcer en vain le nom sacré de Celui qui était garant de sa chère vie future. M. Deume eut conscience de son péché et enchaîna.) Ma foi...", commença-t-il. Mme Deume toussota sec. Décidément, ce pauvre Hippolyte n'arrivait pas à prendre de bonnes habitudes. Depuis des années et des années, elle lui disait et redisait qu'il était choquant de mettre ainsi sa foi à toutes les sauces. "Ma foi" était une expression grave qu'il ne fallait employer que dans des moments élevés et non à tout bout de champ. "Oh pardon, ça sort sans que z'y pense." (M 671)

Cette emprise, Antoinette l'exerce dans tous les dialogues, où leurs positions respectives sont radicalement antinomiques et complémentaires. Au sein du couple, c'est Antoinette qui passe pour détenir les codes, les valeurs, l'autorité et les compétences d'ordre phonétique, idéologique et lexical. Ainsi, elle reprend Hippolyte sur ses *çambres de bain* (BS 146) : « *Chambres de bain, c'est du mauvais français. Les personnes instruites disent salle de bains, je te l'ai dit plusieurs fois déjà. C'est une question de bonne éducation, de miyeu.* » En fait de mauvais français, *chambre de bains* n'est qu'un helvétisme, et Antoinette, qui vient d'évaluer le coût de ladite salle de bains, en *mauvais français*, à « *quatre mille trois cent nonante cinq francs* » et affecte *milieu* d'un belgicisme phonétique, a cependant le crédit suffisant pour cornaquer son mari en matière de bon français. Car plus que ces compétences, c'est leur attribution et reconnaissance par l'interlocuteur qui permettent au locuteur d'ordonner, interroger, obtenir une coopération.

[1] Il dit successivement qu'il est 7 h 13, 7 h 29, 7 h 39, 7 h 43, 7 h 49, 8 h 10, 8 h 25, 9 h 20, 9 h 57.

Ce fonctionnement est rendu à la loupe grossissante au moment de la prière. Elle n'obéit pas à une nécessité spirituelle intime, mais représente alors pour Hippolyte une diversion commode pour détourner la conversation conjugale des médisances sur Ariane :

> Z'aimerais bien prier, souffla-t-il honteusement. [...] – [...] Me proposes-tu de prier pour me faire plaisir ou aimes-tu vraiment prier ? – Beaucoup, dit M. Deume d'une voix enrouée. – Mais veux-tu vraiment te donner à Dieu, de toute ta volonté ? [...] Le veux-tu ? – Ze le veux, dit sombrement M. Deume. – [...] J'aime prier avec elle [M^{elle} Granier]. Et toi ? – Moi aussi, dit M. Deume en tâchant de prendre un masque volontaire pour compenser la fadeur de sa réponse qu'il sentait insuffisante. (M 640)

Les réponses d'Hippolyte, loin d'exprimer une quelconque effusion ou piété, sont minimales, plates et soumises ; et le récit attributif souligne la discordance de l'intonation et ses efforts suprasegmentaux. Il dévie rapidement vers le café, « *heureux de parler de quelque chose qu'il connaissait bien* » : contrairement aux passoires d'Antoinette, le matériel apparaît ici comme un refuge. En outre, la remotivation d'une locution figée populaire[1] vient ensuite lui conférer la valeur d'un étalon incongru à l'aune duquel Hippolyte considère une spiritualité qui le tient à distance : « *("Décidément, tout ça c'est un peu fort de café pour moi", avait-il coutume de se dire lorsque sa femme lui parlait de la différence de tempérament entre saint Jacques et saint Paul.)* » (M 641).

La coopération accommodante et soumise à laquelle Hippolyte est enclin et condamné, Antoinette va jusqu'à lui en faire reproche dans des circonstances particulières : quand elle peut retirer de la conversation un bénéfice supérieur à ces acquiescements faciles, quand c'est comme victime et non plus complice qu'Hippolyte sert de faire-valoir, comme tiers exclu plus que comme interlocuteur. C'est en trilogue, quand le couple est en présence d'Adrien. C'est ainsi qu'ils apparaissent la première fois, au cours de la scène ordinaire de l'intimité bourgeoise que Solal espionne par la fenêtre[2]. Les premières paroles d'Hippolyte essuient, on l'a vu, une rebuffade d'Adrien qui lui signifie son peu d'intérêt ; mais en outre, Antoinette lui reproche même de parler, fût-ce aussi complaisamment : « *Hippolyte, il me semble que tu es indiscret* » (M 588). Les répliques d'Adrien persistent à ignorer Hippolyte, à ne pas tenir compte de ce qu'Antoinette dit à ce dernier, et s'adressent soit à la cantonade, soit à Antoinette seule, mais pas en tant qu'interlocutrice d'Hippolyte. De son côté, celle-ci confirme l'exclusion de son mari hors du trilogue pour s'en accaparer la séduction et le prestige promis par Adrien (en fait, un fichier des hôtels et restaurants) :

> Imaginez-vous que j'ai eu une idée superbe. – Voyons ça, dit le vieux phoque d'un air gourmand. – Hippolyte, je te prie de laisser parler Didi. – Mais c'est ce que ze fais. – Tu l'interromps tout le temps. Tu disais, Adrien ? demanda la quinquagénaire sur un ton très doux. [...] – Eh bien voilà Mammie… répondit le jeune Adrien en portant sa main à sa barbe en collier [...] – Tu nous mets l'eau à la bouce ! dit le vieux gentil bonhomme. – Hippolyte ! intima la dame [...].

Hippolyte ne fait que coopérer en comblant bénévolement les silences et pauses, marquées par les points de suspension suivis d'une didascalie développée, et en jouant très volontiers le jeu du suspense que se plaît à entretenir Adrien[3]. Le trilogue présente alors l'alliance d'Antoinette et Adrien dans l'excommunication d'Hippolyte, telle que la définit Françoise Armengaud :

---

[1] On peut noter que cette lexie figée revient dans le monologue intérieur de Boulinou (BS 474) : cet écho significatif confirme la parenté dans l'obéissance, et dans la tendresse qu'ils inspirent, entre le basset et celui que le narrateur nomme le *petit phoque*.

[2] Quant à Ariane, présente « *dans l'ombre* » (M 589), elle s'en exclut continûment par son mutisme et sa couture.

[3] Sans l'indiscrétion que lui reproche Antoinette et qu'elle manifeste davantage dans sa propre coopération : « *Et tu mets les prix ?* » (M 589).

> J'appelle donc micro-excommunication conversationnelle soit le refus *indirectement* signifié par un individu d'entrer en conversation avec un autre, soit, s'agissant d'individus déjà en cours de conversation, le refus d'admettre un tiers à titre de nouveau participant, soit enfin la mise hors jeu de l'un des participants.[1]

Quand enfin Hippolyte parvient à développer un enchaînement approbateur sur les mérites de telles fiches, il demande à Antoinette de confirmer sa parole :

> "[...] ze suppose ! N'est-ce pas cérie ?" demanda-t-il à sa femme. La cérie [...] eut un sourire satisfait et distingué. Ce qui ne l'empêcha pas de dire peu après à son petit mari que de parler tout le temps comme il faisait dérangeait Adrien. "Mais çuçoter, ze peux ? – Même pas chuchoter, ça me dérange aussi [...]" (M 589)

Antoinette a durci sa censure, depuis le reproche d'indiscrétion, c'est-à-dire de parler trop ; c'est ensuite de parler à la place d'Adrien, puis de parler tout court, et même de faire moins que parler, chuchoter, qui est successivement reproché à Hippolyte. Il retourne alors à un silence contraire à sa nature, là-dessus plus proche de Salomon : « *Le petit phoque barbichu se le tint pour dit et ne pipa mot. Pourtant il adorait bavarder le soir en famille au coin du feu.* » En dernier recours, c'est à Ariane, muette compagne d'infortune, qu'il s'adressera.

Loin de bâillonner son mari, Antoinette, inversement, le soumet à la question, lorsqu'il peine à médire d'Ariane. Elle le somme de parler, en exploitant et développant les sous-entendus qu'elle fait mine de trouver dans ses dérobades :

> Eh bien, qu'est-ce que tu en dis ? [...] Eh bien tu ne dis rien ? [...] Qu'est-ce que tu en dis ? [...] Exprime-toi. Le fait est quoi ? [...] Hippolyte, j'ai le regret de constater que tu ne me donnes jamais satisfaction au sujet de cette créature. [...] En ce cas précise ta pensée, s'il te polaît. [...] Raison en quoi ? [...] Eh bien, tu y as mis le temps. [...] Et qu'est-ce que tu en dis, de cette idée de ne pas descendre dîner ce soir ? [...] Je constate que tu es encore à la défendre ! [...] Enfin, j'espère que tu m'approuveras aussi le jour où je me mettrai à jouer du Chopin toute nue ! [...] – Ecoute, z'irai parler à Ariane, moi. – C'est ça, va vite la flatter ! (BS 166-168)

Antoinette sollicite Hippolyte, mais l'insistance qu'elle met à savoir ce qu'il pense est trop rare dans le cycle, et trop pressante, pour ne pas être la preuve d'une oppression, d'un rapport de places inégalitaire. L'époux soumis, lui, introduit alors ses réponses de manière indirecte et dilatoire : « *C'est que* » (BS 141), « *Forcément que* [...]. *C'est un fait que* [...]. » (BS 166). Les objections et nuances d'Hippolyte sont bémolisées, ce sont des remarques annexes, facultatives, *subordonnées* ; ainsi, quand il tente de justifier Ariane : « *Maintenant évidemment elle a des caprices mais, que veux-tu, elle est zeune. Evidemment ze sais qu'elle a eu tort de vouloir partir pour la Côte d'Azur.* » (M 671), ou bien l'absence de Mariette : « *Sauf que évidemment sa sœur c'est une double pneumonie*. » (BS 279). Voire, sa réplique se réduit à ces grossiers artifices et en devient insignifiante : « *Le fait est.* » (BS 167, 280), « *Eh bien, il me semble que.* » (BS 236), « *Z'en dis qu'il est haut placé et que forcément*. » (BS 280). D'un côté, on a des propositions principales où le sujet psychologique et grammatical Hippolyte semble affirmer peu ou prou sa présence, sa subjectivité et son acte locutoire, laissant attendre des subordonnées qui y mettraient un contenu, mais restent inexistantes du fait de la clôture prématurée de la phrase par un point lapidaire, suggérant une prosodie en suspens et une interruption abrupte, une coupure de la voix. A ces principales sans subordonnées font pendant ces phrases, par lesquelles

---

[1] Françoise ARMENGAUD. "L'impertinence ex-communicative". *Degrés*, n°26-27, printemps-été 1981, p.4. En cela, Hippolyte est, comme un enfant ou un vieillard sénile, victime d'une « conspiration du silence » : « Celui dont on ne parle pas, dont la parole n'est pas reprise, subit une exclusion du même genre. Etre ainsi excommunié *lato sensu* serait donc *ne pas* compter comme un sujet pour la communication. Ni comme émetteur, si l'on n'est pas "reçu". Ni comme récepteur : c'est le cas des domestiques devant qui les maîtres parlent comme s'ils n'étaient pas là. » ibid., p.8-9.

Hippolyte capitule, et dont la subordination affective apparaît dans une subordination initiale de la phrase : « *Raison en quoi ? – Que c'est du zoli, ce qu'elle fait* [...]. » (BS 167). L'ensemble dessine pour le lecteur la difficulté qu'a Hippolyte à concilier son amitié pour Ariane et sa soumission à Antoinette.

Ses répliques reposent sur la répétition non pertinente, la surenchère factice et insuffisante. C'est une soumission homéostatique dont le contenu n'est pas dit, mais simplement référé sans conditions à l'interlocutrice dominante qui le questionne : « *Comme tu dis, cérie.* [...] *Ce que tu as dit.* » (BS 166-167). Antoinette exige davantage, mais Hippolyte ne coopère pas réellement, il tente de substituer, à des commentaires insincères ou à des objections, une coopération contrainte entérinant, toujours sans compétence ni talent, les assertions d'Antoinette, au point de s'assimiler à des performatifs révérencieux de l'allégeance (performatifs dont sa position inférieure grève la possibilité de félicité) : « [...] *tu ne me donnes jamais satisfaction au sujet de cette créature. – Mais oui, Bicette, ze te donne satisfaction. – En ce cas, précise ta pensée, s'il-te-polaît. – Eh bien, ze précise que tu as raison.* » Au lieu de remplir les conditions qui donneraient satisfaction à Antoinette, Hippolyte reste sourd à la visée perlocutoire de sa requête, qu'il se borne à conjuguer à la première personne, comme si elle pouvait se substituer économiquement et inconditionnellement à toutes celles que le reproche d'Antoinette cherche à obtenir[1].

Finalement, Hippolyte capitulant, sa parole, déjà ténue, s'aligne sur celle d'Antoinette. Cette parole sans autonomie, sans ampleur, sans grandes propriétés stylistiques idiolectales (hormis la prononciation) est en revanche très intéressante quand on étudie, du point de vue pragmatique et dialogal, ses reculades, ses stratégies de petites concessions et sa capitulation finale. Le lecteur attribue ces phénomènes langagiers à une psychologie mêlant la couardise, la flagornerie et un touchant entêtement – et en même temps, la réfère nécessairement à celle d'Antoinette, en dégage dialectiquement une construction du personnage de l'épouse.

3. Velléités d'affranchissement

Pour autant, la parole d'Hippolyte ne se réduit pas à cette retraite continuelle. Son zézaiement, par exemple, n'a pas pour seul effet de discréditer sa parole, de lui ôter toute autorité. Il occasionne d'involontaires calembours paronymiques qui confèrent au personnage une poésie et un humour involontaires, lui attirant la sympathie du lecteur, dans la mesure où ils ouvrent des brèches au sein d'un contexte excessivement normé et normatif. Ainsi, « *la table de nuit qui pence* » (BS 278) introduit un animisme cocasse[2] dans un propos matérialiste particulièrement dépourvu de pensée et exemplaire de l'attachement des Deume à leurs biens matériels, qui chez Hippolyte confine à la manie et au jeu d'enfant.

Au-delà de ces échappées imprévues, Hippolyte, sous la domination d'Antoinette, pratique une résistance intérieure. Ces velléités d'affranchissement s'expriment par des

---

[1] Hippolyte fait la sourde oreille aux questions initiales appelant et programmant des prolongements, comme ici : « *tu as remarqué qu'il m'a fait baisemain ? – Oui z'ai remarqué, dit M. Deume* [...]. » (BS 277). Il s'attache à la principale qui n'est là que pour souligner la subordonnée (le baisemain), donnant ainsi l'impression de fuir les développements thématiques que laisse craindre la vraie visée de l'interrogation.

[2] La magie du défaut de prononciation confère aux petites notes d'intendance mentales du « *poète de la vie bourgeoise* » des accents lamartiniens, une version domestique de "Milly", dans *Les Harmonies poétiques* : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme… »

réparties ou des objections pour la verbalisation desquelles il manque d'assurance ou de compétence. Elles peuvent être, économiquement, rendues par un DN : seul à la cave, il « *dit son fait à Antoinette* » (BS 172). Mais elles acquièrent toute leur épaisseur quand elles se greffent aux propos d'Antoinette. C'est le cas dans ces appréciations divergentes de Mme Kanakis : « [...] *j'ai beaucoup joui avec elle. – Sûrement, dit M. Deume. (Eh bien lui pas du tout, elle avait de trop grands airs cette personne, et puis elle n'avait fait que parler de musiques que personne ne connaissait. Ah, voilà une bonne cale, juste la bonne épaisseur.)* » (BS 277). On voit alors le contraste entre une approbation brève, contrainte et mécanique en DD, et le propos intérieur, plus libre et développé, entre parenthèses, d'autant plus que le DIL se conclut de manière plus vivace sur une phrase sans verbe actualisé, qui crée un effet de DDL : c'est l'échappatoire d'Hippolyte. *A fortiori*, quand on a la confrontation de deux DD, les deux énonciations ont pour le lecteur une existence égale, aussi convaincante. Si l'une est oralisée et l'autre pas, ce n'est pas la chaîne signifiante qui les distingue, mais seulement le récit attributif, extérieurement : « *Et ta sœur avec le pharmacien ? osa lui dire intérieurement M. Deume.* » (BS 167). Ainsi, c'est intérieurement, en l'absence de Solal mais aussi à l'insu des siens, qu'Hippolyte rebaptise Solal. L'effet autonymique du DI avec incise ménage la place pour cette revanche, qui vise moins le grand personnage absent que ceux qui le célèbrent en ces termes, Antoinette et Adrien :

> Enfin, pensa-t-il, la visite de ce grand personnaze – de l'individu, rectifia-t-il pour se venger – serait terminée à minuit et on pourrait aller tranquillement se coucer sans plus avoir à faire des conversations en criant pour montrer qu'on était mondain, et sans parler de ci et de ça, et en attendant que l'individu vous parle. (BS 206)

Ses sursauts, bien souvent, persistent à s'appuyer sur la parole d'Antoinette, pour la singer secrètement plus que pour la contester, jusqu'à s'en donner une version grotesque et asignifiante. C'est sa riposte muette à la litanie des neuf titres d'ouvrages pieux, quasi identiques, série d'impératifs paronymiques initiée par un futur non moins impératif : « *Tu liras d'abord Veille et Prie, puis Prie et Veille puis Prie et Vis puis Prends et Lis puis Lis et Prie puis Veille et Lis puis Prends et Prie puis Prends et Vis puis Prie et Prends.* » (M. 663). En effet, sa réponse verbalisée est une reculade de plus, mais le caractère totalitaire de l'injonction est ensuite contrebalancé par la dérision de la néologie parodique : « *Parfaitement, Bicette, dit M. Deume à sa femme* [...]. *Si tu t'imazines, répondit mentalement M. Deume à sa redoutable moitié, que ze vais me rappeler tous ces pripranpran, eh bien tu te trompes. Et puis tous ces livres c'est touzours la même çose*. ». Hippolyte montre la même distance, qui touche à l'hallucination acoustique butant sur une séquence exemplaire de l'idiolecte d'Antoinette : « *Egaré, M. Deume répéta intérieurement "au cas que l'hôte" qui devint bientôt ocaclotte, ocaclotte.* » (BS 195). La réception fantaisiste des paroles d'Antoinette n'est pas à mettre au compte d'une force de caractère quelconque, mais plutôt d'une naïveté enfantine qui n'en introduit pas moins le comique et la fantaisie dans un contexte qui les favorise le moins : « *"Combien d'heures as-tu dormi, Bicette ? – Dix-neuf et une à l'envers." M. Deume recula horrifié. Qu'était-il arrivé à sa malheureuse femme ? "Il ne s'agit pas d'heures mais de mailles. J'ai dormi quatre heures au maximum", articula Mme Deume* [...]. » (M 636-637).

On trouve une inscription peu commune de cette réception dans un DD, imparfaitement mimétique, de Mme Ventradour :

> [elle] redemanda pardon, mais elle ne pouvait pas, ne pouvait pas se passer de prière avant le repas ! Etre privée de Son esprit, elle ne pouvait pas ! Oh, pardon, pardon ! Hoquetante, elle s'agrippa au bras du petit père affolé, ferma les yeux, entra en agonie. "Oh, je me sens mal, pardon, mes sels anglais s'il vous plaît, mes sels dans mon réticule, sur le guéridon du vestibule, pardon, un petit flacon, pardon, sur le guéridon, petit flacon, pardon, guéridon, flacon." (BS 311)

En rapportant à plusieurs reprises le point de vue d'Hippolyte, pressé d'en finir avec les effusions pieuses d'Antoinette et son invitée pour pouvoir manger sa soupe, le récit focalise ce DD à travers sa perception : l'altération du message, où ne surnagent que quelques mots, connote donc autant la syncope de Mme Ventradour que sa réception exaspérée et panique par Hippolyte – tout comme le vrac conversationnel des tricoteuses inscrit l'écoute de Solal. Le DN qui suit récapitule ainsi les paroles du DD : « *Lorsqu'elle eut suffisamment flaconné et guéridonné* » Ses néologismes relèvent de ce que Benveniste appelle les « verbes délocutifs »[1] ; or, note-t-il, « La création de verbes délocutifs s'effectue sous la pression de nécessités lexicales, elle est liée à la fréquence et à l'importance des formules prégnantes dans certains types de culture. »[2] Ici, ils condensent un certain type de culture qu'est la conversation de Mme Ventradour, et l'importance qu'y revêtent flacons et guéridons, dans un DD répétitif, dépourvu de sens et surtout de pertinence conversationnelle, sinon l'affectation, et dont la seule motivation, ou le seul relief pour l'écoute affolée d'Hippolyte, semble être dans la rime. « Par la relation formelle entre une locution et un verbe dénotant l'énoncé de cette locution »[3], ce DN est le plus mimétique possible du DD qui, de plus, pour une fois, est rapporté auparavant : il rend compte des propos tenus et de leur perception, synthétiquement et ironiquement, par la mention et la dérivation d'un DD lacunaire dont il tire des verbes *ad hoc*.

Cette fantaisie irrespectueuse et revancharde s'exprime par des créations idiolectales, révélatrices d'une parole intime, telle une enclave personnelle, et qui souvent ne peut affleurer, même muettement, que dans ces espaces protégés que sont la cave ou les cabinets. C'est un rapport enfantin à sa propre parole qui se dessine, et qui préside également à certains idiotismes, comme d'appeler « *faire sa mayonnaise* » (M 665) le fait de se gratter le fond de l'oreille, ou de revendiquer ainsi son goût pour la soupe : « *Il adorait la soupe, disait souvent de lui-même qu'il était un gros soupier* » (BS 160). Cette liberté, cette créativité relatives et clandestines acquièrent toute leur valeur polyphonique, et confèrent au personnage d'Hippolyte une richesse et une originalité particulière, dans la façon dont il nomme l'appendice pendant au cou d'Antoinette, « *ton petit brin de muguet* » (M 589). Le lecteur perçoit majoritairement ce dernier avec les mots d'Ariane, de Solal, du narrateur, lesquels puisent tous dans le même registre du grotesque, du monstrueux, du répugnant. Hippolyte s'en distingue par le comique, la tendresse, et sa capacité à poétiser le prosaïque et la laideur : « *il comparait souvent à une fleurette l'affreuse ficelle de peau et la boule terminale d'icelle.* » C'est son originalité à lui, et il n'en retire pas seulement du ridicule, mais une forme de marginalité esthétique, un donquichottisme petit-bourgeois.

4. M. Sarles

On a vu que la parole de Mme Sarles partage bien des traits de celle d'Antoinette, les clichés dévots, la possession ou les insinuations, mais s'en distingue par d'autres : principalement, elle ne manifeste par l'insécurité linguistique petite-bourgeoise. Par ailleurs, le couple Sarles offre une configuration conjugale différente des Deume. Comme Hippolyte, M. Sarles oppose à la parole bavarde, incohérente et sûre d'elle de sa femme, un écho sans conviction au DD assorti d'une fugue intérieure[4] : « *Mais que disais-je ? – A*

---

[1] C'est-à-dire « dérivés de locution », comme *remercier*, *saluer* ou *bisser*. Émile BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale* (1). Paris : Gallimard, 1993, p.277-285.

[2] ibid., p.279.

[3] ibid., p.285.

[4] Une autre fugue hors de la conversation consiste à chantonner et siffloter (S 167, 168) comme, chez Sterne, l'oncle Toby de *Tristram Shandy*.

la tête de son bataillon, dit machinalement M. Sarles qui pensait à Céphalonie et tournait lugubrement sa cuiller dans la Méditerranée. » (S 309). Cette fugue est permise par le récit attributif, d'abord prédiquée par la relative de psycho-récit, puis rendue présente abruptement et subjectivement, par une sorte de syllepse énonciative. *Céphalonie*, toponyme employé référentiellement par le narrateur conformément à l'encyclopédie du lecteur, ouvre un paradigme dans lequel s'inscrit, sémantiquement présupposée, la mer qui entoure l'île. Or, ce second toponyme n'apparaît pas, lui, en emploi référentiel, mais quasi métaphorique, inscrivant le point de vue, rêveur et même onirique, de M. Sarles, et mettant la mer à laquelle il songe dans la tasse qu'il tient. Le récit ménage une place à la vision du pasteur, dont l'escapade mentale le rapproche significativement, de surcroît, des Valeureux.

On retrouve cette proximité originale de M. Sarles avec les Valeureux, dans les sujets qu'il considère comme propres à distraire Aude : « *notre réformateur, lorsqu'il avait dix ans, jouait aux billes*. » (S 242), ou dans l'expression de sa crainte d'être trop faible quand elle veut être portée dans son lit : « *"Pas du tout. Une mauviette, une petite mauviette." Il invoqua le Dieu au bras puissant et le pria de lui rendre un instant, comme à Samson, son ancienne vigueur.* » D'un côté, le DD oralise les fanfaronnades du grand-père, de l'autre le DN rapporte l'inquiétude du vieillard, en termes très bibliques. La parole de M. Sarles le situe donc entre Agrippa d'Auble, Saltiel[1], et Hippolyte. Mais la parole conjugale de M. Sarles n'est pas aussi soumise que celle de ce dernier ; il sort même de sa songerie, et corrige métalinguistiquement son épouse dont il ne partage pas l'enthousiasme pour la chose militaire en général et Jacques en particulier :

> Ah, qu'il doit être beau [...] lorsqu'il fait sa promenade du matin à la tête de son régiment ! – Bataillon, rectifia M. Sarles. – C'est ce que je disais. A la tête de son bataillon ! [...] cité trois fois à l'ordre des armées françaises ! – A l'ordre de la brigade, dit M. Sarles. – C'est ce que je disais, fit la vieille dame. (S 309)

La rectification est terminologique, mais la première a aussi pour effet de rabaisser Jacques à son juste grade, commandant, et non le colonel que Mme Sarles faisait de lui.

III. Le sieur Deume Adrien

La parole d'Adrien joue sur des types moins limités. Plus vivement que ses parents il est tiraillé entre le sociolecte d'appartenance et le sociolecte de référence : ce ne sont que le technolecte de la SDN, les anglicismes ou l'affectation littéraire, le tout évoquant le *toc*[2] de la parole, qui lui permettent de parler autrement qu'un simple petit-bourgeois. C'est d'ailleurs une étiquette que la narrateur lui confère à plusieurs reprises : « *Il était un petit-bourgeois qui n'en revenait pas encore de mener ce qu'il croyait être la grande vie et qui faisait tout son possible pour se débarrasser d'une crasse petite-bourgeoise plusieurs fois séculaire. Mais il n'y arrivait pas.* » (M 682).

---

[1] C'est ce que souligne Denise GOITEIN-GALPERIN. op. cit., p.62 : « Les grandes figures chrétiennes, qui rappellent celles du judaïsme céphalonien, se situent comme elles dans un monde clos, hors du temps profane [...]. L'élitisme des Auble correspond, sur un mode radicalement différent, à l'insularité des Valeureux, conscients de leur noblesse. […] Les Auble, comme les Solal, se retranchent dans un univers passéiste, qui préserve la pureté première de la tradition. Et leurs excentricités (vestimentaires et linguistiques en particulier) apparaissent comme un privilège autorisé et naturel à l'intérieur d'un espace réservé, garant des principes fondamentaux. »

[2] « *un flair infaillible dirigeait d'emblée le jeune Deume vers le toc.* » (M 684).

1. Parole solitaire, auto-célébration et régression

Le premier trait différentiel est que, contrairement à la plupart des locuteurs cohésifs, Adrien parle seul, et montre l'expression d'une intériorité dans laquelle les autres restent très présents. La forme la plus narcissique de sa parole solitaire consiste dans les autodéfinitions qu'il adresse à son reflet dans le miroir de l'ascenseur ou des toilettes : il s'y joue le personnage du self-made-man, rôle qui conjoint un rang social élevé et l'aventure, la modestie des origines. Il donne alors de l'insécurité du parvenu une image valorisante. Cette réflexion, dans la perspective de la rencontre des Deume et de Solal, condense son anxiété, sa fatuité, et la fonction de caution que remplit Ariane : « *Ils feront des gaffes, Papi sûrement en tout cas. Eh bien, tant pis, ça montrera au S.S.G. que je suis un self-made man. Enfin, il y aura Ariane, ça compensera.* » (BS 111). Cette ascension est parfois exprimée, en outre, par les niveaux de langue : « *Pas un purotin, moi ! Un roi de la vie, moi !* » (BS 304) ; outre la dénotation de *purotin* (un fauché, qui est dans la *purée*), la connotation argotique revendique l'origine populaire et marque la réussite. C'est aussi ce que dit, dans un registre plus précieux, ce cri intérieur : « *Adrien Deume, fils de ses œuvres ! cria-t-il intérieurement* [...]. » (M 680). Ce schéma d'apposition associe ainsi, régulièrement, le patronyme « *Adrien Deume* » à un syntagme nominal sans prédication, successivement « *membre de section B au Secrétariat de la Société des Nations* » (M 647), « *fonctionnaire international, confia-t-il à son image* » (BS 44), « *homme chic, confia-t-il* [...] *à la glace* [...] » (BS 48), « *lion mondain !* » (BS 53), « *vainqueur ! claironna-t-il, campé devant l'urinoir aux eaux perpétuelles* » (BS 75). C'est l'inverse de l'insulte, une méthode Coué autosatisfaite ponctuant les succès du personnage. A l'occasion d'une nomination administrative, le soliloque prend la forme d'une présentation, où se mêlent les échos du protocole et de la visite au zoo : « *Tu vois ça ? souffla-t-il à son image dans la glace de l'ascenseur. Ça, mon cher, c'est un membre A !* » (BS 106).

Cette célébration de la réussite sociale peut se limiter à la simple délectation du patronyme de l'individu qui l'a accomplie, notamment avec la postposition du prénom qui connote le registre scolaire ou administratif : « *le petit Deume Adrien* » (M 657), « *le nommé Deume Adrien* » (BS 338), « *le sieur Deume Adrien* »[1] (BS 84, 396). Ce narcissisme prend une forme brute dans le compliment : « *Félicitations, mon cher.* » (BS 294), voire l'hypocoristique : « *Trésor, dit-il à son visage dans la glace de l'ascenseur* [...]. » (BS 110), « *Ô mon Adrien, ô mon trésor, je t'adore* » (BS 75). Après ses supposées prouesses érotiques sur la personne d'Ariane, Adrien se congratule pour sa virilité par un syntagme allusif, informulé : « *Voilà comme je suis, mon cher, dit-il à son image.* » (BS 227). Ce dédoublement n'est jamais l'indice d'un déchirement dialectique qui serait à verser au crédit du personnage, et contribuerait à la complexité de sa représentation. Le DIL qui suit ne laisse entendre que la voix qui rassure, mais laisse deviner en creux celle, inquiète mais tue, qui doute de ses performances sexuelles et du plaisir d'Ariane ; les marques d'une contre-argumentation sont trop nombreuses pour ne pas indiquer les doutes ou les réserves que ce DIL s'efforce de réfuter :

> D'accord, mon vieux, d'accord, elle n'avait pas manifesté cette nuit lorsque enfin bref, mais elle avait savouré en silence, c'était clair, elle avait savouré, il avait senti ça, oui, oui, elle avait savouré. mais elle avait savouré, il avait senti ça, oui, oui, elle avait savouré. Seulement, c'était pas une femme à faire des démonstrations. (BS 228)

L'assurance gagne d'ailleurs rapidement, redevient totalement monologique, et s'achève sur la promesse de récidiver. De même, après avoir échoué à rencontrer Solal, le soliloque

[1] On trouve aussi « *Pas mal, le sieur Deume.* » (M 653, BS 50) et « *l'ami Adrien* » (BS 398).

ne confronte pas réellement deux instances, une partie du moi jugeant sévèrement l'autre ; au contraire, on n'a alors accès qu'à l'autojustification, à la bonne conscience :

> Quoi ? Mais mon vieux, moi j'y peux rien, j'ai fait de mon mieux pour le rencontrer, [...]. Qu'est-ce que tu veux que j'y fasse, c'est pas ma faute si ce sacré cochon de Huxley est passé devant moi [...]. Alors, qu'est-ce que tu veux, j'ai dû partir, il n'y avait rien d'autre à faire. Je recommencerai demain, quoi. Bon, d'accord, fous-moi la paix, [...]. (BS 59)

Adrien seul montre également une parole infantile, régressive, qui a pour vocation de le désennuyer ou de le délecter de lui-même ; ainsi, trois fois de suite, ce canard ludique ponctue son DD (BS 295-296) : « *coin coin coin, nasilla-t-il de bonheur, tout en pinçant ses narines entre le pouce et l'index.* » Ces interjections onomatopéiques, dont l'occurrence la plus marquante est le « *pom pom pom* » (M 653, 674, BS 83), altèrent le crédit d'Adrien comme locuteur[1]. En outre, la grande variété du DN solipsiste développe tous ces bruits que le roman passe généralement sous silence, imitations d'animaux ou manifestations physiologiques qui montrent Adrien dans une hyperactivité sans sens ni conséquence, à la fois bébé et oiseau en cage, simplement content de lui, et content de vivre :

> tout en chantonnant [...] tout en sifflotant, tout en émettant divers bruits [...] qui étaient tous – rots, vents intestinaux ou chants – de petits hymnes de jubilation, tout en bourdonnant, [...] tout en chuchotant de petites résolutions de victoire, tout en rigolant pour lui-même, tout en bruissant, tout en ronronnant, tout en bêlant pour passer le temps, tout en gargouillant dans son thé ravissant et tout en d'aise pépiant. (M 696)

En situation panique, le goût ludique pour le bruit des mots, comme un enfant découvrant sa parole, devient l'indice d'une détresse puérile, que signale l'expansion autonymique qui prolonge le DI en écho machinal : « *il se murmura imperceptiblement qu'il était assis sur de la peau d'hippopotame, peau d'hippopotame, peau d'hippopotame.* » (BS 95). Le phénomène culmine lors de la détresse d'Adrien après le départ d'Ariane. Il se déclare alors « *Perdu, perdi, perda, perdo* »[2] (BS 695), perd de son assurance, ne flatte plus son image mais la plaint : « *Pauvre petit, dit-il à la glace.* » (BS 698) ; voire, plus que jamais enfantin, c'est une peluche qu'il prend pour destinataire : « *J'ai faim, dit-il à l'ourson. Viens, on va bouffer.* » (BS 699). De façon assez proche, quand il est sous le coup de sa rencontre flatteuse avec Solal, Adrien manifeste une parole maladive, une parole du corps, physiologique à travers les didascalies et le récit attributif très clinique qui matérialisent au sein du DD les pauses qu'ils caractérisent :

> (Il aspira largement pour maîtriser son émotion et avoir un ton calme.) [...] articula-t-il avec lenteur [...] ajouta-t-il après s'être muni d'une nouvelle provision d'air. [...] (Un temps.) [...] (Petit spasme aux lèvres, bizarre envie de sangloter.) [...] (Prise d'air pour supprimer le début de sanglot.) [...] (La dyspnée d'émoi l'empêchait de faire de longues phrases.) [...] (Il eut un petit rire charmé, attendri.) [...] (Nouveau petit rire aimant.) (BS 65-66)

---

[1] Erwing GOFFMAN. op. cit., p.108 : « on parlerait sans doute plus justement d'un "vocaliseur" ou d'un "bruiteur" que d'un locuteur ». En cela, la parole d'Adrien solitaire fait écho au « *pom pom pom* » de Surville (M 513), ce qui tend à en faire le versant intime du technolecte des fonctionnaires internationaux ennuyés, et rappelle les exutoires d'Hippolyte lors de ses retraites au W.C. : « *Ce qui le revigorait aussi en ce lieu c'était de faire une petite imitation de cornet à piston, main droite allant et venant, joues gonflées et lèvres faisant bon-bon-bon.* » (M 665).

[2] Pour autant, sporadiquement, ce type de procédé confère à Adrien une créativité inhabituelle, comme ce néologisme par métathèse disant son impatience de voir Ariane : « *mon cœur palpite de la voir, je dirais même qu'il pilpate.* » (BS 685).

2. Le phatisme du bavard

D'un point de vue dilogal, Adrien apparaît sur deux modes tout autant discrédités. Face à Solal, supérieur hiérarchique, il adopte une position d'écoute, d'assentiment, de coopération maximale, au point de répondre comme à une demande de renseignement à cette interrogation rhétorique et polémique de Solal : « [...] *comment les appelle-t-on, ces outils ? – Des soutiens-gorge, monsieur.* » (BS 336). Mais la plupart du temps, il occupe la place du bavard, en position de force face à Antoinette (BS 135, 142-143), et c'est cette situation qu'il reproduit dans ses monologues. Il accumule les expressions phatiques[1], dont la fréquence augmente quand le jeu mimétique s'estompe et que l'interlocuteur reste silencieux. Ce « phatisme » fabrique une coopération impossible. Soit l'allocutaire, fictif, est absent : c'est le cas de Vermeylen (BS 47, 680-682), ou d'un « *mon vieux* » ayant femme à qui évoquer son sevrage de retour de voyage (BS 602), ainsi que d'Ariane elle-même, absente (BS 596-601, 680-682). Adrien simule une véritable interlocution, il fait les demandes et les réponses : « *Oui, ma chérie, Sir John lui-même, parfaitement ! C'est une bonne idée, hein ? Maintenant tu me diras que je n'ai pas le droit* [...] » (BS 601). Soit, et c'est le second mode du bavard, l'allocutaire (Ariane) est physiquement présent, et Adrien se montre en position de soliloqueur solliciteur, multipliant les « signaux d'appel au consensus »[2]. Leur transposition au DIL défige ces « virgules orales »[3], les épaissit, les rend plus encombrantes : « *son bureau, donc ! Tout neuf, comme elle pouvait voir* » (BS 63).

La sollicitation de cette coopération défaillante devient hypertrophiée lorsque Adrien fait le calcul des jours où il ne travaille pas (BS 83-85), arithmétique et articles du statut du personnel à l'appui. Le lecteur est écrasé par une opération arithmétique d'emblée rebutante, dans la mesure où, rapportée en toutes lettres, elle ne se présente pas avec le code selon lequel le lecteur est accoutumé à en résoudre, à savoir les chiffres ; le recours aux lettres connote fortement cette avalanche de chiffres qui submerge Ariane, et la lui fait expérimenter sur le mode graphique. Les phatiques à la deuxième personne, sollicitant l'avis d'Ariane, sont proportionnels à la difficulté de son écoute, et même ils la signalent[4] ; mais Adrien opère par ailleurs une implication plus directe d'Ariane, en organisant et rythmant les opérations à la première personne du pluriel[5]. Il lui est alors facile d'impliquer Ariane à son corps défendant en la choisissant comme censeur de l'exactitude des opérations, ce qui revient à lui ménager une position de pouvoir, de contrôle, de validation des résultats, pourvu qu'elle s'associe au soliloque :

> Tu es d'accord ? [...] n'est-ce pas, nous sommes d'accord ? [...] C'est juste, n'est-ce pas, je crois ? (Empressé :) Veux-tu calculer en même temps que moi, chérie ? (Il lui passa un papier et un crayon. Il était l'amabilité même.) [...] ça nous fait cent treize, si je ne suis pas trop mauvais en mathématiques. Tu ne veux pas faire les additions de ton côté pour me contrôler ? s'empressa-t-il.

---

[1] Appellatifs (*mon vieux, mon cher*), interjections (*hein*), deuxièmes personnes, impératifs phatiques et questions (« *tu ne trouves pas ?* »), etc.

[2] Danielle ANDRÉ-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.172-174. Par exemple, lorsqu'il lui vante les locaux de la SDN : « *tu comprends* [...] *tu te rends compte* [...] *tu penses bien* [...] *note bien* [...] *ça compte, hein ?* [...] *combien crois-tu que nous ayons de water-closets ?* [...] *Mais dis un chiffre, à ton idée.* [...] *tu sais* [...] *tu vois* [...] *Qu'est-ce que tu en dis ?* [...] *Tu vois* [...] *tu ne trouves pas ?* » (BS 62-64).

[3] ibid., p.178-181.

[4] « *Tu vas voir* [...] *A propos, elle n'était pas mal, la formule du dernier certificat.* [...] *c'était bien trouvé, non ?* [...] *avoue-le* [...] *Alors pourquoi est-ce que je me gênerais ?* [...] *Tu te rends compte ?* [...] *Qu'est-ce que tu en dis ?* [...] *tu sais* [...]. »

[5] *nous avons, ce qui nous fait, ça nous fait, nous en étions à, nous arrivons à, ça nous laisse, que nous allons joindre, disons, soyons précis.*

> [...] Tu me suis ? [...] C'est tout, je crois ? [...] Et les jours de gratification [...] qu'est-ce que tu en fais ? [...] contredis-moi si j'ai tort [...].

Ariane répond à peine, mais le peu qu'elle dit se prête aux développements d'Adrien dont la pratique du dilogue, autant que son propos, est totalement égocentrique, même si elle passe par une valorisation excessive de la pertinence des avis laconiques d'Ariane, et une exagération de l'accord qui règne entre eux : « *Alors, chérie, qu'est-ce que tu en dis ? – Eh bien, c'est encourageant, dit-elle après un silence. – Voilà, sourit-il avec gratitude, prêt aux développements. Tu as dit le mot. C'est juste, c'est un entretien encourageant.* » (BS 70). La redondance attendue de la parole d'Ariane le satisfait, le rassure, lui renvoie sa propre parole : « *Est-ce que tu crois que j'ai bien fait ? – Oui. – Oui, je crois aussi* [...]. *Qu'est-ce que tu en dis ? – C'est très bien. – Je pense bien que c'est très bien !* » (BS 67, aussi 102). Lors de la question dérisoire de rayer les jours de week-end le vendredi ou le lundi, Adrien arrache cette coopération par cinq questions successives sollicitant l'avis d'Ariane (BS 86) : « *Le lundi, dit-elle par gain de paix.* » Adrien renchérit, puis trouve de nouvelles objections, mais s'il opte finalement pour le lundi, c'est en se réclamant de son interlocutrice : « *c'est ton idée, ça me fait plaisir d'adopter ton idée.* » Ce qui est capitulation pour l'une, est une idée selon l'autre[1].

Le phatisme hypertrophié culmine dans la sollicitation infantile d'une protection, assortie d'une dramatisation héroï-comique, à la suite du sermon de Van Vries, après la tape de Solal (BS 79). Et en effet, Ariane finit par réagir et coopérer, « *sentant qu'il exagérait à dessein la gravité de la situation pour provoquer des paroles de réconfort.* ». Elle s'acquitte de son rôle, de façon minimale, elle relativise et dédramatise, donne à Adrien une ligne de conduite appropriée, offre son aide. Adrien joue pleinement le jeu :

> Pourquoi ? demanda-t-il avidement. Explique. [...] Tu crois ? Dis, tu crois vraiment ? [...] Alors tu crois vraiment que ça va s'arranger ? [...] Tu veux dire le sous-secrétaire général ? (Il savait bien que c'était à ce dernier qu'elle faisait allusion, mais il tenait à une confirmation. [...]) Le sous-secrétaire général ? répéta-t-il [...].

Ces questions inquiètes achèvent de dénoncer leur caractère rhétorique quand elles portent sur les éléments qu'Ariane et le lecteur ont appris de la bouche même d'Adrien dans la scène précédente. Ainsi, elle le distrait des reproches de Van Vries en lui objectant ce qu'il vient de lui raconter et dont il ne demande qu'à être convaincu, son long récit autosatisfait de la tape dans le dos. Comme face à un écolier, elle récapitule, elle donne une épure du déjà connu, des présupposés de leur conversation (BS 65-76) qui y est réduite à presque rien :

> D'ailleurs, tu as un protecteur maintenant. [...] d'après ce que tu m'as raconté, il a été très gentil avec toi, tout à l'heure. Il t'a demandé dans quelle section tu travaillais, je crois. […] Et puis il t'a invité à t'asseoir, vous avez causé. […] Et puis il y a eu la tape. […] Elle était forte, je crois, cette tape ? – […] Et venant de quelqu'un de plus important que le secrétaire général adjoint. – Et même que le secrétaire général, renchérit-elle. (BS 79-80)

On y lit le synopsis de la tape, sans les amplifications grotesques dont l'a enrichi le récit d'Adrien, mais son ressaisissement, amorcé par sa répétition machinale du titre de Solal, se poursuit en écho, dans l'affirmation, le renchérissement[2]. Un DN aurait économiquement condensé ce rappel consolant ; mais les deux scènes successives, rapportées toutes deux en DD, rendent tangible pour le lecteur la répétition que savoure Adrien et subit Ariane. Il

---

[1] Cette intégration d'Ariane de force dans le dilogue apparaît également dans les énoncés performatifs et émotifs qu'Adrien lui soutire : « *Alors, on me félicite ? – Oui, naturellement, je te félicite de cette nomination.* » (BS 102), « *Dis, tu promets, hein ? – Oui, je promets.* [...] *– Tu es contente de l'avoir ? – Oui, très contente, merci* » (BS 321).

[2] « *oui* [...] *C'est vrai* [...] *tu sais* [...] *tu sais* [...] *oui* [...] *tu sais* [...] *Absolument ! Parce que, tu sais* [...]. »

s'abandonne à un véritable psittacisme, récitant des fragments du récit précédent à l'identique. Plus que les étapes du récit de l'entrevue, le cas le plus éloquent est la définition de Sir John qu'il reproduit sans autre variante qu'un phatique et une répétition supplémentaire : « *Parce que tu sais, Sir John, c'est le golf, le golf, et puis le golf, et à part ça garniture de cheminée, disant amen à tout ce que décide le S.S.G. !* » (BS 80, aussi 68). Elle est d'autant plus remarquable qu'elle contient des figures, le golf comme métonymie du désengagement de Sir John, puis la métaphore de la *potiche* exprimée par un hyponyme moins attendu, que le lecteur retient donc davantage. Le ressassement infantile est permis par un grossissement héroï-comique, et amène ici un exutoire, une revanche dérisoire.

Ce narcissisme bavard a pour corollaire une égale surdité conversationnelle. Ainsi, quand Ariane envisage de lui révéler l'intrusion nocturne de Solal, Adrien détourne la conversation qu'il a initiée : « *que penses-tu de ce grand dîner* [...] *? – Je vais te dire, commença-t-elle, décidée à tout lui révéler. – Un instant, chérie, je t'arrête. Je réfléchis à quelque chose.* » (BS 77) ; après une parenthèse en DIL développant ses angoisses de subordonné, il s'éclipse alors en direction du bureau de Van Vries.

3. Des répétitions générales à l'anxiété conversationnelle

Les monologues d'Adrien simulent une véritable conversation non seulement en s'adressant à un allocutaire fictif, mais aussi en fonctionnant comme des répétitions générales d'une conversation à venir ou espérée : c'est la fonction du long DD mental à l'adresse de *Rianounette* (BS 683), mais le lecteur rencontre régulièrement pareilles intrusions fragmentaires au sein des monologues. Par exemple, les songeries d'Adrien seul dans son bureau, rapportant en DIL ses manœuvres carriéristes, débouchent sur un paragraphe évoquant en DD le délégué argentin Garcia. Il commence, *ex abrupto*, par la flatterie qu'il s'imagine lui dire textuellement :

> Monsieur l'ambassadeur, je prends la liberté de vous dire combien j'ai admiré les Galions du Conquistador, et là alors lui réciter sa saloperie, la réciter les yeux baissés, genre émotion, ça fera sincère, bref une bonne couche de pommade et que l'Académie s'est honorée en le couronnant et cætera. (BS 56)

Au caractère cérémonieux de cette répétition en DDL enchâssé, s'oppose crûment le DN à l'infinitif qui développe le plan d'action et disqualifie le poème, puis le DN nominal résumant la démarche par la familière *couche de pommade* ; ce programme en DN se prolonge par un DI sans verbe recteur, poursuivant le motif de la flagornerie du DDL, mais s'achevant sur un *et cætera* désinvolte.

Dans les saynètes mentales de ce théâtre arriviste, où Adrien est à la fois le premier rôle et le metteur en scène de soi, les didascalies, telles que les yeux baissés et l'émotion pour le compliment à Garcia, sont essentielles, c'est-à-dire la mimogestualité, l'intonation. L'importance de l'intonation signale le travail du comédien, et une communication où l'hexis l'emporte sur la signification. Ainsi, Adrien s'astreint à la discipline suivante : « *Dire devant la glace, une dizaine de fois chaque jour : dites donc, Petresco, de manière à avoir l'air naturel.* » (M 646). Son caractère studieux et méthodique s'oppose à l'impression visée, et à la vacuité d'une ouverture phatique sans suite[1]. Ce travail préliminaire s'accroît avec l'importance de l'entrevue et de l'interlocuteur, et atteint donc des sommets quand il s'agit de Solal. Adrien répète ainsi la scène de la fin de repas, pour en peser les répliques les plus appropriés, quoique le message

[1] . Il s'imagine d'ailleurs, plus tard, en position de dire un jour « *Dites donc, Solal.* » (BS 305), toujours sans suite.

soit anodin et sans risque : « *Encore un peu de café, mon cher sous-secrétaire général ? Non, ça va pas, trop familier, c'est la première fois tout de même. Encore un peu de café, monsieur? Non, ça va pas non plus. Encore un peu de café? Oui, avec un sourire aisé, entre gens du même monde.* »[1] (BS 111). La répétition prend les allures d'un scénario écrit, quand Adrien s'angoisse de sa convocation par Solal, qui peut être fatale ou décisive, allant jusqu'à envisager de faire un brouillon écrit de la conversation : « *Petit a, réponses possibles en cas d'engueulade. Petit b, thèmes à développer en cas de non-engueulade.* » (BS 93). Il commence par se raconter sa visite, depuis son entrée dans le bureau, son salut, son sourire, puis la conversation elle-même :

> Il me dit de m'asseoir, je m'assieds, je croise les jambes, on cause. [...] Je mettrai la conversation sur l'Agence juive pour la Palestine, ça l'intéressera. Non, ça pourrait le froisser, il pourrait y voir une allusion. L'important, vois-tu, c'est de me rendre sympathique, un peu d'humour, une répartie fine, de l'à-propos, une citation latine. [...] Aimable, oui, mais avec un léger ton d'autorité pour qu'il se rende compte que je peux diriger une section. Mon avis personnel, monsieur le sous-secrétaire général, est que la politique de cette affaire pourrait être résumée comme suit. (BS 92-93)

Ce plan d'attaque est révélateur de ce qu'Adrien pense être stratégique : l'allusion au sionisme puis, au contraire, son évitement, de l'esprit, de l'érudition. L'illusionnisme de cette parole de représentation est manifeste dans le rapport qu'Adrien établit entre son intonation et son ambition, comme s'il y avait un lien direct de cause à conséquence. Enfin, la répétition textuelle d'une réplique possible, en DDL, est emblématique : cette phrase est prometteuse, décidée, mais elle ne prend de sens qu'au sein d'un cotexte dont elle est privée ; le démonstratif de *cette affaire* ne réfère à rien qui précède, rien ne suit le *comme suit*, et l'avis personnel qu'il prétend énoncer n'est qu'une posture[2]. De même, lorsque Adrien s'imagine discutant intimement de son Don Juan avec Solal : « *Ça donnerait l'occasion de conversations amicales, de discussions même, chacun défendant son point de vue. Mais non, cher ami, pas du tout, je ne suis pas d'accord, ça ne va pas dans le caractère de Don Juan. Bref, rapports personnels.* » (BS 334-335). S'il fait état d'une contradiction, c'est parce que sa possibilité signifie une certaine égalité conversationnelle, mais elle est sans contenu, et l'ivresse principale que procure d'avance cette phrase fantasmée est dans l'appellatif *cher ami*.

En effet, l'arrière-plan de la parole d'Adrien est une grande attention portée aux propos des autres, ceux qui ont du pouvoir, et à la position sociale qu'ils traduisent. Il situe ainsi l'importance de Solal, relativement à Sir John : « *Il paraît qu'il lui dit John, tout bonnement, tu te rends compte ?* » (BS 69). C'est pourquoi Adrien s'attache, par-dessus tout, aux appellatifs, aux phatiques, aux marques de politesse telles que les hommages de Solal à Ariane : « *il m'a demandé de te présenter ses hommages. Oui, oui, il a dit ses hommages. C'est gentil, je trouve* [...]. » (BS 102), ou dans sa lettre d'excuse : « *Très convenable, sa lettre à Ariane. "Faites agréer mes excuses autour de vous." Pas mal tourné, hein ? Et puis quoi, il lui a présenté ses hommages.* » (BS 295). Le protocole s'offre à sa surinterprétation fascinée, à son avidité de reconnaissance ; on en trouve une forme figée, conventionnelle, dans le fantasme d'une photo dédicacée de Solal : « *A Adrien*

---

[1] L'exercice de l'offre se fait plus hâtif quand Adrien, membre A, s'imagine accueillant ses subordonnés avec un coffret en argent : « *Je l'ouvre, je le pousse vers le B qui vient respectueusement me demander un renseignement. Cigarette, Carvalho ? Cigarette, Hernandez ?* » (BS 295).

[2] Cette vacuité marque semblablement l'échauffement d'Adrien dans les toilettes : « *il déclama avec de petits frissons de soulagement : monsieur le sous-secrétaire général, je suis heureux de l'occasion qui m'est donnée de vous exposer mes idées sur la régénération des races indigènes. Il recommença cette phrase en remplaçant idées par conceptions personnelles.* » (BS 93). La substitution synonymique de *conceptions personnelles* à *idées* souligne l'interchangeabilité des syntagmes, mais aussi leur absence de référent.

Deume, cordialement. Ou peut-être même amicalement. Amicalement ferait plus chic. » (BS 295). Adrien commente leurs conversations jusque dans leurs *moindres* mots, et avec une préférence pour ces derniers : « *Il m'a remercié très gentiment. Merci Deume, il m'a dit. Enfin, tout était dans le ton. Comme tu vois, il s'est rappelé mon nom, c'est tout de même assez capital.* » (BS 66). A partir d'une phrase de deux mots, Adrien glose sur l'acte de discours, le supra-segmental et l'appellatif. Le DD qu'il reproduit n'apporte strictement rien de plus que le DN initial, dont l'adverbe n'est rendu que par l'évocation vague du *ton*.

De même, plus tard au Ritz, les appellatifs « *cher ami* », puis « *Adrien* » (BS 333-334) suivis du tutoiement suscitent en lui de véritables commotions : « *Charmé par le tutoiement, preuve irréfutable de rapports personnels, mais affolé par les raisins et les pommes* » (BS 337). Adrien, féru de valorisation protocolaire, est alors perturbé par l'anomie sémantique, mais grisé et obnubilé par l'anomie conversationnelle : « *il m'a dit qu'il m'aime, tu te rends compte ? Comme rapports personnels, on ne fait pas mieux !* [...] *Toi seul peux me comprendre, c'était flatteur tout de même.* » (BS 338). Il montre une écoute superficielle, à travers des extractions autonymiques sélectives, des juxtapositions au principe explicatif simpliste : « *Les cadavres parallèles, les raisins, les pommes, tout ça c'était le champagne. Et d'un embrouillé ! Pourquoi l'éborgneuse, pourquoi Polonius ?* » L'anomie de Solal, mi-pathétique mi-ludique, produit sur le conformisme du petit-bourgeois la même déstabilisation que ce que Bourdieu nomme les stratégies de condescendance : elle bouscule

> les stratégies d'hypercorrection des prétendants prétentieux qui, voués à en faire toujours trop ou pas assez, sont ainsi renvoyés à une interrogation anxieuse sur la règle et sur la manière légitime de s'y conformer et, paralysés par ce retour réflexif qui est l'antithèse même de l'aisance, ne savent plus sur quel pied danser.[1]

Sur ce vertige, Adrien fonde des inférences grotesques, une exégèse erronée ; c'est là une propension que le lecteur relie aussi bien à son anxiété qu'à son autosatisfaction. L'attention d'Adrien aux rapports de place ne s'arrête pas aux phatiques, elle s'attache aussi à leur envers angoissant, les silences : « *Paralysé par le silence, preuve que son chef s'ennuyait avec lui* » (BS 332). Adrien en effectue un chronométrage pointilleux : « *un silence d'une durée, peut-être deux minutes !* » (BS 101) ; tout comme il minute la durée des échanges avec Solal : « *une conversation de presque dix minutes* » précise-t-il deux fois (BS 66, 67). La durée est moins l'indice du poids de l'interaction, qu'un baromètre variable de la valeur sociale que lui accorde Adrien ; en effet, ces 10 minutes se réduisent à 5, une fois qu'il a revu Solal : « *jugeant quelqu'un en quelques minutes, parce qu'enfin, après tout, cet après-midi, je ne lui avait pas parlé plus de quatre ou cinq minutes maximum.* » (BS 102). En fait, l'orientation valorisante a évolué : c'est d'abord la durée absolue du premier échange qui importe, puis sa brièveté relative à l'ampleur des conséquences.

Phatiques, silences, durées, cette attention se porte enfin sur la proxémique, c'est-à-dire les positions relatives des interlocuteurs, l'occupation spatiale du site de l'échange et le rapport des corps, comme le fait qu'il ait été assis sur un fauteuil semblable à celui de Solal (BS 66). Cette vigilance proxémique trouve une expression grotesque dans le grossissement d'un détail mimogestuel de l'échange, qu'Adrien retient comme « *le principal* » : « *il m'a tapé sur l'épaule, ou plutôt sur le dos, enfin près de l'épaule mais sur le dos, une forte tape, tu sais, très cordiale. Je trouve que c'est le plus gentil de tout, cette tape, c'était intime, spontané, camarade, quoi.* » (BS 68). Adrien multiplie alors les retours réflexifs sur sa propre parole et sa capacité à qualifier les choses ; et la chose étant un

---

[1] Pierre BOURDIEU. *La Distinction*. Paris : Minuit, 1979, p.285.

élément bénin, annexe, de la parole de Solal, il y a une forte disproportion entre un dire qui se montre en cours de formulation, en recherche, et l'échange d'origine saisi et commenté dans ce qu'il a de moins sémantique, de moins formulé. C'est ce que dénonce la plate exactitude de la définition à laquelle parvient Adrien, la tape étant, au sens propre, un *contact humain* : « *(Il cligna des yeux pour arriver à une définition subtile, pour parvenir jusqu'au fond de la tape.) Cette tape, c'était, comment dirais-je, un signe d'intimité, de sympathie. Un contact humain, voilà. Surtout qu'elle était forte, tu sais, cette tape, j'ai failli tomber.* » (BS 70). Parallèlement à la remotivation du sens propre, cette exagération grotesque est rendue visuelle par l'hyperbole posant la chute d'Adrien comme une conséquence évitée de justesse de la vigueur de la tape. L'expression verse dans l'outrance ; exacte, elle le justifierait difficilement d'espérer une belle promotion. L'hallucination mimogestuelle produit ensuite l'hyperbole grotesque, où Adrien s'avoue marqué au fer rouge par la conversation avec un puissant : « *Je suis sûr que c'est encore tout rouge à l'épaule, tu veux voir ?* » (BS 80). Dès lors, la tape sert de fondement à des raisonnement, des déductions, condensées dans l'expression « *vu la tape* »[1]. Il l'invoque, non seulement d'un point de vue argumentatif : « *La tape a été forte, tu sais.* » (BS 73) – mais aussi magiquement ou puérilement : « *Tape dans le dos, tape dans le dos ! s'écria-t-il, entré dans les toilettes désertes.* » (BS 75).

Parallèlement, Adrien se montre très attentif à sa propre parole. L'important est d'établir le contact, de parler, comme le souligne l'emploi intransitif et quasi adjectival du verbe dans cette anecdote autosatisfaite : « *Moi, très à mon aise, tu sais, parlant.* » (BS 66). Les énonciations les plus anodines font constamment l'objet de vigilance et de supputations : « *Lui demander si elle avait bien dormi, si elle n'était pas trop fatiguée, avec sourire significatif ? Il était en train de peser le pour et le contre* [...]. » (BS 229). Adrien se montre sans cesse soucieux, jusqu'à l'affectation, de ce que ses façons de s'exprimer peuvent donner à entendre à son interlocuteur. La forme la plus grossière en est le sous-entendu carriériste ou l'allusion professionnelle :

> je dis qu'en somme j'ai bien quelque chose à lui dire, et c'est que je suis heureux de l'occasion qui m'est offerte de lui dire toute la joie que j'éprouve à servir sous ses ordres – quoique de loin, ajouté-je finement, tu comprends l'allusion au truc de faire partie de son cabinet ? Bref, du joli baratin. (BS 101)

Le DI, éventuellement, clarifie les visées de ce qui n'est précisément pas dit, comme quand Adrien s'adresse à ses collègues à la veille de sa mission : « *Interrogé, il répondit sur un ton discret que c'était une simple tournée d'information, mais sans développer, de manière à faire suspecter une mission confidentielle.* » (BS 305). La vigilance porte sur tous les aspects de la communication, à commencer par l'intonation : « *Lui raconter la chose maintenant, mais attention, en parler froidement, ne pas avoir l'air d'y attacher trop d'importance. Il se racla la gorge pour que l'étonnante nouvelle ne fût pas gâchée par une voix enrouée.* » (BS 65). Il programme jusqu'au minutage et la qualité de ses sourires :

> ne pas sourire tout le temps, il avait trop souri avant le pied d'intimité, ça n'avait pas de valeur quand on souriait tout le temps. Toutes les trois ou quatre minutes, juste un petit sourire pour montrer qu'il participait, qu'il sympathisait, mais en homme indépendant, en égal. (BS 339)

L'hypertrophie du récit attributif, tout comme celle des commentaires sur la parole d'autrui, hors de proportion avec la banalité de l'énoncé, vient parfois souligner la recherche de l'effet dans le phatique et le supra-segmental, notamment au téléphone : « *Madame Rasset ? (Puis, d'un ton très doux, feutré, calfeutré, confidentiel, ecclésiastique,*

[1] BS 72, 76. S'y ajoute le leitmotiv : « *Et puis zut, quoi, il y avait eu la tape.* » (BS 77, 92, 113, presque identiques).

soigneux, insinuant, pénétrant, qu'il imaginait être le summum du charme mondain, il s'annonça :) Adrien Deume. »[1] (BS 53).

Outre l'intonation affectée signalée par le récit attributif, cette contention continue s'affiche dans les auto-interruptions commentées par des parenthèses de psycho-récit ou de DIL. Elles rendent perceptible au lecteur le dédoublement d'Adrien, entre le locuteur du DD, et sa vigilance de petit-bourgeois qui se surveille et traque les expressions qui trahiraient sa position : « *Il paraît que l'intérieur est somptueux* [...]. *(Il se repentit de son "il paraît" qui faisait subordonné et prouvait qu'il n'avait jamais mis les pieds dans le sanctuaire.* [...] *)* » (BS 62), « *Naturellement, ce serait… (Il faillit dire "un sous-fifre", mais se ravisa, soucieux de ne pas se dévaloriser.)… un fonctionnaire d'un grade moins élevé,* [...]. » (BS 69) ; ou bien son anxiété et ses faiblesses : « *ce serait gentil si tu m'attendais en bas,* [...]. *Comme ça je pourrai… (Il s'arrêta. Ne pas lui dire qu'il pourrait ainsi la voir une dernière fois, avant d'entrer chez le S.S.G.) Parce que tu comprends, comme ça je pourrai te dire tout de suite après comment ça s'est passé.* » (BS 91). Quand l'expression à censurer échappe à sa vigilance, la parole d'Adrien opère un retour métadiscursif censé annuler le lapsus de subalterne : « *Preuve qu'il ne voulait pas se débarrasser de moi. Enfin, je veux dire qu'il avait vraiment envie de me parler.* » (BS 65), « *il va mentionner mes retards* [...], *enfin ce qu'il appelle mes retards.* » (BS 78).

Adrien a une stratégie d'ostentation et d'illusionnisme ; il s'attache aux apparences langagières les plus futiles, comme quand, songeant à des invitations, il précise : « *Avec R.S.V.P. en bas à droite, enfin tout à fait comme ça se fait, quoi.* » (BS 73). Cette manie du détail montre une fois de plus que c'est dans le phatique, fût-il dérisoire, dans la régie de la communication, que se logent les enjeux sociaux de la parole. Il insiste sur l'exactitude des formules à employer quand Antoinette doit transmettre ses salutations mondaines aux Rampal :

> ne manque pas de dire mes respectueux hommages et ma gratitude à madame van Offel pour sa charmante hospitalité ainsi que mon déférent souvenir à monsieur van Offel, emploie bien les expressions respectueux hommages charmante hospitalité et déférent souvenir, ils y seront sensibles [...]. (BS 629)

Avide de réussite, Adrien montre une foi candide dans les vertus de la parole, sorte de sésame mondain où tout tient à la *formule*. Ainsi, dans ses ébauches de propos de table avant la venue de Solal, il s'exerce à l'anticipation d'une parole typiquement spontanée : « *Que préférez-vous, monsieur le sous-secrétaire général, ma manière classique ou tout champagne ? Enfin, je trouverai la formule.* » (BS 140), « *je glisserai une petite plaisanterie. Menu peut-être un peu trop marin, monsieur le sous-secrétaire général. Enfin, je réfléchirai à la formule.* » (BS 143).

Finalement, face à Solal au Ritz, la parole d'Adrien est sans cesse dominée par le souci de la perception de ses réponses, et de leur coïncidence avec ce que pense déjà son interlocuteur[2]. Le dialogue avec le S.S.G. est source d'une anxiété et d'une insécurité linguistique, qui se fixent non seulement sur le titre de l'interlocuteur, mais sur sa simple énonciation. Par sa longueur, signe de pouvoir, il fascine et effraie : « *C'était long à dire, ce sacré titre de sous-secrétaire général, attention à ne pas s'embrouiller. Le dire le plus*

---

[1] La large gamme des rires d'Adrien, détaillée par une longue parenthèse similaire (BS 299-300), est elle aussi l'objet d'une stratégie de mise en scène.

[2] En vertu de l'emboîtement hiérarchique, Van Vries a montré le même dédoublement, les mêmes calculs d'encodage entre parenthèses, face à Adrien dès lors qu'il semble bénéficier de protections (BS 300).

vite possible, mais tout de même sans supprimer des syllabes. » (BS 93). Cette surveillance schizophrénique est exemplaire de sa condition du petit-bourgeois :

> Le petit-bourgeois est celui qui, condamné à toutes les contradictions entre une condition objectivement dominée et une participation en intention et en volonté aux valeurs dominantes, est hanté par l'apparence qu'il livre à autrui et par le jugement qu'autrui porte sur son apparence. Porté à en faire trop par crainte de n'en pas faire assez, trahissant son incertitude et son souci d'en être dans son souci de montrer ou de *donner l'impression* qu'il en est, il est voué à être perçu, tant par les classes populaires, qui n'ont pas ce souci de leur être-pour-autrui, que par les membres des classes privilégiées qui, sûrs de leur être, peuvent se désintéresser du paraître, comme l'homme de l'apparence, hanté par le *regard* des autres, et sans cesse occupé à se "faire valoir" *aux yeux des autres* ("m'as-tu-vu ?", "tape-à-l'œil").[1]

Ainsi, interrogé par Solal sur son Don Juan, il produit des réponses subordonnées à sa représentation de l'interlocuteur :

> Eh bien, il séduira, dit d'un air fin Adrien qui se félicita de cette réponse percutante. (Mais trop brève, peut-être ? Ajouter quelques détails sur le caractère de Don Juan ? Elégant, spirituel, cynique ? Mais ça ne correspondrait peut-être pas à l'idée que le S.S.G. se faisait de Don Juan. Est-ce que sa réponse avait été jugée trop cavalière ?) (BS 335)

L'angoisse et la censure augmentent quand il ne s'agit pas seulement d'idées, mais de la relation discursive, notamment de sa régulation par des questions métalinguistiques, qui impliquent davantage les rapports de place. Adrien a alors recours à un tour impersonnel pour éviter la mise en question trop nette de Solal ; interroger l'interlocuteur sur le sens de sa réplique, c'est faire aveu d'incompréhension, ou le taxer d'obscurité :

> (Il s'apprêta à demander : "Vous entendez quoi, exactement, par mépris d'avance ?" Mais cette question lui parut désinvolte et il opta pour une formule moins directe.) Par mépris d'avance, il y aurait lieu d'entendre quoi, exactement ? demanda-t-il avec suavité afin de corriger toute note possible d'irrespect.

Cette tension discursive s'assortit des « postures physiques de tension et de contention »[2]. Un long paragraphe de récit détaille, de la tête aux pieds, le maintien d'Adrien écoutant Solal, description minutieuse qui s'achève sur son double enjeu, intellectuel et hiérarchique : « *tout en lui manifestait à la fois une attention intense, une fervente expectative, une compréhension déjà convaincue, toute chargée d'approbation, et un délice cérébral anticipé, non moins qu'un fidèle attachement administratif.* » Car Adrien doit ménager deux intérêts contradictoires : passer pour un artiste sans apparaître comme un tire-au-flanc, ménager en Solal à la fois le supérieur et le pair avec qui parler d'art. Intimidé, aventuré sur un sujet qui peut s'avérer payant et classant, mais aussi scabreux, l'art, Adrien met donc en œuvre les modulations qui diminuent sa part de subjectivité[3], qui l'abritent et restreignent la portée de son projet artistique :

> C'est-à-dire pour autant que mes obligations professionnelles me le permettent. [...] à mes moments de loisir, naturellement. [...] à mes moments perdus, bien entendu. [...] Mais en fin de

---

[1] Pierre BOURDIEU. *La Distinction*. op. cit., p.283.

[2] Pierre BOURDIEU. *Ce que parler*... op. cit., p.91. Le récit attributif qualifie régulièrement cette attitude de féminine ou pédéraste (BS 333). On retrouve l'analyse de Bourdieu sur les stratégies de séduction et de reconnaissance du dominé, et leur disqualification comme attitude féminine : « les femmes peuvent s'identifier à la culture dominante sans se couper de leur classe aussi radicalement que les hommes, sans que leur transformation s'expose à être perçue comme une sorte de changement d'identité sociale et sexuelle à la fois. » in "L'économie…" art. cit., p.32. Voir aussi *Ce que parler*... op. cit., p.93 ; *Langage et pouvoir symbolique.* Paris : Seuil, 2001, p.139.

[3] Euphémismes, atténuations, circonlocutions, discours précautionneux, finasseries, lexicalisations prudentes, actes indirects, préliminaires, justifications, autocorrections, etc., la modulation désigne « le mode d'inscription des interactants dans leurs productions langagières ». Robert VION. op. cit., p.243.

> compte, ce qui m'intéresse surtout, sourit-il timidement, c'est mon travail à la section des mandats, travail vraiment passionnant. (BS 333-334)

Sa réponse relève de ce que Bakhtine nomme « le discours humilié, tortueux, se reniant soi-même d'avance, le discours aux mille restrictions, concessions, échappatoires, etc. Ce genre de discours grimace, en quelque sorte, en présence d'autrui, ou en pressentant son mot, sa réponse, son objection. »[1] Finalement, devant le silence de Solal, il termine sur une reculade, par un retour au terrain d'entente le plus sûr, la SDN.

Au contraire, en situation sécurisante, face à des interlocuteurs familiers qu'il estime convaincus de sa valeur, le poids reconnu aux paroles se traduit par la prolifération des modulations inverses, les auto-implications[2], les soulignements et la surenchère métadiscursive. Adrien appuie ses qualifications hyperboliques par un refus revendiqué de la modestie : « *modestie mise à part, je reviens chargé de lauriers !* » (BS 589), « *sans fausse modestie, je crois pouvoir dire que j'ai fait une excellente impression.* » (BS 598), « *mes réparties que sans fausse modestie je crois pouvoir qualifier de spirituelles, bien que prudentes naturellement* » (BS 599-600). La modulation en mode majeur a recours à la glose de la qualification, éventuellement nuancée d'une concessive, ce qui a pour effet de théâtraliser sa force et sa pertinence, ainsi que l'audace de celui qui ne craint pas de parler ainsi : « *cette sympathie qu'il m'a fait l'honneur de me témoigner, oui, l'honneur, je ne crains pas de le dire!* » (BS 73), « *Il y a une idée ! Et j'ose dire une idée de génie !* » (BS 141), « *mes derniers jours à Jérusalem qui ont été, j'ose le dire, l'apogée de ma mission* » (BS 597). La valorisation de l'éthos d'un locuteur-L, qui parle sans inhibition ni complexe, corrobore celle du locuteur-λ, l'individu qui a des idées ou des missions aussi exceptionnelles[3] – quand bien même la qualification mise en scène serait-elle d'une pauvreté et d'une redondance remarquables, comme dans cette célébration de grands millésimes : « *de très très grandes années, je dirais même des années suprêmes* » (BS 139).

Inquiet et attentif quant à ses intonations, ses silences, ses rires, ses mots, c'est quand il l'aborde sous l'angle de la durée, voire de la quantité, du volume, qu'Adrien manifeste le mieux son autosatisfaction quant à sa production linguistique. C'est le cas dans le domaine de la paperasse bureaucratique, qui se prête à ce type d'estimation dans la mesure où le lecteur a des chances de peu se soucier de son contenu fictif :

> deux cent kilos de documentation, tu te rends compte. Il faudra que je me débrouille pour que monsieur Solal le sache. [...] En annexe de mon rapport, je ferai une énumération complète de tout ce que je rapporte comme éléments de documentation, ça fera des pages et des pages en simple interligne. Bien sûr qu'il ne lira pas tout ça, mais l'effet de quantité y sera. (BS 681)

Mais Adrien applique la même évaluation, immédiatement après, au domaine littéraire, au sujet de son début de roman, type d'écrit qui se rapproche de ce que, précisément, le lecteur est en train de lire : « *Quarante pages, ça commence à compter, hein ? Il m'en restera encore deux cent à peu près à écrire. Quarante mille mots, j'ai calculé. Pour moi, quarante mille mots, c'est la bonne dimension pour un roman, ni trop ni trop peu.* » Or, la perception subjective de la longueur d'un roman s'évalue, pour l'auteur comme pour le lecteur, en pages plutôt qu'en mots ; et ce critère quantitatif d'appréciation esthétique est d'autant plus discrédité que cela apparaît dans le cadre d'un roman fleuve qui, lui, fait fi de ces canons de format.

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Poétique*... op. cit., 256.

[2] Elles sont illustrées par les hyperboles, l'emportement, les lexicalisations marquées et pittoresques, les actes directs. Robert VION. op. cit., p.244.

[3] Sur cette distinction, voir Dominique MAINGUENEAU. *Eléments*... op. cit., p.74-75.

4. Connotations et identités d'emprunt

La vigilance d'Adrien quant à l'impression suscitée par ses gestes et surtout ses paroles, se traduit par un trait idiolectal envahissant : l'emploi de *faire* comme verbe attributif. La banalité et la commodité du verbe vicariant le spécialisent, par subduction, dans cette acception particulière de « fabrication d'une apparence, d'un état factice ». Sa récurrence martèle la stéréotypie connotative, et en fait une grille de lecture obsessionnelle des apparences du monde social, à déchiffrer ou à recréer. L'attribut peut être un adjectif : « *un gros dossier sous le bras, ce qui faisait sérieux, occupé. Oui, mais se balader lentement faisait oisif* » (BS 58), « *ça fait original si tu veux, d'accord, mais en même temps c'est gentil ça fait intime* »[1] (BS 331). On le voit dans ce dernier exemple, le verbe *faire*, employé avec des axiologiques, est parfois le substitut gratuit du verbe *être* ; *faire original* (aussi BS 230) n'est guère différent d'*être original* : « *j'avais pensé d'abord à Don Juan, mais il m'a semblé que Juan ferait plus original* » (BS 681). Si l'on considère la série suivante d'attributs, « *délicat et chic* » (BS 59), « *épatant* » (BS 48), « *formidable* » (BS 76), « *vulgaire* » (BS 333), « *élégant* »[2] (BS 140), « *très habillée* » (BS 322), et enfin « *bien* » (BS 55, 60) et « *mieux* » (BS 209), on voit bien qu'avec un attribut non classifiant, l'extraction de connotations par l'opération de *faire* est redondante, le verbe *être* y suffit : la prédication de l'état ou de l'apparence s'équivalent, cet état, de nature axiologique, étant toujours une apparence subjective. Cette obsession de l'apparence prend consistance avec le syntagme attributif le plus constant, *faire chic*[3], redondant par rapport à *être chic*.

L'être et le paraître sont interchangeables, et le procédé excède les adjectifs axiologiques. Le verbe *faire* introduit indifféremment un substantif. Ce dernier peut avoir pour signifié une catégorie humaine, ou un mode de relation sociale : « *ça fait rapports directs avec la haute direction* » (BS 398). L'accumulation attributive qualifiant le bridge, et ponctuée par la particule résomptive, montre bien que les attributs se succèdent, sémantiquement ou grammaticalement hétéroclites, au sein d'un continuum connotatif : « *ça fait intimité rapports personnels et puis milieu cultivé élégant quoi* » (BS 113). Il ne s'agit pas de prédiquer une qualité, ni d'asserter une substance, une identité, mais d'établir un effet connotatif lié à la convergence stéréotypique, qu'illustre le baisemain : « *ça faisait égards délicats, ça faisait gentilhomme* » (BS 228), c'est-à-dire que ça connote aussi bien un code de conduite que la caste qui le pratique. Le substantif adjectivé vient clairement incarner dans le stéréotype la qualité prédiquée par l'adjectif, l'efficacité de la connotation étant garantie par les phatiques : « *ça fait hautain, grand seigneur, tu vois ce que je veux dire.* » (BS 66), « *ça faisait désinvolte, tu sais, grand seigneur des lettres* » (BS 680). Dans le cas de noms propres, normalement dépourvus d'intension dénotative, ces syntagmes nominaux non-actualisés explicitent la valeur qualificative du mot, ses connotations : « *ça faisait Oxford, élégance négligente, un peu pédé, mais pédé chic* » (BS 60).

Le sujet du verbe est souvent une parole. Cet emploi de *faire* qualifie métalinguistiquement la valeur d'échange et de représentation d'une phrase ou d'un mot, comme le montre ce souhait que Solal invoque un accident grave pour justifier son lapin : « *même si c'est une blague, on s'en fout, pourvu que ça fasse excuse honorable vis-à-vis de la famille, et puis vis-à-vis de moi aussi, par rapport à lui, pour qu'il ne me méprise pas.* » (BS 214). L'accumulation de locutions prépositives *vis-à-vis de* et *par rapport à* insiste sur

---

[1] Voir aussi BS 60 et 398.

[2] Antoinette l'emploie aussi BS 145.

[3] BS 55, 294, 295, 596, 629, 684 : le chic, ou plutôt l'effet de chic, émane successivement d'un monocle, de volumes reliés, d'une dédicace « *amicalement* », d'une suite d'hôtel, ou du choix du mot *boudoir* plutôt que *petit salon*.

la circulation des apparences, la représentation de soi qu'elles préservent ; inversement Adrien renonce à toute demande d'explication de la part de Solal, car « *ça ferait reproche* » (BS 217). Cette explicitation des apparences produites hante Adrien locuteur jusque dans la périphérie de la communication, son rire, « *destiné à faire viril et force de la nature* » (BS 300), ou ses gestes : « *Il alluma sa pipe pour bien introduire le sujet, pour faire tension dramatique* » (BS 70). Il évalue toute parole selon ce qu'elle *fait*, l'efficience des mots se situant dans leur connotation : « *dire attaché, ça fait plus diplomate.* » (M 656). Cette logique connotative s'applique tout autant aux subtilités de la langue de bois diplomatique : « *nous employons de préférence le terme "développements" qui fait plus convenable, plus nuancé.* » (BS 88). La crédulité d'Adrien interprétant à tort l'anagramme d'Ariane qu'énonce Solal, le montre piégé par ce jeu des connotations : « *le prénom qu'il avait dit faisait bien indien* » (BS 338). Enfin, ces syntagmes verbaux caractérisent l'attitude en conversation ; bien qu'ils soient alors employés en récit, le lecteur les attribue aux représentations mentales d'Adrien, tant il l'emploie souvent en DD. C'est une sorte de psycho-récit à connotation autonymique. Il est révélateur que l'expression apparaisse dans la description de la savante et complexe posture de contention par laquelle Adrien accueille les propos de Solal sur Don Juan : « *son regard aiguisé par les paupières à demi fermées pour faire concentré et buveur de paroles, son menton soutenu par sa main droite pour faire méditatif* » (BS 335). La contention du corps est tension vers une apparence à produire, que relaient ensuite l'adverbe puis le participe passé : « *ses jambes intellectuellement croisées, son visage vieilli d'attention* ». L'attention aux paroles d'autrui se porte aussi sur la tenue par quoi Adrien les reçoit, comme cette ligne de conduite qu'il se fixe : « *l'écouter à fond, faire le compréhensif, le complice attendri* » (BS 339) ; et jusqu'au comportement par lequel surmonter les silences, comme de manger, au Ritz : « *ça faisait occupation quand il parlait pas* » (BS 392).

Lorsque *faire* prédique un substantif, il exprime régulièrement une évaluation de goût à travers un stéréotype esthétique ou culturel :

> le jugement social ne s'y trompe pas qui, dans une tournure, un mot, un "accent", comme dans une robe, une revue ou un canapé, sait lire le groupe social qu'il désigne plus ou moins précisément, selon la richesse de l'information fournie et la finesse des taxinomies du récepteur ("ça fait petit bourgeois", "ça fait revue de luxe pour médecins").[1]

On le voit à travers la série caractérisant les activités ou la tenue d'Adrien, l'aménagement de son bureau ou de son salon : les détails successivement valorisés par Adrien *font* « *intellectuel* » (M 652, BS 209), « *anglais* » (M 674), « *avant-garde* » (M 648). De leur paradigme se dégage un modèle culturel. L'exemple le plus révélateur est la frénésie sémiotique qui s'empare de lui, en DIL, quant à la décoration de son bureau après sa promotion :

> la grande photographie de sa femme [...] elle faisait très aristo [...] cette photo, ça faisait haut fonctionnaire. [...] La photo d'une jolie petite fille bien habillée aurait fait très chef de service. […] le tableau non figuratif faisait fonctionnaire cultivé ayant besoin d'une atmosphère d'art. Bonne idée aussi ce coffret, en vieil argent également, faisant prestige. (BS 295)

Symétriquement, le verbe *faire* signale, non plus le rôle fantasmé, mais la trace de l'identité ou des origines : « *cette chaise, faisant petit fonctionnaire* » (BS 60) ; faire attendre Van Vries, « *ça ferait fonctionnaire désordonné* » (BS 77) ; les bougies torsadées, « *ça fait vieux jeu* » (BS 139). L'attribut connote alors un contre-modèle, ce qui trahit Adrien précisément, comme son décompte des jours de vacances devant Ariane : « *ça*

[1] Pierre BOURDIEU, Luc BOLTANSKI. "Le fétichisme de la langue". *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°4, juillet 1975, p.16.

faisait subordonné, ça faisait tricheur »[1] (BS 88). Ces deux images de soi déplorables sont reprises ensuite dans un syntagme nominal, où le substantif noyau dénote le sens du verbe *faire*, et le substantif épithète condense dans la qualité de fonctionnaire celles de tricheur et de subordonné : « *pour combattre l'impression trop fonctionnaire de tout à l'heure, s'il lui racontait ce soir ou demain qu'il avait des hallucinations,* [...] *? Ça ferait antidote.* » (BS 88-89). On constate, dans cette dernière occurrence du verbe *faire*, que le sème de l'effet s'atténue au profit de celui de l'efficience, qui revient régulièrement, dans le registre nocif : « *ça fera casier judiciaire* » (BS 78), ou dans le registre utile, explicité par le datif d'intérêt : « *ça me fera sauf-conduit avec Vévé* » (BS 297). Le tour quitte définitivement la sémiologie sociale maîtrisée, et tend à décrire un rôle d'emprunt, quand la connotation est dénoncée comme artifice par l'actualisation du substantif[2] et le développement de sa caractérisation : « *il faisait le nonchalant supérieur, habitué aux voyages luxueux, prenant des airs désabusés de grand seigneur ennuyé, un mélange de Lord Byron et de Talleyrand* » (BS 594), voire quand l'attribut est le pronom *celui* déterminé par une relative, évoquant un rôle de circonstance, masquant tant bien que mal son oisiveté : « *il ferait celui qui se rend en hâte chez quelque collègue* » (BS 58).

Une mise en mots similaire du stéréotype, faisant l'ellipse du verbe *faire*, consiste dans l'apposition du substantif non actualisé, sans article, par laquelle est patente sa valeur adjectivale, qualificative et connotative : « *moi m'inclinant un peu, le remerciant de l'honneur et caetera, d'un air impassible, enfin jeune diplomate habitué au protocole.* » (BS 599), « *il a eu un sourire mystérieux, tu sais réservé, enfin Anglais de l'aristocratie* » (BS 600). On y retrouve la sollicitation phatique de ce que l'allocutaire sait, et le *enfin* résomptif. Dans ces deux phrases, Adrien convoque la représentation d'une attitude stéréotypée, qu'on pourrait qualifier d'emploi du théâtre socioculturel. Quand le récit attributif s'en fait l'écho par les reprises de désignation, le narrateur restitue en apposition, avec les mots d'Adrien, son intention, le rôle auquel il se conforme et l'effet qu'il recherche ; l'autonymie, la convergence avec les DD, ainsi que leur variabilité, interdisent au lecteur d'y voir une assertion véridique du narrateur, et contribuent à en faire un indice de la subjectivité du personnage, nourrie de représentations. Ce peut être les représentations que lui reconnaît son interlocuteur, l'appellatif valant identité sociale, comme dans cet échange avec Solal : « *Vous écrivez, je crois, cher ami ? – Un peu, sourit pédérastiquement le cher ami, bouleversé par la flatteuse appellation, les yeux soudain humides de gratitude.* » (BS 333), « *Un roman sur Don Juan. Très bien, Adrien.* – [...] *j'ai déjà passablement de notes, dit avec feu le futur romancier, transpercé d'enthousiasme par la grandeur soudain apparue de son sujet.* » (BS 334). Le récit attributif semble accorder aux mots de Solal le sérieux conventionnel d'une identification de l'interlocuteur par le narrateur, mais en même temps, la reprise pseudo-objective est mise à distance par sa désignation métalinguistique de *flatteuse appellation*, qui limite le crédit signalé par la reprise de désignation à sa seule réception par Adrien.

La connotation et la déréférenciation culminent avec l'emploi décatégorisé des substantifs en tant qu'adjectifs[3]. Cette dérivation impropre du substantif implique la disparition de l'article et donc de l'extensité (notion non pertinente pour tout adjectif) ; il ne conserve en discours que son intension, réduite aux sèmes connotatifs. Son signifié est dépassé par un système de signes supérieur et devient le signifiant connotatif des stéréotypes. Dans le cas du nom propre, désignateur rigide qui n'a qu'une extension (le lien

---

[1] *Faire subordonné* est une crainte récurrente, exprimée aussi BS 62.

[2] Telle cette indiscrétion de Kanakis sur Solal : « *il a voulu faire le renseigné* » (BS 330).

[3] Voir Gérard MOIGNET. op. cit., § 60 et p.296 notamment.

qui l'attache à un référent unique dans tous les mondes possibles), l'adjectivation contribue à surcharger cette dénotation, extrait du nom propre des sèmes connotatifs, préconstruits dans l'idéo-sociolecte d'Adrien, qui constituent le sémème stéréotypique de l'épithète en discours, et lui confère donc une intension par connotations : « *un geste un peu Quai d'Orsay* »[1] (BS 59). La caractérisation du substantif *genre* par un substantif décatégorisé est la forme emblématique du procédé. Elle repose sur la primauté sémantique de l'opération connotative, et donc de la pseudo-épithète, et conjointement, sur la subduction sémantique et grammaticale du substantif *genre*. Celui-ci a alors une sémantèse très abstraite, quasiment réduite à la fonction de support syntaxique formel de la qualité extraite du substantif-épithète ; il est décatégorisé en pseudo-préposition[2]. Les deux termes constituent presque une locution adverbiale[3] dissociant cette forme contenante et le contenu notionnel connotatif. La locution exprime le même type d'apparences que le verbe *faire*, et lui est même souvent associée : « *genre émotion, ça fera sincère* » (BS 56). Son paradigme dessine ce que condense cette expression d'Adrien : « *(Il était à l'affût de tout ce qui pouvait avoir "grand genre".)* » (M 681). Le grand genre mêle la diplomatie, l'Angleterre, la Littérature : « *Ici c'est le genre diplomatique, tu comprends,* [...] *genre Quai d'Orsay, Foreign Office* » (BS 82), « *genre anglais d'Oxford* » (M 646), « *un petit mot très bien tourné, genre dix-septième* » (M 647).

Ce parti pris d'apparence est évident dans sa résolution désespérée après une querelle avec Ariane : « *Le mieux serait un suicide.* » (BS 224). Or, les réflexions d'Adrien rapportées par le DIL intérieur qui la suit, envisagent les moyens, non pas de se donner la mort à coup sûr, mais d'en produire une simulation dramatique crédible, avec traces et pièces à conviction. La crainte du regard d'Antoinette le pousse à écarter cette mise en scène, tout comme l'hypothèse suivante, trop dure à imiter : « *Faire une crise cardiaque, genre suffocation, causée par la souffrance* ». On voit ici que le verbe *faire* est, une fois de plus, le verbe d'état factice, et que la lexie complexe *faire une crise cardiaque* est défigée et réinterprétée dans le sens de l'apparence, comme le confirme la présence cotextuelle d'un syntagme introduit par *genre*.

5. Entre la trace des origines et l'affectation populaire

L'obsession d'Adrien pour ce qu'il *fait* se traduit donc par la labilité et la multiplicité des rôles. Il accumule les identités d'emprunt, les tocades, les poses dont une longue parenthèse narratoriale donne des exemples :

> Il préférait être l'homme catégorique, la pipe au bec et les yeux froids, un dur à cuire. [...] Cette pose d'homme décidé à vivre dangereusement, il la prenait devant sa femme chaque fois qu'il y pensait. Mais il n'y pensait pas souvent. (Si l'homme fort, sacrément viril et casse-cou, était l'idéal

---

[1] L'adjectivation du nom propre met en lumière les limites de son analyse linguistique la plus répandue, qu'illustre Michèle NOAILLY. *Le Substantif épithète*. Paris : P.U.F., 1990, p.190 : « Chacun sait que le nom propre sert à désigner, pas à décrire. Je suis de ceux qui sont persuadés que le nom propre n'a pas de sens, et qui ont même du mal à comprendre que certains théoriciens aient pu lui en trouver. » Michèle Noailly concède bien des connotations à « certains Npr privilégiés comme Venise », mais à mon sens, elle les sous-estime, tout comme le fait que ces connotations suffisent à créer un signifié second, surtout quand l'expression du degré tire le nom propre épithète, comme pour un adjectif relationnel, vers la qualification : si, en effet, *deux timbres Folon* ou *la stratégie Pasqua* ne relève guère de la connotation, en revanche, *un geste* un peu *Quai d'Orsay*, oui. C'est aussi l'effet de l'adjectivation du nom propre comme attribut du verbe *être*, comme le souligne le parallèle asyndétique avec un authentique adjectif : « *ce serait plus galant, plus Foreign Office* » (BS 61).

[2] Voir Gérard MOIGNET. op. cit., § 387; Michel ARRIVÉ, op. cit., p.217 ; Michèle NOAILLY. "*Côté, question* et quelques autres". *Linguisticae investigationes*, VI(2), 1982, p.333-343.

[3] Gérard MOIGNET. op. cit., § 225.

> habituel d'Adrien Deume, il en avait d'autres, tous différents, archétypes contradictoires et interchangeables. [...] il tâchait d'être le diplomate un peu efféminé, de courtoisie légèrement glacée, très mondain, un chef-d'œuvre de civilisation, quitte à muer le lendemain [...]. Il devenait alors, selon le cas, exubérant et force de la nature, ou sardonique et désabusé, ou tourmenté et vulnérable, mais toujours pour peu de temps, une heure ou deux. Puis il oubliait et redevenait ce qu'il était, un petit Deume.) (BS 69-70)

Ses modèles, inspirés par Huxley ou la biographie d'un grand écrivain, s'expriment par la stéréotypie du substantif singulier déterminé par l'article défini (*l'homme catégorique*, *le diplomate*), et développent la logique du verbe d'état factice. En faisant tout et son contraire, souligne le narrateur, Adrien pense *faire* de son mieux :

> il faisait de son mieux. Il n'en était pas moins un petit-bourgeois. Sujet à de vifs engouements, il avait successivement été surréaliste, royaliste, catholicisant, et même, pendant quelques jours, communiste ; puis il avait cru au spiritisme, à la révolution personnaliste et, durant les deux mois où elle fut particulièrement à la mode, à la chiromancie. [...] Mais il était un petit-bourgeois plein de bon sens [...]. (M 685)

L'influence des Deume, à chaque fois rappelée en conclusion, apparaît dans quelques belgicismes sporadiques, tel que « *Ça te goûte ? (Petite expression de Mammie qui lui échappa tant il était pris par son sujet.)* » (BS 72). Adrien surveille d'ailleurs les manifestations de ces traces, notamment face à Ariane, comme le montre son autocorrection : « *Eh là, attention, c'est ça te dit qu'il faudra lui dire.* » (BS 683). L'influence des Deume apparaît jusque dans « *l'idée malicieuse* » (BS 685) qui effleure Adrien : faire à Ariane « *la même farce que Papi à Mammie* » qui consiste à faire mine d'avoir remplacé le thé sacro-saint par de la camomille.

La parole d'Adrien montre quelques incorrections, telles que « *malgré que* » (BS 229) ; son oralité familière est évoquée par l'abrègement de bicarbonate en *bicar* (BS 394). Il énonce des truismes, comme dans une lettre à Ariane : « *Avec les avions, il n'y a vraiment plus de distances* » (BS 588), et il emploie nombre de clichés populaires et de locutions figées ; leur caractère préconstruit entre en dissonance avec la détermination et la volonté qu'ils sont censés nommer, et rejaillit sur la décision même, qui semble aussi mécanique : « *battre le fer pendant qu'il est chaud* » (BS 73, 104), « *alors moi coup de Trafalgar, je ne fais ni une ni deux* » (BS 397), « *j'ai saisi l'occasion par les cheveux* » (BS 398). Il affectionne les expressions marquant l'insistance par la répétition du même. C'est le cas des redondances hyperboliques : « *et on verrait ce qu'on verrait !* » (BS 230), « *je l'ai vu, de mes yeux vu* » (BS 393) ; des tautologies redondantes : « *Ça, pour lui plaire, il lui avait plu* » (BS 53), « *pour être un charmeur, le boss était un charmeur, ça il n'y avait pas à tortiller.* » (BS 338) ; des tautologies disjonctives : « *on est diplomate ou on l'est pas, hein ?* » (BS 597), « *ta femme et ma femme ça fait deux.* » (BS 602). Son lexique montre une pauvreté visible dans des syntagmes figés qu'il veut expressifs, et forment la litanie de sa soif de reconnaissance : *tours d'horizon*, *rapports personnels*, *atomes crochus*.

Un exemple particulièrement révélateur est la lexie récurrente par laquelle il qualifie la fascinante familiarité de Solal : ils sont, dit-il, « *compère et compagnon* » (BS 67) ; or, l'expression *être compère et compagnon*, qui signifie « être inséparables », semble ici moins appropriée que son paronyme, la locution *de pair à compagnon*, synonyme de « sur un pied d'égalité ». Il est significatif que l'exagération d'une intimité somme toute superficielle et illusoire passe par un faux-sens et la remotivation de l'aristocratique *pair* en *compère*, son parasynonyme populaire. D'ailleurs, quand Adrien tente d'initier Ariane aux arcanes des jalousies carriéristes, il peine à s'exprimer clairement :

> C'est toujours dangereux pour un directeur de section qu'un de ses collaborateurs soit en bons termes avec une grande huile. [...] Tu comprends, le type peut dire à l'huile, en passant, sans en avoir l'air, il peut lui dire ce qu'il pense de son boss, [...] se faire valoir, quoi, au détriment de son boss, ou même, si tu veux, des critiques directes, selon l'accueil de l'huile, tu comprends, y allant

> carrément s'il sent que l'huile n'est pas bien disposée à l'égard du boss, du boss du type, enfin de Vévé par exemple, [...]. (BS 67).

Son explication nage dans la confusion. L'appauvrissement des désignations, le distinguo peu clair entre *huile* et *boss*, et les anaphores implicites, posent des problèmes de coréférentialité au fil de la démonstration. Les actants ne sont pas clairement définis, et Adrien conclut par l'exemple concret de son boss à lui, la dénomination rigide du nom propre, qui démontre que ses prétentions à l'analyse générale n'étaient que l'expression maladroite de sa situation particulière.

L'exemple le plus significatif est les noms à explicitation et locutions prépositives, à la façon d'Hippolyte : « *la chose des trente-six jours ouvrables* » (BS 83), « *la chose du réconfort* » (BS 86), « *du problème fonctions digestives, on en reparlera demain* » (BS 597), « *point de vue dignité* » (BS 217), « *au point de vue horaire* » (BS 82), « *point de vue documentation* » (BS 331), le « *truc de faire partie de son cabinet* » (BS 101), « *les trucs du budget* » (BS 57). Ces substantifs décatégorisés ou désémantisés étoffent l'expression sans y ajouter de sens ; parfois, hyperonymes vagues, ils apparaissent comme des chevilles sémantiques, simples supports des qualités valorisées : « *le bon truc pour augmenter son capital de relations* [...] *avoir des contacts avec des huiles à l'occasion de trucs non administratifs, des trucs un peu mondains et artistiques* » (BS 44-45). A cette pauvreté des substantifs, fait pendant la banalité répétée des adjectifs axiologiques, que note une parenthèse du narrateur : « *il était de caractère faible et il aimait les gestes violents, les mots excessifs tels que "formidable" ou "fantastique".* » (M 590). Les plus fréquents sont *épatant*, *magnifique*, *sensationnels*, et surtout *formidable*[1]. Ce dernier est parfois renforcé par un complément du nom : « *formidable d'intelligence* » (BS 65, 69), et régulièrement modéré par *assez* (BS 59, 64, 228, 397, 683), adverbe dont la valeur est explicitée dans une parenthèse du narrateur : « *(Cet "assez" était pour faire homme fort qui se garde d'expressions excessives.)* » (BS 70). Cette faculté paradoxale de relativiser l'hyperbole s'applique aussi à d'autres adjectifs : « *assez capital* » (BS 66), « *assez important* » (BS 70), « *assez grandiose* » (BS 73).

On peut parler ici de *collision stylistique*[2], qui situe la parole d'Adrien dans la tension entre la maîtrise expressive, la neutralité axiologique, la contention, propres au parler bourgeois, et la propension inverse du parler populaire, « les dispositions viriles telles que les conçoit la représentation populaire, disposition à la violence verbale [...], ou à la violence physique [...], le sens de la fête comme ripaille [...] et franche rigolade [...] »[3]. La parole d'Adrien est tiraillée entre deux façons d'être fort, conjointes dans un syntagme, socialement ou physiquement, par la contention ou par l'expression forte, virile, appuyée, refusant de faire des manières – par la gueule :

> La "gueule" au contraire est associée aux dispositions viriles qui, selon l'idéal populaire, trouvent toutes leur principe dans la certitude tranquille de la force qui exclut les censures, c'est-à-dire les prudences et les ruses autant que les "manières", et qui permet de se montrer "nature" [...], de "jouer franc-jeu" et d'"avoir son franc-parler" [...] ; elle désigne l'aptitude à la violence verbale identifiée à la force purement *sonore* du discours, donc de la *voix* [...].[4]

Outre la gamme de ses rires, cette mise en scène d'une parole virile s'exprime à travers un lexique et un registre peu châtiés, mêlant argot et langage populaire. Certaines occurrences

---

[1] BS 49, 52, 59, 589, 596, etc. Il est familièrement abrégé en *formid* (BS 331).
[2] Pierre BOURDIEU. "L'économie..." art. cit., p.29 note 20.
[3] ibid., p.32.
[4] Pierre BOURDIEU. *Ce que parler*... op. cit., p.91.

peuvent ne connoter que la conversation familière détendue (fait de registre)[1], mais elles évoquent autant l'origine populaire (fait de niveau) et apparaissent même souvent comme une forme de maniérisme, recherche de l'écart distinctif et affirmation d'un aristocratisme de l'individu. Elles connotent alors des faits de niveau mi-exhibés mi-subis.

Leur utilisation est toujours stéréotypique ; c'est un lexique préconstruit, aux occurrences très prévisibles, il s'agit toujours de la sexualité, de la scatologie ou de l'argent. De plus, une telle ostentation est contredite par son caractère souvent solitaire ; la fonction cryptique qui préside à l'argot tel qu'il se parle[2] est étrangère à la parole d'Adrien, qui emploie un argot tombé dans le domaine public, vulgarisé[3]. Il affecte ainsi à moindres frais un usage affranchi de la parole, qui est au fondement du parler argotique[4] : la transgression des normes officielles « est dirigée au moins autant contre les dominés "ordinaires" qui s'y soumettent que contre les dominants ou, a fortiori, contre la domination en tant que telle. »[5] Le lexique de l'argent est le plus représenté et le plus révélateur, à l'image de la lexie figée qualifiant la note de restaurant payée par Solal : « *ça devait être le coup de fusil* » (BS 393). Le traitement de Solal est désigné par la métaphore argotique de la *galette*, indénombrable : « *avec la galette qu'il touche* » (BS 330) ; et Adrien évoque celui qui lui est versé par le verbe *palper* (M 657). Le synonyme argotique de *francs*, « *balles* » (M 675, BS 330), mérite une attention particulière. De façon moins codée, le substantif est parfois déterminé comme l'est son synonyme standard : « *balles suisses* » (BS 47, 52), ou « *balles-or* » (BS 69, 109), par exemple : « *vingt deux mille cinq cent cinquante petites balles en or par an* » (BS 103). La dénomination argotique de l'unité monétaire se heurte à sa détermination par *or* ou *suisse*, qui connotent tous deux la richesse, et s'accommodent mal d'un cotexte populaire. Ce type de collision stylistique traduit dans les mots la démarche mesquine et grotesque qui consiste à convertir les revenus de Mozart pour les comparer aux siens et en conclure sa propre supériorité : « *Dix fois plus de pèze que le sieur Mozart !* [...] *Pas débrouillard, en somme, le sieur Wolfgang Amadeus !* [...] *mon vieux Mozart tu es baisé, conclut-il.* » (BS 52).

Cette ostentation solipsiste et revancharde, ce faux culot social, tenu secret, apparaît dans la désignation irrévérencieuse d'objets de respect et de prestige par le terme de « *saloperie* » : le mémo britannique (BS 51) ou le poème du délégué argentin (BS 56). De même, la fascination d'Adrien pour les modèles dominants s'exprime à travers un registre relâché : « *les aristos genevois* » (M 648, BS 295), « *le gratin genevois* » (M 646, BS 82), « *un type comme Valéry* » (M 648), « *les bonzes de la coopération intellectuelle* » (M 648). Un procédé de mise à distance similaire consiste dans la détermination, par l'article défini, du patronyme qui tend alors vers le nom commun, *a fortiori* quand elle s'assortit d'un abrègement, faisant de Kanakis « *le Kanak* » (BS 399) : le surnom ludique simule une maîtrise de l'Autre redouté, mais de plus l'assimile par syllepse à un

---

[1] Ces usages familiers sont par exemple celui de *gober* pour *apprécier* : « *elle ne gobait pas les Kanakis* » (BS 53) ; ou bien les vocables suivants : « *son patelin natal* » (BS 331), « *j'ai filé dare-dare* » (BS 397), « *on était un peu pompettes* » (BS 681).

[2] Marc SOURDOT. "Argot, jargon, jargot". *Langue française*, n°90, mai 1991, p.24.

[3] Plus que d'argot, d'ailleurs, il conviendrait de parler de jargot, marqué par la « prééminence des fonctions ludiques et connivencielles » ibid., p.25 : « A la différence du jargon et de l'argot qui relèvent de l'utile – cacher ou clarifier le contenu d'un message – le jargot relève du futile, manifestation d'une liberté de ton sans souci de référence à des normes précises. »

[4] Il donne une version dérisoire de l'usage viscéral par lequel Céline définit l'argot : « L'argot est fait pour permettre à l'ouvrier de dire à son patron qu'il déteste : tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et tu roules dans une grosse voiture, *je vais te crever*. » Cité par Henri GODARD. op. cit., p.69.

[5] Pierre BOURDIEU. *Langage et pouvoir symbolique.* op. cit., p.139. On voit tout ce qui sépare la représentation interne que Céline donne de l'argot (du côté de l'intention), et l'analyse du sociologue.

autochtone du Pacifique, et selon l'acception familière et raciste, à un sauvage, un individu grossier. Adrien rebaptise aussi son chef Van Vries, par son animalisation en « *Girafe* » (M 656), ou par le redoublement de ses initiales, en *Vévé*, redoublement phonétique qui rappelle maint surnom populaire, et est parfois déterminé, lui aussi, par un article : *le Vévé* (BS 305). Le niveau de langue populaire connoté par l'article opère un rabaissement des individus dépréciés, tels que *le Blumberg* (M 654, 693), ou *le Gattegno* (M 691), aussi nommé par l'argotique « *ce pékin* » (M 690) ; mais aussi le rabaissement de ceux qui inspirent crainte ou respect, comme *le Castro*[1] (BS 60), *le Petresco* et *le Titulesco* (BS 297). Le phénomène est encore plus frappant quand les grands noms évoqués dénomment des personnages référentiels, appartenant à la compétence encyclopédique du lecteur : « *La Curie ne voudrait pas faire partie du comité ni l'Einstein.* [...] *Il me faudrait aussi le Solal.* » (M 648). Cet irrespect ostentatoire et facile s'associe à la qualification du substantif par des épithètes homériques burlesques, empruntées à une scatologie mesurée, dont Adrien fait suivre l'évocation de grands noms : « *ce Solal de mes fesses* » (BS 45, 59), « *ce Solal de mon derrière* » (BS 55), aussi le « *Colonial Office de son derrière* » (BS 105). D'ailleurs, c'est à l'isotopie scatologique qu'Adrien emprunte le comparant caractérisant une relation sociale de moindre importance : « *les deux autres sous-secrétaires généraux qui sont de la crotte de bique à côté.* » (BS 68), tandis que Mme Rasset, elle, n'en est pas (BS 53).

Adrien oppose, à l'intimidation du *grand nom*, le défouloir du *gros mot* : « *Un beau salaud, le Petresco.* » (BS 297), « *ce sacré cochon de Huxley* » (BS 59), « *Salaud de Vévé !* [...] *Cochon ! cria-t-il à son chef.* »[2] (BS 45). Ces jurons solipsistes se développent parfois en injures plus étoffées : « *Ah non, zut et zut ! Salaud de Vévé !* [...] *Il ne craignit pas, étant seul, de dire carrément son fait à Vévé.* » (M 652), mais le DN qui suit les jurons en DDL dénude le ridicule de cette explosion. De manière plus circonstanciée, le DI accentue ces défoulements puérils : « *Passant devant le bureau de Van Vries, il ne manqua pas d'informer son supérieur hiérarchique, à voix basse et en termes dépourvus de distinction, que ce salaud était le fils d'une femme de mauvaises mœurs.* » (BS 48-49). Le DI neutralise la force illocutoire de l'insulte, en la reformulant comme une information, et en coordonnant sa couardise et sa grossièreté, les deux étant indissociables. Inversement, l'apostrophe fantasmée à Van Vries, en DD, le rabaisse, et élève d'autant Adrien, par le tutoiement, l'appellatif familier, et la locution populaire *avaler la pilule* : « *Rien à faire, mon cher Vévé, la pilule faut que tu l'avales. Et de plus, mon cher, le S.S.G. vient dîner chez moi le premier juin ! Dans trois jours, tu entends, Vévé ? Est-ce qu'il vient dîner chez toi ? J'en doute fort !* » (BS 110-111). La déférence et l'admiration qui président à ces écarts se trahissent, quand Adrien, au téléphone avec Ariane, se corrige et abandonne cet irrespect envieux dès lors que Van Vries est associé à son succès, son départ en mission : « *Je viens de passer à notre service des voyages que Vé, que M. Van Vries avait déjà avisé.* » (BS 302).

Par ailleurs, les jurons d'Adrien, régulièrement, ponctuent ses autodésignations satisfaites, infatuées de l'image qu'il se renvoie : « *Pas bête, Adrien Deume. Distingué, artiste, nom d'un chien !* » (M 591), « *On était un intellectuel, que diable !* » (M 592). Les jurons martèlent continûment l'évocation d'un titre, d'un grade, d'une grandeur : « *Un officiel, il était un officiel, nom d'un chien* » (BS 44), « *Nomination officielle, nom d'un*

---

[1] Le rabaissement du patronyme s'accompagne alors d'une locution familière, *s'appuyer* pour *bénéficier de* : « *le Castro qui allait s'appuyer un fauteuil de cuir* » (BS 60).

[2] Solal (BS 57) et Kanakis (BS 110) sont également traités de *cochons*, Van Vries de *salaud* (BS 45, 81). De ce dernier, Adrien dit aussi : « *ce coco-là* [...] *il commence à me courir sérieusement* » (BS 77), et là encore, l'injure est doublée d'une locution argotique, *courir* pour *ennuyer*.

chien, affichée, nom d'un chien » (BS 110), « *l'entrevue avec le Haut-Commissaire, un lord nom de Dieu, et puis le déjeuner chez le Haut-Commissaire, un feld-maréchal nom de Dieu, par-dessus le marché* » (BS 596, et 601). On constate que ce juron apparaît quand la mention de la grandeur rejaillit sur Adrien[1], et lui donne de l'assurance pour la transgression, légitimée par son succès : « *Nom d'un chien, quand une huile vous nommait A par choix direct et de plus vous invitait spontanément à dîner, il n'y avait pas à tortiller, c'était une preuve d'atomes crochus !* » (BS 305). Le juron vire à l'ivresse au point d'envahir la phrase comme un point d'exclamation verbalisé : « *En mission officielle, nom de Dieu, avec les indemnités afférentes, nom de Dieu, y compris les indemnités de climat, nom de Dieu, et tout à l'heure hôtel George V, nom de Dieu, standing de diplomate, nom de Dieu.* » (BS 391). La solitude et la gratuité de leur profération les placent dans un usage enfantin et transgressif du *gros mot*, à l'insu, par exemple, d'Antoinette la bigote : « *"Pour être bien collé, sacré nom de Dieu de nom de Dieu de tonnerre de Dieu, je crois que c'est bien collé.* [...] *Saleté ! Idiote ! Vieille grue !" Il ne sut jamais contre qui il avait eu cette explosion de colère.* » (M 696). Or, leur caractère blasphématoire, quoique désémantisé, est réactivé quand Adrien ponctue de ces jurons le prestige d'un grand nom peu ou prou associé au nom de Dieu, tel que Claudel : « *La pommade que je lui ai passée me donne des droits, nom de Dieu.* » (M 647). A cela s'ajoutent des jurons plus typiquement enfantins[2], notamment en représentation devant Antoinette : « *Oh, caramba de caramba de caramba !* » (BS 141) ou « *na !* » (M 590). On y relève un télescopage malheureux, tel celui de Claudel et du blasphème, dans le heurt entre la Littérature et l'interjection puérile : « *je me préoccuperai surtout de ma carrière littéraire, na !* » (BS 686).

6. Scatologie et sexualité

Ce type de jurons va de pair avec une alternance de crudité, d'appesantissement, et de censure, d'euphémisme quant à la scatologie. Par exemple, Adrien informe Ariane de l'état de ses intestins, lui fait part de considérations détaillées sur sa digestion : « *trois fois j'en ai pris, du bicar, parce que comme aigreurs et renvois acides, c'était du soigné* » (BS 394), mais une telle objectivité est assortie de périphrases abstraites, d'ellipses ou de sous-entendus :

> du problème fonctions digestives, on en reparlera demain à tête reposée, on verra un peu les mesures à prendre éventuellement, d'après l'évolution de la situation d'ici à demain, parce que déjà ça va mieux, nettement mieux, par exemple aujourd'hui trois fois seulement tandis qu'hier sept fois, tu te rends compte ! (BS 597)

Sa parole intérieure montre le même souci d'allusion : « *Il formula intérieurement un plan d'action pour la journée.* [...] *Tertio, petit laxatif ce soir parce que ce matin, ce n'était pas ça.* » (M 649-650). Mais ce n'est pas tant le thème qui discrédite Adrien qu'une incompétence à en parler sans ridicule : « *Oui, comme je te disais, mal à l'estomac, mais qu'est-ce que tu veux, ça me faisait trop mal au cœur, d'autant qu'au Ritz les notes sont salées* » (BS 393). Les lexies figées *faire mal au cœur* et *une note salée* sont défigées et remotivées par la convergence de leurs éléments avec l'isotopie dominante, le *mal à l'estomac* d'Adrien qui a trop mangé. C'est par ces lapsus qu'Adrien se révèle comme l'antithèse de Mangeclous, quant à la scatologie, la boulimie, et la rhétorique qui leur convient. La parole d'Adrien trahit maladroitement la réduction de la nourriture à un

---

[1] Les fiertés qui suscitent cette ponctuation sont d'ordre très divers : « *l'armoire vitrée fermant à clef, nom d'un chien* [...] *une belle femme. Sa femme, nom d'un chien* » (BS 294-295).

[2] Par exemple, *crotte* (BS 294, 595) : « *Oh, et puis zut, il avait ses bagages à préparer et puis, crotte, il dînait avec le S.S.G. demain soir !* » (BS 306).

apparat social, un signe extérieur de richesse, une ingestion maladive sans plaisir ni jubilation.

La parole d'Adrien montre les mêmes paradoxes pour ce qui concerne la sexualité et la conjugalité. D'une part, elle reproduit la représentation populaire du mariage, à travers les termes familiers « *la légitime* » (BS 50, 595) ou « *le devoir conjugal* » (BS 596, 602, 683). Cette lexie figée dénie le désir, et le nomme sous l'angle du devoir, avec les termes de la loi, plutôt ceux qu'un homme fait valoir auprès de sa femme : l'énonciateur de ce cliché est masculin. Il est accompagné d'un autre euphémisme révélateur, qui, déniant toute positivité du désir féminin, dit qu'il consiste à *ne pas cracher dessus*, sur ce qui pour la femme est un devoir, auquel elle se plie volontiers, mais sous des dehors prudes[1] :

> ça avait de l'importance pour les femmes, les rapports physiques. Il leur fallait ça, quoi. [...] une intimité où la femme, après tout, quoi, était l'inférieure, la dominée. [...]. D'ailleurs, elle avait dit que c'était très beau ! Venant d'elle, si réservée, c'était même assez formidable d'avoir osé dire ça, ça prouvait qu'elle avait fortement savouré. Héhé, la puritaine silencieuse, elle crachait pas dessus, elle aimait ça avec son air de pas y toucher, elle aimait ça, elle trouvait ça très beau ! (BS 228)

Ce monologue d'Adrien se présente comme une réassurance par le stéréotype, dialogiquement opposée à un doute, une inquiétude informulée. Son ineptie est flagrante dans la glose erronée et infatuée de l'amabilité qu'il a soutirée à Ariane après un coït inégalement apprécié (BS 227), et qu'il interprète ensuite comme une effusion. Le mutisme d'Ariane, péniblement réfuté comme preuve qu'elle n'aurait pas savouré, devient même, par la suite, l'indice d'une sorte de perversité : le mâle pataud est justifié. Le tout s'exprime dans des termes allusifs, pronoms démonstratifs sans antécédent ou périphrases abstraites, entrecoupés de reformulations et d'auto-interruptions. Adrien ne pense qu'à *ça*, mais s'arrête avant de nommer[2] : « *elle est bien lunée. En somme, depuis que, parfaitement. Il leur faut ça, aux femmes.* » (BS 296), « *Vraiment, ça avait du bon, le mariage. Oui, ce soir, sans faute.* » (BS 50).

La détermination virile de cette dernière phrase trouve une expression beaucoup plus circonstanciée quand Adrien, de retour de mission, se réjouit de retrouver Ariane, en se racontant le scénario fantasmé du retour du bourgeois. Son monologue développe librement son impatience, en des termes proches de propos de chambrée une veille de permission. Ses clichés le discréditent à plusieurs égards : ils trouvent un contrepoint ironique dans les monologues d'Ariane ; ils reviennent à intervalles réguliers, le retour d'Adrien s'étalant sur près de cent pages (BS 594-686) ; et enfin cette récurrence, presque obsessionnelle, est entrecoupée des instants simultanés de l'attente de Solal par Ariane :

> La déshabiller vite, lui dire de se coucher, et en avant, à la hussarde ! Au fond, les femmes aimaient ça. [...] il était sevré depuis trois mois, il n'en pouvait plus ! Après, il se lèverait, il se payerait une bonne pipe, il adorait ça après le devoir conjugal, [...]. (BS 596)

> Après tout, c'était sa femme, quoi, et puis nom d'un chien, sevré depuis trois mois, même qu'à Beyrouth il avait eu la tentation, [...]. J'ai une de ces envies, mon vieux, je te garantis que ce soir je vais pas cracher sur le devoir conjugal ! Les ressorts du sommier vont sauter, je te prie de le croire ! Dès que j'arrive, mon vieux, je commence les travaux d'approche, à la hussarde, [...]. (BS 602)

---

[1] Les monologues d'Ariane, symétriques, montrent au lecteur combien ces stéréotypes masculins recouvrent l'incompétence autosatisfaite d'Adrien, et légitiment un fiasco

[2] Les tabous apparaissent lorsque Adrien rapporte un potin sur son collègue Waddell. Son homosexualité est désignée dans une périphrase allusive dont les sous-entendus sont pointés par l'appel à l'interprétation de l'interlocuteur : « *spécial quant aux mœurs aussi, si tu vois ce que je veux dire* » (BS 395). La censure que contourne la connivence est déjouée, un peu plus loin, par une syllepse involontaire, quand Adrien décrit Waddell comme très bavard en ces termes : « *avec la tapette qu'il a* ».

Les hyperboles et la virilité martiale sont bémolisées par les mêmes procédés allusifs, et s'organisent même comme un argumentaire, un soliloque tortueux prévenant inutilement les dérobades ou les refus d'Ariane, et légitimant son assaut de la légitime. A ces deux accès de virilité fait écho, le lendemain, l'aveu d'échec et de frustration, qui se dit avec les mêmes clichés et les mêmes allusions que le rut, et s'achève sur la réitération des mêmes fantasmes :

> Entre nous, j'aurais préféré que, j'avais une de ces envies, enfin quoi, sevré depuis des mois, j'aurais pas craché sur le devoir conjugal, je te prie de le croire, mais alors pour ce qui est de la bagatelle, quand j'ai commencé des travaux d'approche, elle m'a fait tout de suite comprendre qu'il n'y avait rien à faire ce soir, [...] et puis une migraine terrible, ça ne met pas en train pour, ça fait que pour ce qui est du jeu de la bête à deux dos, macache et ceinture, [...]. Enfin elle n'a rien perdu pour attendre. Aujourd'hui, [...] les ressorts du sommier vont sauter, [...]. (BS 683-684)

Le départ effectif d'Ariane rend définitivement vaine cette parole mensongère et pathétique. Scatologie et sexualité prennent alors une signification particulière quand la parole intérieure d'Adrien exprime sa détresse. Les WC sont le lieu solitaire et reclus d'un refuge régressif, propice à l'anamnèse et à la lucidité. Adrien s'y enferme en compagnie de l'ourson en peluche, et trouve dans l'attention portée à son transit intestinal un dérivatif et une banalisation du drame. Le récit détaillé des gestes de son installation sur la lunette s'enchaîne avec un DIL : « *Drôle, ce retard. En général, il était régulier, toujours le matin, juste après le réveil. C'était le choc émotif qui avait dû retarder. En voyage aussi, il se constipait facilement. Tout ce qui était inhabituel, en somme.* » (BS 697). Du fait de la situation narrative, l'allusion apparaît moins comme une répugnance qui bloque le DD, que comme superflue à un DIL intérieur qui n'a pas besoin de mentionner. Les périphrases vagues, les hyperonymes allusifs prennent alors, *a contrario*, pour ce qui est de la sexualité, une dimension plus subjective, affective, et pas simplement morale, ils désignent non plus l'indécent ou le grivois, mais l'innommable : « *elle le toucherait à un endroit*. » (BS 690), « *elle avait filé vers les baisers et le reste.* » (BS 694), « *ses saletés sur le sofa avec l'autre.* » (BS 699). Par ailleurs, la dimension autonymique du DIL restitue les interruptions de la phrase avant le verbe ou la proposition dont l'énonciation est trop douloureuse : les actants récurrents sont *il*, *elle* et *ils*, les verbes sont omis, et seules demeurent les circonstances ou les modalisations qui donnent à la phrase tout son poids de souffrance : « *La même main qui ce soir dans le lit.* » (BS 692), « *Il l'aurait laissée continuer à voir l'autre,* [...] *il l'aurait vue le soir en rentrant du travail, enfin presque tous les soirs, parce que quelquefois, bien sûr, mais personne n'aurait su qu'eux trois.* » (BS 695), « *ça ne l'empêcherait pas cette nuit, avec son type.* » (BS 699), « *Ça ne l'empêchait pas de.* » (BS 703), « *peut-être qu'ils, juste en ce moment.* » (BS 704).

7. La sécurité du préconstruit

Corrélativement aux stéréotypes de la parole intime, Adrien en situation de représentation a recours aux recettes éculées, comme le montre la cour qu'il fait à deux jolies secrétaires : « *il taquina les deux subordonnées,* [...] *fit l'espiègle et le Don Juan, but une gorgée à la tasse de l'une, pour deviner ses pensées,* [...]. *Bref, il brilla,* [...]. » (BS 113). Il s'efforce de dire *ce qui se dit*, tout comme il valorise l'élégance de Solal par des tours pronominaux impersonnels marquant son aliénation par le On : « *ça se fait beaucoup maintenant pour l'été, tu penses bien qu'il est au courant de ce qui se porte* » (BS 396). La plupart de ces ficelles participent d'une volonté d'identification socioculturelle. La parole d'Adrien tend vers les lieux communs qui lui permettront de retrouver son interlocuteur sur un terrain valorisant. Ainsi envisage-t-il d'aborder par une flagornerie culturelle ciblée l'Anglais Sir John, avec « *une citation bien placée de Shakespeare* » (M 688), ou le marquis Volpi, diplomate italien : « *On tâcherait d'amener la conversation sur Léonard de*

Vinci ou sur Michel-Ange. » (BS 118). Face à Solal, Adrien se fixe une stratégie de séduction en ces termes : « *faire liste de tous autres sujets idoines de conversation me donnant l'occasion de montrer culture plus esprit. Réflexions profondes mais amusantes.* » (BS 296-297). Les sujets culturels comblent l'angoisse du silence, et représentent, dans la conversation avec un supérieur, une « réserve assurée » majorée d'une plus-value prestigieuse ; toutefois, cet échange cultivé peut s'avérer un pari risqué, dans la mesure où le but est de communier avec l'interlocuteur sur le terrain de ses goûts supposés : « *Nom de Dieu, et s'il aime pas Picasso ? En ce cas, je me coule, avec mes trois phrases !* » (BS 296). De surcroît, il s'expose à la redite et à l'usure : « *Mon Dieu, de quoi parler ? Proust, déjà fait, il en avait parlé en bas, à table. Mozart et Vermeer, idem. Picasso, il n'osait pas, trop risqué.* » (BS 333). Son discours intérieur dénonce ses allusions culturelles comme un savoir de fraîche date et de seconde main, ce que doit occulter le suprasegmental :

> Pas oublier de lui demander s'il est allé voir l'exposition Picasso, ça me permettra de placer mon petit topo. (Il ricana. Pas bête, son idée d'avoir appris par cœur ces trois phrases épatantes de cet article sur Picasso. Effet bœuf, ces phrases.) Mais les dire un peu lentement, comme si je cherchais mes mots, enfin comme si elles étaient de moi. (BS 296)

Outre le collage que cherche à maquiller l'élocution, l'organisation même de son discours garde la forme du guide touristique ou de l'article d'encyclopédie : « *sur Vermeer je peux te dire que j'ai brillé, biographie, caractère de l'homme, œuvres principales, avec remarques techniques et indications de musées, il a vu que je m'y connaissais.* » (BS 394). Par cette pédanterie, il se montre appliqué, studieux, tout le contraire de brillant, et reçoit le discrédit qui frappe tout personnage qui cite trop[1]. Sa parole, au-delà des citations calculées et stratégiques, est sporadiquement envahie de réminiscences et de phrases toutes faites, qui sont autant d'échos involontaires de multiples discours sociaux. C'est, par exemple, une réminiscence de régiment : « *C'était contre le règlement, mais crotte. Panpan l'Arbi, pas vu, pas pris !* »[2] (BS 595), ou le parler du petit commerçant : « *deux grosses cuillerées de thé, non, trois, la maison ne reculant devant aucun sacrifice.* » (BS 683). Ces réminiscences mécaniques trouvent une expression particulièrement visible dans les clichés publicitaires, tels que cette raison de boire du thé, boisson qu'il n'aime pas par ailleurs : « *le thé de Chine, avec son "fumet évocateur", c'était poétique.* » (M 696). L'éloge de sa voiture emprunte les adjectifs convenus, hyperboliques ou anthropomorphes, de la réclame automobile : « *Epatante, sa Chrysler, des reprises foudroyantes. Douce mais nerveuse, voilà.* » (BS 109), le *voilà* venant ponctuer la formulation préconstruite comme un travail d'expressivité, la recherche du mot juste. En outre, le slogan est versatile, Adrien vante successivement deux tonifiants avec des mots identiques, ce que souligne sa répétition à quelques lignes d'intervalle, d'abord appliqué au Métatone, puis à son concurrent : « *A peine changée, la formule devint : Ce Vitaplex est formidable, je me sens transformé depuis que je le prends.* » (BS 49).

Cette invasion de paroles sociales codées et contradictoires signale celle d'Adrien comme influençable, perméable, inconséquente. C'est l'un des indices de son insécurité discursive, comme le révèle l'accentuation du phénomène en pleine détresse. Après le départ d'Ariane, il se laisse aller à la lecture ou l'énonciation machinale, sans visée de faire-valoir. Son discours intérieur reproduit l'inscription figurant sur le pistolet automatique : « *Fabrique nationale d'armes de guerre, Herstal, Belgique* » (BS 691, 705), ou encore, pêle-mêle, ce leitmotiv : « *Par un doux hyménée au temple de l'amour, de notre*

---

[1] Philippe HAMON. *Texte et idéologie*. op. cit., p.144.

[2] *Panpan l'Arbi* est une locution figée issue du refrain de la "Marche des Zouaves", dont A. de Bréhant ou Montéhus ont produit des versions successives, et qui exalte avec un net racisme le patriotisme des Nord-africains, leur dévouement à la puissance coloniale et leur haine des Prussiens.

destinée viens embellir le cours » (BS 687, 700), un succès de 1910 de Harry Frayson : « *la chanson d'un vieux disque de Papi* [...] *"Reviens, veux-tu, car ma souffrance est infinie, je veux retrouver tout mon bonheur perdu, reviens, reviens, veux-tu ?"* » (BS 692, 703), un souvenir de Verlaine : « *Je me souviens de jours anciens et je pleure* » (BS 697), le jeu de la pâquerette tout en effeuillant le papier hygiénique : « *Un peu, beaucoup, passionnément, à la folie. A la folie, ça ressortait de la lettre.* » (BS 698). Ce dernier commentaire montre qu'il trouve dans ces discours préexistants un divertissement et un exutoire contradictoires, qui le ramènent toujours à son désarroi. C'est aussi le cas des annonces de réclame lues dans un hebdomadaire :

> Hygiène mensuelle des temps modernes. Les tampons Femina absolument invisibles et se plaçant intérieurement. Grand pouvoir d'absorption. [...] Le plus sexy de tous les soutiens-gorge, avec armature indéformable, délicieusement ampliforme, le seul vrai pigeonnant, même pour les poitrines les plus menues, fera de vous la femme la plus courtisée. Salopes, elles ne pensaient qu'à ça. (BS 699)

S'agissant du travail, Adrien conjoint deux références très étrangères l'une à l'autre. D'une part, il s'y encourage par une récitation rituelle, répétée plusieurs fois en DD : « *Allons, au travail ! Il salua la solennelle décision en déclamant les vers de Lamartine. Ô travail, sainte loi du monde, / Ton mystère va s'accomplir, / Pour rendre la glèbe féconde, / De sueur il faut l'amollir.* » (BS 46, aussi 113, 298, M 653). Le DI gomme le procédé citationnel, pour n'en retenir que l'information, autonymique : « *il déclama que le travail était la sainte loi du monde* » (BS 112). La proposition, à force d'être scandée, devient un présupposé qu'Adrien invoque comme un proverbe ou, précisément, une loi : « *au travail, puisque c'était la sainte loi du monde.* » (BS 50). La citation de Lamartine conjoint deux normes bourgeoises banales : la valorisation morale du travail, aux accents bibliques, et l'institution littéraire que représentent les clichés du quatrain et Lamartine lui-même. De plus, cette célébration convenue est invalidée par son manque d'effet, l'oisiveté d'Adrien. C'est le même discrédit qui frappe, symétriquement, le parler ouvrier qu'il affecte, avec son culte du beau travail, dans des termes rappelant son usage de l'argot : « *pouvoir en mettre vraiment un coup* [...], *bref faire du boulot sérieux* » (BS 51). Ses récriminations de travailleur contre « *cette sale boîte* » (M 686, 688, BS 57, 294, 297) sont démenties par sa paresse : « *Voilà, juste au moment où il se sentait en train, où il se disposait à en mettre un bon coup, on le dérangeait ! Pas moyen de faire tranquillement son boulot ! Quelle sale boîte, vraiment ! "Debout, les damnés de la terre", murmura-t-il en se levant.* » (BS 298). De surcroît, elles culminent ici avec une citation burlesque. Adrien, qui n'a rien d'un socialiste ni d'un prolétaire, cite l'incipit de "L'Internationale", et le récit attributif manifeste l'absence de contenu ou d'investissement de sa réminiscence mécanique, par l'application concrète et individuelle, au sens propre, de la métaphore de l'injonction révolutionnaire à se mettre *debout*.

La parole d'Adrien montre le même décalage quand il justifie sa révolte contre une diminution de salaire par une difficulté de recrutement accrue et le devoir d'exemple qui incombe à la SDN en matière de justice sociale (M 679-680), ou encore son carriérisme par une série de lieux communs, du mérite au patriotisme :

> il s'offrit une crise morale. Etait-ce digne de se balader dans l'espoir de rencontrer le sous-secrétaire général ? Sa conscience lui répondit aussitôt que c'était son devoir de lutter. Il y avait des types qui étaient A et qui ne le méritaient pas. Lui, il le méritait. Par conséquent, en essayant d'attirer sur lui l'attention du S.S.G., il luttait pour la justice. [...] il pourrait rendre de plus grands services à la cause de la Société des Nations [...]. Et puis avec un traitement plus élevé, il pourrait faire le bien autour de lui, [...]. Et puis quoi, il s'agissait de l'honneur de la Belgique. (BS 57-58)

L'honneur de la Belgique est à nouveau utilisé pour justifier l'invitation adressée à Solal, de façon contradictoire puisque Adrien vient de l'expliquer par sa sympathie, par des affinités dans lesquelles la promotion ne compte pas :

> Et pour te dire le fond de ma pensée, ça me fait mal pour mon pays de penser qu'à part Debrouckère, il n'y a pas un seul autre Belge qui soit A. La Belgique mérite mieux. On le doit à un pays qui a tant souffert ! Sa neutralité violée en quatorze [...] ! La destruction de Louvain ! Le calvaire de l'occupation allemande ! (BS 74)

Adrien accumule alors une série d'images d'Epinal, invoquée sans argumentation ; sa bonne conscience égoïste s'abrite derrière des lieux communs patriotiques : les grandes raisons appartenant à l'Histoire, produisent de bien petits effets.

Lorsque Adrien caresse des projets littéraires, le caractère pédant et préfabriqué de ses velléités est rendu évident de façon très économique, d'autant plus que le roman qui le met en scène constitue un anti-modèle métaleptique en matière de stéréotypes, comme l'illustre son projet de roman palestinien. Ainsi, face au lac, sa décision de « *pêcher une impression de nature* » (M 649) débouche sur une métaphore écartée aussi vite qu'elle était née : « *Emaux et saphirs liquides ? Non, pas assez original.* » La banalité de l'effort signifiant est plus dérisoire encore, quand elle aboutit à l'écrit : « *décidant de noter une impression sur le vif pour son roman en préparation, il sortit son carnet à feuillets mobiles et son porte-mine en or.* [...] *il écrivit que le train filait à une vitesse vertigineuse et referma son beau carnet.* » (BS 624-625). Isolée de tout contexte, détachée par l'ouverture puis la fermeture du carnet, l'impression dénonce sa vacuité par la disproportion entre les gestes, le luxe des accessoires, et le maigre résultat. Inversement, c'est l'accumulation, le caractère interchangeable qui discrédite la série des titres envisagés pour une revue littéraire : « *Echanges. Collaborations. Impressions. Tumultes. Absences. Visages. Perspectives. Points de vue. Horizons.* » (M 649). Le projet d'Adrien, significativement, se résume à des titres, façades sémantiques, dont la mise en paradigme dessine une forme vide sans contenu ou un regard sans objet.

La versatilité s'inscrit dans son projet même : « *fonder revue littéraire sans couleur politique* ». Ce qui importe est l'impression produite, l'intégration au chœur social. La relativité de ses projets littéraires se manifeste dans son usage des connecteurs logiques au cours de son examen des auteurs à qui consacrer un opuscule : « *une plaquette sur Gide. Non, because communiste. Une plaquette sur Valéry plutôt puisque membre de la Commission de coopération intellectuelle. Et sur Giraudoux aussi puisque Quai d'Orsay.* » (M 647). En bref, éviter les communistes, préférer les diplomates, sans que ne soit posée la question de l'écrivain. Plus loin, Adrien explicite ses aspirations : « *il rêvait successivement d'être un Pagnol – "beaucoup d'argent, il n'y a que ça de vrai !" – un Céline – "être un homme de son temps" – un Jules Romains plutôt – "oui, un écrivain fécond qui vous aligne un roman tous les six mois"*. » (M 686). Par l'antonomase, Adrien se projette comme un exemplaire d'une classe incarnée et dénommée par le nom d'un écrivain célèbre. Il voit sa carrière littéraire comme une réédition. L'actualisation du patronyme par l'article indéfini produit, grammaticalement, l'inverse de l'originalité dont le nom propre est l'archétype. Ici, il devient nom commun ; son signifié resterait purement connotatif, si Adrien ne l'explicitait par ses formules insérées en DD dans ce passage de psycho-récit. Elles restreignent le signifié connotatif des antonomases, en définissant les auteurs par une qualité, comme la légende d'une photo de presse. De plus, argent, prolixité, modernité... le fait littéraire lui-même est étranger à cette série hétéroclite de références fantasmées. Pagnol, Céline, Romains sont connus du lecteur, ils appartiennent, plus ou moins précisément, au fonds encyclopédique de ses lectures, et il peut donc situer l'inconnu (le personnage d'Adrien) en fonction de ce qu'il dit du connu (ces auteurs célèbres). La qualification de Pagnol par l'argent constitue la dissonance la plus appuyée, de la part de Cohen qui était son ami d'enfance et ne saurait donc, aux yeux du lecteur, le réduire à des droits d'auteur ; la définition d'*un Jules Romains* comme écrivain fécond est moins polémique, et se démarque moins de ce que pourrait en dire Cohen, ou le lecteur,

tandis que faire de Céline un homme de son temps est à la fois un truisme d'Adrien, et, à un autre degré, une touche d'ironie grinçante de Cohen, le temps des années 30 étant celui du fascisme et de l'antisémitisme – celui de Céline, en effet.

On a d'ailleurs vu qu'Adrien contribuait au chœur antisémite de la parole cohésive. Les raisons pour lesquelles il écarte toute collaboration au quotidien antisémite *Gringoire* reposent sur un stéréotype de la droite antisémite (les Juifs sont de gauche), et se ponctue par le rappel d'une essence à travers le terme insultant : « *Et Gringoire ? Non puisque le nouveau sous-secrétaire général était juif, donc de gauche. Sacrés youpins.* » (M 648). La présence de cet idéolecte est d'autant plus révélatrice si on l'articule aux accès de philosémitisme qui saisissent Adrien sous le charme de Solal. Par exemple, il invoque, par antonomase, trois célébrités, censées racheter la *race* juive : « *Qu'on soit antisémite,* [...] *ça me dépasse. Une race qui a des Bergson, des Freud et des Einstein !* » (BS 102). Plus nettement, la tiédeur de cet accès anti-hitlérien en signale la versatilité : « *Au fond, ce Hitler, c'est une brute, hein, et puis il y va fort avec ces pauvres Israélites qui sont des humains comme les autres, avec des défauts et des qualités. D'ailleurs Einstein, quel génie !* » (BS 76). Adrien emploie l'évitement dégoûté *israélite* ; de plus, la mention de l'humanité des Juifs l'introduit comme quelque chose nécessitant d'être posé, tandis que l'évocation de leurs défauts tempérée par celle de leurs qualités tend à accréditer la véracité de ceux que Hitler impute aux Juifs, et à ne lui reprocher que la *brutalité* de sa réaction et la méconnaissance des qualités. Enfin Adrien présente le cliché du génie d'Einstein, introduit par *d'ailleurs*, comme argument concluant, achevant la démonstration ; il en ressort, implicitement, qu'elle ne serait pas suffisante pour un peuple, sans le génie de cet homme.

Le stéréotype se révèle par l'emploi des connecteurs logiques tels que le *mais* argumentatif. Celui-ci corrige le signifié qui le précède, en introduisant une réorientation argumentative, il écarte certains sèmes connotatifs, ajoute une qualification supplémentaire inattendue, et signale par cette concession les présupposés de départ : « *Diplomate et artiste mais artiste soigné.* » (M 656), « *un peu pédé mais pédé chic* » (BS 60), « *une barbe d'intellectuel en somme, mais d'intellectuel artiste* » (BS 50). Le lecteur y lit que pour Adrien, sauf indication contraire un artiste n'est pas soigné, un pédé n'est pas chic, etc. Inversement, l'absence de connecteurs peut être aussi significative, comme dans cet éloge de Louis-Lucas Boerhaave, « *cet homme charmant pour lequel j'ai eu un véritable coup de foudre de sympathie, il a rang d'ambassadeur* » (BS 629) : la parataxe, comme dans la conversation des tricoteuses, fait office de lapsus sociologique révélateur. Elle traduit dans les creux de la syntaxe cette synonymie explicitée par une parenthèse narratoriale : « *(Dans le langage du jeune Deume, sympathique était toujours synonyme d'influent.)* »[1] (M 648).

8. Jargon mondain, technolecte et carriérisme

Plus spécifiquement, la parole d'Adrien est imprégnée du technolecte des fonctionnaires internationaux, c'est-à-dire un jargon socio-professionnel consistant en un lexique particulier. Il s'agit d'abord de celui de la mondanité, tels les syntagmes verbaux « *avoir de la surface* » (M 648, BS 671), « *couper les ponts* » (M 647, BS 269), ou encore ceux-ci, que signalent les guillemets dans une phrase de récit : c'est « *pour voir du monde, pour "rester dans la circulation" et "garder des contacts"* » (M 685) qu'Adrien assiste aux causeries littéraires. Le substantif *contact* est développé par la métaphore lexicalisée des « *atomes crochus* » (BS 71) ; sa nature de cliché la prédispose à la fonction de résomption

[1] C'est aussi le cas de Benedetti (BS 275).

du stéréotype : « *enfin bref la grande amitié, atomes crochus quoi* » (BS 396). Cette sémantique de la mondanité impose à Adrien de subtils distinguos, par lesquels il valorise chaque signe encourageant, comme « *une amorce de rapports personnels* » (BS 68, 118), voire, plus pesamment encore : « *je ne dis pas qu'on en est déjà à des rapports personnels, mais enfin c'est le commencement de quelque chose qui peut aboutir à des rapports personnels* » (BS 70). La lourdeur du prédicat a vocation à exprimer le progrès dont il peut se réjouir, mais signale en même temps le caractère pesant et dérisoire de son succès. C'est exactement tout ce qui oppose Adrien et sa représentation des Rasset : il exprime son activité mondaine par la métaphore économique de l'investissement, « *augmenter son capital de relations* » (BS 44), investissement qui apparaît comme un bien acquis, une identité, dans ce néologisme proustien : « *Très relationnés, les Rasset !* » (BS 53).

A ces emboîtements et ces surcharges sémantiques, cernant les qualités mondaines, fait pendant la complexité des enchaînements logiques et temporels et des conditionnels, qui hiérarchisent les difficultés et les priorités d'une invitation groupée, et développent les préséances, réduites à une concaténation stratégique par le style télégraphique du plan d'action :

> demander aujourd'hui à Van Vries si serait libre samedi en quinze. Si me dit que oui, dire que lui confirmerai et demander à Petresco si serait libre également. Si oui, confirmer à Van Vries. Sinon voir si Van Vries serait libre jour choisi par Petresco. Tout ça avec beaucoup de tact et d'aisance. (M 647)

Ce plan d'action montre une parole inféodée au social, conditionnelle, qui dément ironiquement le tact et l'aisance. Ces complications sont le pendant pratique de la simplicité des préceptes de la vie sociale qu'énonce Adrien : « *une huile n'a pas à être sympathique pour être invitée* » (BS 72), « *l'homme ne valait que par ses relations ! Bien plus, l'homme était ses relations !* » (BS 75), « *les relations influentes, c'est le solide de la vie, on n'arrive à rien sans relations, sans contacts.* » (BS 600). Ainsi, son DN très abstrait est justifié d'une semblable règle de conduite : « *il participa gaiement à la conversation. (Etre bien avec tout le monde, ne pas se faire d'ennemis.)* » (M 678-679). Ces sentences prescriptives touchent au paradoxe, où l'antonymie donne une forme candide au cynisme : « *Etre désintéressé, c'est dans mon intérêt.* » (BS 297) ; d'autres maximes, condensant tout un raisonnement, produisent un raccourci cocasse : « *la chambre d'amis c'est le secret des relations personnelles* » (BS 629).

Cette griserie mondaine trouve sa réalisation dans la circulation des potins, valorisant l'image de soi par l'intégration à la dissémination de l'information réputée secrète. Le fait lui-même importe moins que la généalogie du potin, la qualité des intermédiaires, ce que cela révèle sur leur réseau d'informateurs, leurs fréquentations : « *Castro m'a raconté ça* [...], *il faudra que je le raconte à Ariane, c'est Lady Cheyne qui a raconté ça à Castro qui fréquente chez elle, donc c'est authentique. A propos, il faudra que j'invite Castro un de ces jours, c'est un type très bien, très cultivé.* » (BS 206). C'est le cas de l'amour d'Isolde Kanyo pour Solal : de la femme de chambre de la comtesse à la bonne de Petresco, de celle-ci à Petresco, de Petresco à Kanakis, de Kanakis, « *très confidentiellement* », à Adrien, enfin d'Adrien à Ariane. L'éloignement de la source se traduit par trois fois dans la modalisation « *il paraît* », que les didascalies compensent en exagérant la confidentialité et l'enjeu : « *(Secret, excité, malicieux, coupable, délicieusement scandalisé par ce commérage quelque peu osé, il sortit sa langue pointue.)* [...] *(Il regarda machinalement autour de lui, baissa le ton.)* » (BS 81). Ce fantasme du potin essentiel produit un cryptage burlesque de l'information, entre le roman d'espionnage et le jeu d'écolier. Au téléphone avec Ariane, Adrien maquille lourdement et inutilement les noms, successivement, de Solal, Van Vries, Solal encore, puis Kanakis :

> le dîner tient toujours avec la personne S. S comme Suzanne, tu comprends. [...] tâche de me comprendre à demi-mot, écoute bien, je ne crois pas qu'une certaine personne ait osé prendre une initiative de cette envergure, malgré son affirmation, tu vois qui je veux dire, une des dernières lettres de l'alphabet. Pour moi, l'initiative vient de très très très haut. A mon avis, la source réelle doit être cherchée du côté de Suzanne, tu comprends Suzanne avec qui nous dînons demain soir. [...] D'une source bien informée, commençant par la lettre K, et à qui sous le sceau du secret j'ai parlé du dîner de demain soir [...] (BS 302-303)

Ces spéculations mondaines sont aussi carriéristes, et développent donc naturellement le lexique de la hiérarchie, tel que le verbe métaphorique « *plafonner* » (BS 56, 72, 75) et son antonyme « (*se faire*) *bombarder* » (BS 55, 102, 297, 332, 681), tous deux souvent suivis d'un grade, ou bien les substantifs « *bonze* » (M 648, BS 56) et, plus récurrents, « *boss* » et « *huile* ». Ce dernier mot est envahissant, de façon d'autant plus voyante qu'il apparaît dans des cotextes où son sens concret et littéral est réactivé, par une syllepse due à l'isotopie des rouages administratifs : « *les huiles savaient comment manier la machinerie des promotions* » (BS 57), ou dans cette scène quasi dalienne d'une mixtion d'eau et d'huile où surnage une lettre : « *une huile et un simple A se baignant ensemble dans la mer* » (BS 332). Le technolecte opère un traitement cryptique des mots par abrègement, tel que « *mémo* » (BS 50), « *ministre plénipo* » (BS 52), « *ambass* » (BS 74), « *promosse* » (BS 110, 113). Un autre procédé d'abréviation est le sigle, comme dans « *le verbatim de la troisième C.P.M.* »[1] (BS 77), ou « *le S.G.* » (BS 67) pour *secrétaire général* ; mais l'occurrence la plus riche d'effets est bien sûr *S.S.G.*, notamment lorsque Ariane demande des éclaircissements sur sa signification :

> Le sous-secrétaire général, articula-t-il avec lenteur, un peu froissé. Monsieur Solal [...]. S.S.G. est l'abréviation habituelle, je te l'ai déjà expliqué plusieurs fois. [...] Je viens donc d'avoir un entretien avec le sous-secrétaire général de la Société des Nations, [...]. (BS 64-65)

La parole d'Adrien alterne alors l'énoncé du sigle pour initiés et la célébration, l'incantation du titre dans son intégralité, y compris ses détails non pertinents, comme la spécification de la S.D.N. Cette surcharge fascinée de titres prestigieux apparaît lors de l'ivresse précédant la venue de Solal, quand Adrien s'exclame : « *Il y aura du caviar au dîner qu'offre ce soir M. Adrien Deume, membre de section A, à son supérieur hiérarchique, M. le sous-secrétaire général de la Société des Nations !* » (BS 142).

Le technolecte de la SDN trouve une expression on ne peut plus dense et insistante dans la parole d'Adrien : *A* – c'est-à-dire le grade de membre A[2]. Ce monosyllabe répété à l'envi résume toute une structure hiérarchique, des manœuvres, des espérances, un système de valeurs, le sens d'une vie… Il représente une des extrémités de la réussite, son début pour le membre B qu'est Adrien – son *alpha*, ainsi qu'il le formule involontairement dans cette maxime : « *des rapports personnels avec des supérieurs hiérarchiques, c'est l'alpha et l'oméga de la réussite.* » (BS 73). Cette lettre, asignifiante par excellence, se prête à toutes sortes d'emplois. Le jargon prend consistance dès lors que l'ellipse du substantif ne laisse que la désignation codée et minimale du grade, comme attribut du sujet par exemple dans le syntagme verbal « *être A* » (BS 105, 295, 601) qui produit des raccourcis hermétiques et cacophoniques : « *il n'y a pas un seul autre Belge qui soit A.* » (BS 74). Plus surprenante encore, la substantivation de la lettre produit une catégorie humaine : « *Cartes de vœux chères pour les A et au-dessus !* » (BS 74), « *un A reçoit beaucoup plus* [...] *Un A peut tout se permettre !* » (BS 103). Cette catégorisation économique comporte des nuances, distinguant « *un futur A* » (BS 112) de ses faux congénères, « *les B* » (BS 103, 295), voire « *ce petit B de rien du tout* » (M 651). Par

[1] Commission Permanente des Mandats.

[2] La lexie intégrale apparaît régulièrement : « *membre A* » (BS 45, 52, 55, 102, 106, 628, 689).

ailleurs, ces deux lettres apparaissent également en fonction d'épithète : « *un collègue B* » (BS 106), voire « *le poste A* » (BS 103, 685), restent naturels dans le paradigme, comme parasynonymes de *membre*. La précision de la nationalité produit une certaine ambiguïté : « *le Chilien B de la section* » (BS 55) ; la référence se fait plus opaque à mesure que le substantif s'éloigne du fonctionnaire, pour désigner les attributs de son grade : « *toi, chouquette, habillée en gala, robe du soir, enfin quoi, en épouse A !* » (BS 104), « *mon premier jour A* » (BS 104), « *mon deuxième jour A* » (BS 229). La lettre complique la lisibilité lorsqu'elle qualifie un substantif métaphorique : « *le plafond B* » (BS 74). C'est aussi ce qui se produit quand A et B qualifient les verbes métaphoriques de la mobilité hiérarchique, en fonction d'adverbe dans « *je plafonne B* » (BS 56, 75) et « *moisir A* » (M 653, BS 114, 297), ou d'attribut du COD dans « *bombardé A* » (BS 102) et « *me proposer A* » (BS 73). Il en va de même lorsqu'elle opère le renouvellement d'une lexie figée : « *Noblesse A oblige !* » (BS 105). C'est encore plus cocasse quand le A s'y substitue à une autre lettre, telle que H : « *à l'heure A* »[1] (BS 105).

Par ailleurs, A et B deviennent parfois de véritables substantifs dénommant des objets non animés, le poste ou son obtention : « *c'est à mon A que je dois cette invitation.* » (BS 136), « *Tu vois dans quel monde mon A me fait entrer, hein ?* »[2] (BS 137), « *il ne peut pas digérer mon A* » (BS 138). Ce glissement métonymique supplémentaire produit de nouvelles anomalies sémantiques, comme ce télescopage entre la métaphore et l'ellipse : « *le lapin ne lui ôterait pas son A* »[3] (BS 229). Cette hypertrophie signifiante, source d'illisibilité et signe de fascination, culmine quand la lettre seule devient le substitut d'une proposition entière : « *Dès que A, prendre un valet de chambre* » (M 681), voire d'une phrase entière : « *A, dit-il.* [...] *A, redit-il.* [...] *Membre de section A, expliqua-t-il d'une voix étranglée.* » (BS 100). Le A condense à lui seul une langue nécessitant traduction, reformulation et définition[4] : « *Bref, par décision du secrétaire général, monsieur Adrien Deume promu membre de section A à dater du premier juin !* » (BS 102). La glose suivante montre tout ce que contient pour Adrien cette simple lettre : « *A, tu te rends compte ?* [...] *Parce que A, ça signifie tapis d'Orient, fauteuil de cuir rembourré pour visiteurs, bibliothèque vitrée fermant à clef et pas des rayonnages comme pour les B !* » (BS 103).

9. Stylistique paperassière et contamination machinale

Cette ostentation identitaire conjugue, dans la préciosité bureaucratique et la stylistique paperassière, une attention plus minutieuse que jamais à sa parole, et l'autosatisfaction de sa maîtrise du technolecte. Tout d'abord, il s'efforce d'adopter les modalisations et de mentionner les mots clefs qui lui semblent les sésames d'une parole efficace et le cachet de l'écrit diplomatique. Ainsi, évoquant dans son monologue à Ariane la teneur de son résumé du mémorandum britannique, Adrien se contente d'apposer un échantillon des clichés de la subtilité internationale : « *je lui ai concocté un petit chef-*

---

[1] Enfin, la lettre cesse d'être employée comme adjectif relationnel quand le narrateur en qualifie un substantif étranger à l'isotopie administrative : « *il* [...] *entra avec une mine B.* » (BS 298). Ce n'est alors que par les connotations de ce grade hiérarchique, que l'épithète érige en qualité ce que *la mine d'un membre B* n'aurait fait que décrire.

[2] On voit ici la fonction de sésame mondain que revêt cette lettre.

[3] Ce raccourci fait irrésistiblement penser à Lewis Carroll.

[4] Ce que résume ce A pour Adrien, et ce que lui renvoie Ariane avec mauvaise foi et impertinence, c'est sa fonction identitaire de schibboleth, c'est-à-dire, selon la définition de Littré, « langage ou manières qui appartiennent à des groupes exclusifs, et qui désignent ceux qui en sont et excluent ceux qui n'en sont pas ». Il est révélateur qu'entre ses deux énonciations laconiques de l'alpha de sa réussite apparaisse ce DIL : « *il en était, il en était plus que jamais !* » (BS 100).

d'œuvre, un résumé extra, plus des commentaires personnels assez formidables, dans le feu de l'inspiration, [...] *des commentaires très politiques, répercussions, nuances, allusions, et cætera.* » (BS 397-398). Sa pratique de l'écrit démontre une représentation étriquée du joli style, du bon goût, de la correction, mêlant l'insignifiance et l'autorité hiérarchique. Adrien autocensure un écart de style en invoquant le goût de son supérieur :

> Et si, au lieu de commencer par "J'ai l'honneur", il mettait "Par votre lettre du et cætera vous avez eu l'extrême obligeance et cætera" ? Et alors un nouvel alinéa où il n'y aurait que "J'ai l'honneur de vous en remercier sincèrement". Non, Girafe [...] trouverait ça trop hardi. (M 656)

La hardiesse qu'Adrien suppose, de façon hyperbolique, a de quoi surprendre le lecteur ; mais elle n'est que l'écho d'une critique de Van Vries manifestant son appréciation du fait littéraire, exprimée de façon précieuse et délicate par la double négation, et fort éloignée de l'expérience qu'en fait le lecteur de *Mangeclous* :

> il avait mis, en commençant la lettre : "J'ai l'honneur de vous accuser réception et de vous remercier" [...] "Je ne méconnais pas, avait-il [Van Vries] dit, l'originalité qu'il y a à unir ainsi l'accusé de réception et les remerciements, mais c'est un peu scabreux. Trop littéraire, mon cher Deume, trop littéraire ! " (M 655)

Comme l'a montré Bertrand Goergen, « non seulement la modification demandée s'avère purement stylistique, bien plus elle concerne la partie *phatique* de l'échange dont la forme stéréotypée, et partant insignifiante, se passe en principe de toute lecture ou en tout cas de commentaire. »[1] D'ailleurs, Adrien ne rédige que des accusés de réception ; fondamentalement, il reçoit plus qu'il n'émet. En assurant que le message est bien parvenu, il se spécialise dans le phatique épistolaire. Scolaire et appliqué, il se représente comme le bon élève, le fort en thème respectant les consignes du maître et dépannant ses camarades. Le Gandec, hésitant entre « *se ranger à notre opinion* » ou « *à notre point de vue* » (M 683), vient consulter Adrien, lequel s'étourdit d'innovations verbeuses qui lui font penser qu'il y a un avant et un après Deume[2] :

> N'était-ce pas lui qui avait créé des formules dont tous ses collègues de la section se servaient maintenant ? N'était-ce pas lui qui avait eu l'idée d'employer le mot développement au pluriel, ce qui lui donnait plus de gravité ? "Les développements de cette intéressante question." [...] Et les "éléments de documentation" et les "éléments d'information" et les "accueillis avec gratitude", à qui devait-on tout ça ? A lui ! Avant lui on disait tout platement "la documentation", "les informations". (M 687-688)

Ce technolecte constitue un point manifeste de référence dont Adrien est fier, il résume son ascension sociale, l'acquisition d'une parole et d'une place, jusque dans la récitation exacte d'un article du règlement rapporté en DD (BS 92). Il montre un degré de conscience autonymique plus faible dans la reproduction des discours préfabriqués qui constituent le credo de la SDN sur les indigènes, à l'instar de Surville sur les guerres : « *Bien sûr qu'on les traite bien.* [...] *Bien sûr qu'elles* [les informations envoyées par les gouvernements] *sont exactes. Elles sont officielles.* » (BS 87) ; l'attaque de la phrase par « *bien sûr que* » présente comme un fait évident et indiscutable ce qui relève du discours officiel. Le présupposé que les informations des gouvernements suffisent à *savoir* ce qu'ils font (à connaître la vérité) apparaît dans la parataxe qui déduit la véracité de l'officialité. Le résumé qu'il fait des actions de la C.P.M. la réduit à l'émission systématique d'un discours obligé qu'Adrien reproduit dans un DN autonymique : « *elle étudie la situation,*

---

[1] Bertrand GOERGEN. op. cit., p.136.

[2] Indice de leur succès ou de leur banalité, ces formules sont également employées par Surville (M 514, 527) ; mais ce dernier précédant Adrien dans la lecture du cycle, le lecteur les perçoit plutôt comme banales, déjà dites.

elle félicite la Puissance mandataire de son action civilisatrice. » En cas de mauvais traitements,

> Eh bien quoi, elle émet des vœux, disant qu'elle fait confiance à la Puissance mandataire, qu'elle espère que tel incident ne se renouvellera pas, voilà, et qu'elle accueillerait avec gratitude toutes informations que les autorités compétentes estimeraient opportun de lui fournir sur les récents développements. Oui, parce qu'en cas d'abus ou de sévices, rapportés d'ailleurs plus ou moins exactement par la presse, nous employons de préférence le terme "développements" qui fait plus convenable, plus nuancé. (BS 87-88)

La chute énonce benoîtement la raison d'être de tous ces euphémismes, ces périphrases, ces conditionnels, ces optatifs, toutes ces modalisations diplomatiques qui enjolivent la réalité : « *On ne peut quand même pas froisser un gouvernement. C'est très susceptible, les gouvernements. Et puis quoi, ils alimentent notre budget. Mais en général tout va très bien.* » (BS 88). Le syntagme stéréotypé qu'utilisent aussi Surville (M 520) et Van Vries dans ses recommandations préalables, « *ménager les légitimes susceptibilités des autorités nationales compétentes* » (BS 301), apparaît ici dans une reformulation orale qui ôte toute autorité au jargon ; mais la réassurance optimiste de principe clôt, de toute façon, ce refus d'une mise en question, dont les mérites de l'agrafeuse permettent de se détourner, tels les chocolats de Surville.

L'amplification et la verbosité insignifiante prennent toute leur consistance dans le développement de la rédaction de la lettre relative au Cameroun sur deux pages, si bien que, grâce aux parenthèses, le récit tend vers la scène dont la longueur est mimétique de la durée de l'événement :

> "J'ai l'honneur de vous accuser réception de l'intéressante documentation que vous avez bien voulu " (Il ratura.) "que vous avez eu l'extrême obligeance de nous adresser" (Il barra "nous". C'était trop familier, pas assez noble.) "d'adresser à nos services." (Ah non, pas de point.) (M 655)

Ce jargon s'encombre de maintes retouches et modalisations[1]. Ce perfectionnisme se pare de considérations diplomatiques, justifie Adrien d'en être tant soucieux, et même l'en grandit à ses yeux :

> attention, ne pas se compromettre. Il réfléchit longtemps et accoucha de cette prudente phrase : "Ce mémoire semble" ("Semblerait serait moins compromettant mais ça ne va pas au point de vue style.") "pouvoir constituer". Ne trouvant pas la suite, il renonça à introduire de la haute politique dans son accusé de réception. (M 656)

Il est d'ailleurs significatif que ce soit le COD, qui introduirait un prédicat qualifiant le mémoire de façon très modalisée, qui fait défaut à Adrien : son propos est sans objet.

A contrario, il supprime toutes les modalisations épistolaires dans sa lettre à l'Agence permanente de l'Organisation sioniste auprès de la SDN (M 654). Les parenthèses de récit ou de DDL détaillent le travail d'écriture auquel se livre Adrien, et rapportent au lecteur cet accusé de réception comme *work in progress*, avec le fac-simile génétique de ses hésitations et corrections de style. On croit voir ainsi, en temps réel, le texte automatique, comportant notamment la « *vieille habitude* » du qualificatif *intéressantes*, être corrigé dans un ton moins enrobé : « *Monsieur, j'ai l'honneur de vous accuser réception des intéressantes statistiques que vous avez bien voulu m'adresser. Veuillez agréer, monsieur, l'expression de ma considération distinguée.* » devient « *Monsieur, j'ai l'honneur de vous accuser réception des statistiques que vous m'avez adressées. Veuillez recevoir, monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.* » C'est

---

[1] On voit, dans une note de Van Vries, que les petites causes, comme une préposition, sont créditées de conséquences internationales immenses : « *Veuillez modifier le dernier paragraphe de votre projet. Il contient quatre fois le mot* de. *De quoi aurions-nous l'air vis-à-vis du gouvernement français ?* » (BS 48).

dans les interstices de ce langage mécanique qu'Adrien investit ses valeurs : non pas dans la mission de la CPM, mais dans d'infimes choix d'expression, des détails dérisoires, qu'il justifie ensuite par une tirade antisémite.

La stylistique paperassière montre l'ampleur de son emprise à travers le leitmotiv de « *la chasse aux "en ce qui concerne"* » (M 655, BS 48). Adrien se félicite de son stratagème pour économiser la locution prohibée,

> cette tournure ingénieuse grâce à laquelle, lorsqu'il était impossible d'éluder un "en ce qui concerne", on pouvait au moins en éviter la répétition. Autrefois, ses collègues écrivaient par exemple "tant en ce qui concerne la Syrie qu'en ce qui concerne la Palestine". C'était à lui qu'on devait le "en ce qui concerne tant la Syrie que la Palestine". (M 687)

On le voit à l'œuvre lors de sa rédaction de la lettre Cameroun : « *"et qui concernait" (Ah non, pas de "concernait". Il barra.) "et qui était relative" (Il ratura.) Van Vries va tiquer. Il n'aime pas beaucoup non plus les "relatifs à". Il vaut mieux que je mette "qui avait trait à"*. » (M 655-656). Cette autocensure sort du cadre de son travail de rédacteur, s'applique au discours intérieur ou à la conversation familière, et s'exprime dans des autocorrections mentales, rapportés par des parenthèses : « *Papi était strict en ce qui concernait (attention !) pour ce qui avait trait aux heures des repas.* » (M 673), « *revoir un peu cet article qui concernait – non, qui avait trait aux augmentations* » (M 685-686), « *Tout ce qui concerne. (Il tiqua. Tant pis, ce n'était pas dans une lettre.) Tout ce qui concerne les indigènes de mes territoires* » (BS 87).

Au-delà de cette autocensure machinale et envahissante, Adrien fait de tout ce technolecte un emploi décalé et non-pertinent. Il introduit les formules du courrier administratif et le credo de la SDN dans la correspondance conjugale :

> la luxueuse chambre d'amis que M. et Mme van Offel ont eu l'amabilité de mettre à ma disposition [...] tous détails pertinents [...] un complément d'informations [...] la lettre trihebdomadaire [...] les honneurs susdits […] notre souci majeur étant de ne froisser en rien les légitimes susceptibilités des gouvernements [...] je joins à la présente [...] les susdites raisons (BS 588-589)

et hors de l'écrit, dans le dialogue oral, avec Ariane par exemple : « *il en tirerait toutes conclusions appropriées* » (BS 73). Ainsi, sa parole intérieure, sans souci de représentation, recycle mainte formule administrative, comme « *les sept minutes réglementaires* » (BS 683) du rituel de l'infusion du thé, ou le choix de son salut matinal à Ariane en ces termes : « *annoncer le thé loyalement, comme d'habitude. "Voilà le bon thé, le bon thé pour la chouquette, le bon morning tea !" Oui, adopté.* » (BS 685). La formule revêt une ironie douloureuse quand, tragiquement seul, il se console du départ d'Ariane avec un pot de confiture : « *Griottes adoptées à l'unanimité.* » (BS 689). Cette unanimité solipsiste et dérisoire manifeste combien ce jargon particulier, plus que tout autre discours social, donne à sa parole une assise, une légitimité, une assurance.

L'intrusion de formules administratives affecte le plan d'action relatif aux cocktails[1], comme si la concision de ces notes de service, avec l'ellipse de la préposition faisant du substantif complément une épithète en discours, étaient les indices d'un professionnalisme, d'une détermination et d'une rapidité de réflexion et d'exécution. Le lecteur est confronté à une syntaxe économique, télégraphique, quasi martiale, que dément la futilité domestique des considérations :

[1] D'ailleurs, Adrien demande à Antoinette, avant la venue de Solal, « *un petit rapport de la situation* » (BS 138), « *une note d'orientation en quelque sorte* » (BS 144).

> au point de vue rapports personnels rien ne vaut tout de même les dîners [...]. Mais restons sur le plan cocktails. [...] s'il me donne un coup de main au point de vue promotion [...] il faudra voir si tout est en règle chez nous au point de vue services, assiettes, couteaux, fourchettes, verres de diverses tailles, nappes, serviettes, et cætera. [...] pour en revenir à la question table, il y aura une décision à prendre, dans l'hypothèse invitation du S.S.G. à dîner ou à déjeuner, c'est le problème nappe. (BS 72-76)

Cette fonction de remède à l'angoisse est patente dans l'application, mi-ludique mi-pathologique, d'une formule administrative au verrouillage de son bureau : « *il déclara à haute voix, pour bien se persuader : fermé, archifermé, vu, constaté et vérifié par nous soussigné.* » (BS 306), voire à la fermeture des boutons de son pantalon, qui est une hantise du personnage : « *Boutonné, absolument boutonné, murmura-t-il. Vu, constaté et officiellement contrôlé* » (BS 93). Ce recours au jargon bien connu comble logiquement l'anomie conversationnelle installée par Solal :

> "Très intéressant, dit-il enfin, et il fit de son mieux pour donner un éclat de ferveur à son regard. Très, vraiment très, ajouta-t-il dans l'impossibilité où il était de trouver une adhésion plus motivée. Ces indications que vous avez bien voulu me fournir me seront certainement précieuses." Il faillit ajouter qu'il les accueillait avec une vive gratitude, formule incrustée en son âme et par laquelle il accusait invariablement réception des statistiques envoyées par les ministères des colonies, toujours qualifiées de très intéressantes dans ses projets de lettre [...]. (BS 336)

10. Le maniérisme et la préciosité

Adrien a les bons restes d'un élève méritant. Il étale son savoir scolaire devant Antoinette, victime consentante, au sujet de l'étymologie de *thermidor* (BS 142), et s'y tient jusque dans son discours intime, comme le montre cette autocorrection dérisoire : « *vu nécessité eau à cent degrés centigrades ou plutôt, soyons correct, centésimaux.* » (BS 683). Il trouve une légitimité dans cette maîtrise appliquée des codes et des règles, aime bien « *se moquer du style de ses collègues exotiques,* [...] *répondre élégamment aux notes de Van Vries.* » (M 652), et n'a que mépris pour « *le Gattegno dont les lettres étaient bourrées de fautes de français* » (M 691). Il y voit l'indice d'une injustice flagrante et d'une supériorité méconnue – sur Castro par exemple : « *Il ricana en se rappelant un projet de lettre que cet ignorant avait commencé par un Vous n'êtes pas sans ignorer et terminé par un pallier à ces inconvénients ! Et on allait faire de ça un membre A,* [...] *!* »[1] (BS 55). Cette vigilance de zoïle scolaire constitue une revanche. Ainsi, encore membre B, « *il s'offrit le plaisir de mettre en marge de la minute, devant une faute grammaticale d'un membre A, un point d'exclamation anonyme et vengeur.* »[2] (BS 45). Symétriquement, lorsque Adrien se représente une entrevue avec d'anciens camarades de Bruxelles, il les fait parler comme il parle, et se donne un ton distingué et distinctif pour leur répondre :

> Il entendait déjà un de ces malheureux aux souliers ressemelés lui dire d'un air faussement cordial : "Dis donc, vieux, et pour moi il n'y aurait pas une place dans ta boîte ?" Et lui prendrait un air gourmé et répondrait : "Ce sont des postes assez recherchés. [...] D'ailleurs il faut être présenté par son gouvernement." (M 657)

L'accord du verbe *être* avec le pluriel de l'attribut et la modalisation introduite par *assez* légitiment l'ultime argument, présenté comme conclusif et suffisant par le connecteur *d'ailleurs*, à savoir qu'il faut être présenté par son gouvernement, et pour ce faire parler comme Adrien. Dans cette saynète fantasmée, il manifeste fictivement cette conscience sociolinguistique intuitive du parvenu : « Le sens de la valeur de ses propres produits linguistiques est une dimension fondamentale du sens de la place occupée dans l'espace

---

[1] Il remâche cette rancœur quelques pages plus loin (BS 59).

[2] Il use du même exutoire après le départ d'Ariane, sur une facture de boucherie jugée excessive (BS 690), puis surtout en marge de la lettre d'adieux d'Ariane (BS 699).

social. »[1] La préoccupation d'Adrien pour sa parole se traduit alors dans son maniérisme. En effet, « la valeur sociale, comme la valeur linguistique selon Saussure, est liée à la variation, à l'écart distinctif, à la position de la variante considérée dans les système des variantes. »[2]

L'écart distinctif apparaît, par exemple, dans la conservation de l'imparfait du subjonctif : « *un autre petit coup de Trafalgar serait, messieurs, que nous restassions aujourd'hui jusqu'à cinq heures et demie.* » (M 694). Adrien s'applique à parler comme un livre. Il affectionne aussi la surcharge des abstractions et des constructions complexes, telles que la locution de coordination *non moins que* (BS 59), *a fortiori* quand il écrit[3] : « *les susdites raisons d'ordre professionnel non moins que mondain et familial* » (BS 589). Adrien se montre avide de connoter une langue soutenue et cultivée, comme l'exprime sa résolution de « *fourrer des encore que, des expliciter, des assumer notre condition* » (BS 296). Ce maniérisme cherche à ancrer la représentation du locuteur dans un capital culturel et dans un monde social. Cela est évident dans certaines substitutions paradigmatiques volontaristes, « *conceptions personnelles* » (BS 93) et « *boudoir* » (BS 684) plutôt que « *idées* » et « *petit salon* », ou encore : « *dorénavant, dire attaché. Ça fait plus diplomate.* » (M 656). La représentation de soi et l'humiliation de l'autre identifient clairement ce maniérisme comme snobisme, lors d'un échange à bien des égards proustien :

> Le Gandec raconta que Solal venait de louer un hôtel particulier. Adrien méprisa Le Gandec. Il venait en effet d'apprendre, deux jours auparavant, en lisant un livre de Proust, qu'il était vulgaire de dire hôtel particulier. Un hôtel, rectifia-t-il. Et comme Le Gandec demandait une explication, Adrien la lui fournit avec l'amabilité protectrice d'un membre du Jockey. (M 679)

Cette amabilité indique combien cette afféterie lexicale relève du paraître : Adrien, en montrant sa connaissance de l'usage, parle en aristocrate, parle l'aristocrate.

Ce maniérisme est rendu perceptible au lecteur par la fréquence des clichés. Leur inscription dans le roman ressortit de ce qu'Anne-Marie Perrin-Naffakh nomme le cliché de référence, « une figure stéréotypée dont la fonction principale dans un texte est de rappeler, soit une situation de parole, soit un ou plusieurs autres textes. »[4] Il s'agit, en premier lieu, des clichés mimétiques, qui dénoncent la platitude de l'effort de distinction :

> Aussi longtemps que la noblesse d'élocution fut censée marquer l'élévation du rang et la distinction de l'esprit, cliché et locution manifestèrent respectivement une attitude aristocratique ou plébéienne. A partir du moment où le cliché devient ridicule et que s'assouplit la séparation entre niveaux d'expression, cliché et locution concourent à évoquer l'amalgame de prétention et de platitude qu'une tradition va assigner au caractère bourgeois.[5]

En effet, les clichés, ou du moins leur succès comme leur critique, sont historiquement associés au bouleversement de la diffusion de l'écrit au XIXème siècle – à l'époque bourgeoise : le développement de la presse, de la littérature industrielle, du théâtre de boulevard, du feuilleton, de l'éloquence parlementaire, banalisent les discours, vulgarisent les tropes, lexicalisent l'ornement. Le cliché est indissociable de la production de masse, de

---

[1] Pierre BOURDIEU. *Ce que parler*... op. cit., p.84.

[2] Pierre BOURDIEU. "L'économie..." art. cit., p.24.

[3] L'expression apparaît d'ailleurs chez cet autre pédant qu'est le précepteur de Solal, dans « *la lettre par laquelle Lefèvre abandonnait le jeune bandit à ses mœurs asiatiques et lui annonçait qu'il quittait l'île le lendemain, appelé à des fonctions non moins distinguées que les sentiments avec lesquels il avait l'honneur d'être et cætera.* » (S 124) ; rapportée en DI, elle y est d'autant plus notable qu'elle va jusqu'à coordonner le corps de la lettre et les salutations finales d'usage.

[4] Anne-Marie PERRIN-NAFFAKH. op. cit., p.419.

[5] ibid., p.430.

la question du nombre[1], et de la place qu'y occupe le locuteur. C'est pourquoi il est emblématique du rapport petit-bourgeois à la langue. Le lecteur, reconnaissant les clichés de référence, les impute donc à une stratégie d'Adrien, comme une *intention de cliché ornemental*, la recherche d'« une figure figée dont la fonction, exclusive ou primordiale, est de fournir à l'énoncé un supplément de valeur esthétique. »[2] Ce supplément se veut distinctif :

> l'aisance en matière de langage peut s'affirmer soit dans les tours de force consistant à aller au-delà de ce qui est exigé par les contraintes proprement grammaticales ou pragmatiques, à faire par exemple les liaisons facultatives ou à substituer aux tours ou aux mots communs des mots et des tropes rares, soit dans la liberté à l'égard des exigences de la langue ou de la situation [...].[3]

Or, elle se dénonce comme prétendue et factice quand la surenchère tombe dans l'hypercorrection ou quand les substitutions se sclérosent en clichés. En effet, le cliché est « une figure banalisée par la répétition de ses emplois, mais qui reste remarquable en tant qu'expression savante, élégante ou recherchée. »[4] C'est pourquoi il manifeste en même temps l'écart et la norme, la recherche et la banalité, la prétention à la distinction et son échec : la stéréotypie, et la tentative de s'en détacher, de faire bonne *figure*.

Adrien affecte donc, par moments, un style sublime de la conversation et de la correspondance, caractérisé par des métaphores grandiloquentes, déterminant un substantif métaphorique par une épithète littérale : « *Adrien Deume, lion mondain !* » (BS 53), « *périple diplomatique* » (BS 588), ou par un substantif littéral : « *j'ai lancé mon hameçon d'invitation. (Il aima cette image.)* » (BS 138), « *zénith de ma mission* » (BS 589), « *l'apogée de ma mission* » (BS 597). Un autre luxe consiste dans l'épithète de nature antéposée : « *un grandiose salon* » (BS 599), ou, au prix d'une cacophonie, « *ma mâle poitrine* » (BS 589). Son lexique est parfois même archaïsant[5], surtout quand il s'adresse à Ariane : « *deviser* » (BS 77), « *festiner* » (BS 683), « *ce dont je bats ma coulpe* » (BS 589), « *assavoir* »[6] (BS 72). Ces archaïsmes vont de pair avec ses adresses courtoises par la collation de titre médiévale et chevaleresque : « *haute et puissante dame* » (BS 77), « *noble dame de haut lignage* » (BS 82, 320). Il s'agit, pour ce petit bourgeois, d'ennoblir sa destinataire[7] et par là même son propre discours, afin de se poser comme l'égal de l'aristocrate genevoise, voire son « *seigneur et maître* »[8] (BS 597). L'archaïsme connote la noblesse et l'ancienneté, censément celles et du destinataire et du locuteur[9]. Ainsi, l'envoi

---

[1] Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT. op. cit., p.12-13.

[2] Anne-Marie PERRIN-NAFFAKH. op. cit., p.282.

[3] Pierre BOURDIEU. *La Distinction*. op. cit., p.285.

[4] Anne-Marie PERRIN-NAFFAKH. op. cit., p.211. Voir Michael RIFFATERRE. *Essais...* op. cit., p.163 : « La stéréotypie à elle seule ne fait pas le cliché : il faut encore que la séquence verbale figée présente un fait de style, qu'il s'agisse d'une métaphore comme *fourmilière humaine*, d'une antithèse comme *meurtre juridique*, d'une hyperbole comme *mortelles inquiétudes* ».

[5] A l'instar de son emploi fréquent du mot « *sieur* » (M 653, BS 50, 52, 84, 396).

[6] Selon Grevisse, cette forme est à la fois populaire et archaïque (deux constituantes de la parole d'Adrien), mais il est probable que pour le lecteur, elle soit plutôt perçue comme un archaïsme. Maurice GREVISSE. *Le Bon usage.* Paris : Hatier, 1964, p.968 note 1.

[7] L'artifice est souligné dans le récit attributif de cette occurrence : « *"Moi, je te trouve éblouissante dans cette robe", dit-il pour la mettre de bonne humeur*. [...] *Un nouvel adjectif lui traversant l'esprit, il en fit aussitôt usage. "Tu es princière, tu sais."* » (BS 322).

[8] Ce sont d'ailleurs les mêmes clichés par lesquels Ariane désigne Solal, mais ils apparaissent alors remotivés par la passion.

[9] Adrien en fait de même avec Mme Petresco quand il envisage de lui joindre à un bouquet de fleurs « *un petit mot très bien tourné, genre dix-septième. Souffrez, madame…* » (M 647). Les archaïsmes classent dans l'ordre du langage, au même titre que les exceptions et bizarreries aristocratiques dont s'enorgueillit Van Vries, « *fier de ses connaissances en matière mondaine, par exemple de savoir que de grands noms tels que*

d'un simple cliché souvenir est sublimé en annonce du retour du Croisé, par sa désignation littéraire comme *effigie* : « *Je joins à la présente une photo de moi prise à Londres, afin que mon effigie te donne un avant-goût de mon arrivée.* » (BS 589). Adrien est qualifié par le narrateur de *snob* (M 651-652), et défini par son penchant pour le *toc* (M 684) ; ce toc apparaît dans le fantasme de noblesse conservant le nom bourgeois[1] : « *Baron Deume, c'est ça qui ferait bien, hein?* » (BS 55), « *Il bâilla, murmura des grandeurs. Baron Adrien Deume, comte de Deume, général marquis de Deume* » (BS 595). Par cette auto-collation d'un nom titré, il réduit son patronyme à une particule nobiliaire suivie d'un nom aristocratique avorté, baron *de M'*. L'identité se dissout dans le trompe-l'œil du titre fascinant.

On a vu qu'Adrien, quand il parle de ses projets littéraires à son supérieur hiérarchique, est soumis à un enjeu contradictoire. Encombré de ces bémols, il conjugue en outre contention et faire-valoir, en ayant recours aux clichés les plus sûrs de la République des Lettres. Il exprime une modestie convenue, assortie d'une didascalie qui en est l'équivalent mimogestuel, par le chleuasme suivant : « *je n'ai commis (il eut un petit sourire délicat) que quelques poèmes* [...]. *Pour mon plaisir, et, j'espère, pour celui de quelques amis.* » (BS 333). La délicatesse du trope inverse les connotations négatives associées au verbe *commettre* en une maîtrise lexicale et pragmatique qui garantit la qualité des poèmes. Le chleuasme débouche sur une offre naturellement ultra-modalisée : « *Je serais heureux de vous faire hommage d'un exemplaire sur japon impérial, si vous me le permettez.* » Adrien qualifie ses poèmes par un distinguo vaniteux : « *des poèmes d'expression et non de communication* », de même qu'ensuite son projet de roman : « *une œuvre assez sui generis, je crois, sans événements et en quelque sorte sans personnages* » (BS 334). La prétention du projet et la modernité prétendue du propos sont compensées par les réserves, les modalisations enrobant le paradoxe d'un roman sans personnages ni événements. Ce projet ne peut qu'être discrédité aux yeux du lecteur, dans un cotexte tel que *Belle du Seigneur* qui dédaigne et invalide de semblables épures[2].

Mais le discrédit le plus grave qui pèse sur ce maniérisme d'homme de lettres réside dans la versatilité de ses rôles d'emprunt. On observe une gradation qui fait passer la production littéraire d'Adrien de quelques poèmes, minimisés par la négation restrictive, à un projet moins tangible mais plus hardi et plus volumineux : « *j'envisage d'écrire un roman* », projet qui devient, sur une relance de Solal, une ébauche fort avancée : « *J'y pense beaucoup, j'ai déjà passablement de notes* ». De surcroît, le souci de plaire le conduit à revendiquer des démarches littéraires antinomiques : « *Je me refuse résolument à toute forme traditionnelle* [...] *A vrai dire, je n'ai pas encore pris une décision définitive. Il se peut tout de même que je me rallie à une forme plus classique.* » La suspension modalisée de sa décision lui permet de jouer sur l'alternative de deux antithèses, mais le volontarisme de *se refuser résolument à* et celui de *se rallier à* s'annulent mutuellement. Après avoir revendiqué un roman sans personnages, il verse dans le lieu commun de la création inspirée et de la possession du romancier par des personnages doués de vie et de

---

Broglie ou Cholmondeley se prononçaient d'une manière inattendue et ravissante ou encore que dans certaines acceptions le mot "duché" était féminin. » (BS 288).

[1] Cela rappelle le possible *Mme Mozart-Deume* prêté à Antoinette.

[2] C'est déjà le même contraste, dans *Solal*, qui grève le roman de Jacques, *Amitiés* : « *Jacques expliqua qu'il avait voulu faire une œuvre arbitraire et gratuite, qu'il était las des personnages trop sanguins. "Un défi en somme à la psychologie."* » (S 175).

liberté malgré lui : « *Don Juan, personnage qui me hante depuis longtemps, qui m'obsède, qui s'est en quelque sorte emparé de moi.* »[1]

L'allusion littéraire[2] constitue un motif récurrent de ce maniérisme mêlant zèle scolaire et prétention à la distinction. Ainsi, Adrien appuie sa prétendue finesse d'intrigant par une citation de Racine[3] ; mais elle est oralisée, l'apposition y devient simple coordination avec une insistance sur le Je, et l'alexandrin n'en sort pas indemne : « *Moi je suis du sérail et j'en connais les détours.* » (BS 75). De façon similaire, le latin est régulièrement invoqué comme l'indice nécessaire d'une éducation distinguée, d'une culture classique[4] : « *je me suis mis sur un plan élevé, glissant des points de vue littéraires, citations latines, enfin l'homme du monde* » (BS 596). Mais, en fait de citation latine, Adrien ne sait se remémorer, avant son entrevue avec Solal, que l'archétype des *lieux communs*, leur sommaire mnémotechnique dans la rhétorique antique : « *une citation latine pour montrer que je ne suis pas le premier venu. Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.* » (BS 93). L'un d'eux apparaît aussi dans un DIL intérieur : « *Maintenant, quid ?* » (BS 229) ; et comme cet interrogatif, devenu familier, les occurrences latines dans les DR d'Adrien consistent en des locutions plus ou moins lexicalisées en français[5], telles que « *nec plus ultra* » (BS 142), « *sui generis* » (BS 334), « *in toto* » (BS 306), « *in extenso* » (BS 599), « *ad hoc* » (BS 681). Leur nombre limité est assez élevé pour que le lecteur confronte leur banalité avec le discours d'Adrien sur le latin. La seule phrase complète relève de l'emploi proverbial, quand il n'exclut pas d'embrasser les lèvres d'Ariane endormie en ces termes : « *Fortuna audaces juvat !* » (BS 685).

Le maniérisme du latin trouve un complément de modernité avec celui de l'anglais. En dépit de son emploi du cliché « *Perfide Albion* » (BS 51), la parole d'Adrien comporte de nombreux anglicismes. Ils constituent un *jargot* : l'emprunt, qui est cryptique dans l'argot et économique dans le jargon, est ici « un simple clin d'œil à la langue étrangère qui véhicule les références à la mode. »[6] C'est avant tout la langue de la réussite

---

[1] Le ridicule de cette phraséologie est d'autant plus marqué que ce personnage qui hante le très prochain cocu qu'est Adrien, s'adressant à Solal, c'est le séducteur Don Juan – alors qu'Adrien tient plutôt de Pierrot, le promis de Charlotte (chez Molière).

[2] Le personnage d'Adrien trouve dans Le Gandec une réplique hiérarchiquement inférieure, mais comparable par son affectation : « *Voulant faire preuve d'esprit et de culture, il demanda, faisant allusion au pardessus et à la valise d'Adrien : "Pourquoi ces éléphants, ces armes, ces bagages ?" Le Gandec souffrait de n'être que commis international de première classe. Aussi faisait-il le plus possible de citations littéraires.* » (M 675). Je n'ai pu retrouver la source de cette citation, qui pourrait se situer entre *La Mort d'Asdrubal* de Jean de Mairet et *Bélisaire* de Rotrou. De même, Le Gandec montre son penchant pour des synonymes savants qui ne lui sont pas spontanés : « *Je voulais vous demander si l'expression "se ranger à notre opinion" vous semble adéquate, idoine ?* » (M 683). Ces répliques activent dans le patronyme de Le Gandec son paronyme *le gandin* (jeune élégant raffiné et plus ou moins ridicule).

[3] La réplique d'Acomat dans *Bajazet* IV, 7 : « Nourri dans le sérail, j'en connais les détours. »

[4] Adrien célèbre cette culture en Louis-Lucas Boerhaave, qui lit Virgile et cite du grec (BS 629).

[5] Au contraire, *pro memoria* n'est attesté ni en français par le Robert, ni en latin par le Gaffiot, et semble être une forgerie, perçue en cotexte comme une marque de snobisme : « *il avait remis à Miss Wilson un mot pour le S.S.G., rappelant le dîner de ce soir, un pro memoria, comme les Heller.* » (BS 197).

[6] Marc SOURDOT. art. cit., p.25. Les anglicismes d'Adrien datent pour la plupart du XIXème siècle, période de l'émergence des modèles anglais et américain du fait de la révolution industrielle, de l'Empire britannique et du développement du capitalisme : *gentleman* (entré en français fin XVIIème, il ne s'appliquait qu'aux Anglais jusqu'au début du XIXème), *shake-hand* (1840), *breakfast* (1862), *boss* (1869), *self-made-man* (1878), *smoking* (1890). La vulgarisation de l'anglais opère une torsion de la langue d'origine, à l'instar de *shake-hand*, ou *smoking* qu'emploie Adrien (BS 304, 396), qui ne sont pas attestés en anglais. C'est ce que marque la surenchère de distinction anglomane à laquelle se livre Van Vries, s'efforçant de parler en anglais et non par anglicismes : « *dire "mon dinner jacket" et non "mon smoking" lui procurait*

individuelle à l'américaine : « *struggle for life* » (M 688, BS 57), « *self-made-man* » (BS 111). Cette exaltation des succès du parvenu va de pair avec la fascination pour plus riche ou plus puissant que soi, le « *boss* »[1] : le terme, qui commence à s'employer en France dans les années 30, est le leitmotiv qui désigne Solal. Sa prodigalité n'est, elle aussi, exprimable qu'en anglo-américain : « *les cent dollars de pourboire* [...] *un billet de cent dollars, je te jure, je l'ai vu de mes yeux vu, one hundred dollars en toutes lettres, j'étais estomaqué, cent dollars, tu te rends compte le gaspillage* » (BS 393). La répétition du montant, et sa mention dans la langue du billet vert, tourne à l'incantation magique, comme une langue sacrée que la traduction banaliserait. Paré du prestige américain du *boss*, Solal est en même temps célébré par Adrien comme l'incarnation de l'aristocratisme anglais : « *c'est le gentleman* » (BS 65). En effet, concurremment, l'anglicisme est aussi le vecteur de la distinction britannique, du luxe et du savoir vivre : « *un compartiment single* » (BS 304), « *shake hand* » (BS 599), « *Home, sweet home again* » (BS 630, 680), « *une idée first class* » (BS 683). La reformulation de l'expression française par son équivalent néologique anglais apporte ce supplément de prestige que souligne le *donc* résomptif : « *Wagon-lit de première classe, single donc* » (BS 302). C'est ce que montre la préférence qu'Adrien accorde au néologisme *attaché-case* : « *la mallette* [...] *qu'il aimait bien parce qu'elle faisait anglais. Mon attaché-case, aimait dire le jeune fonctionnaire international* » (M 674). L'accessoire comme sa dénomination connotent l'Angleterre. Le mot signifie proprement « mallette d'attaché diplomatique » ; il évoque donc à la fois la diplomatie, par le terme français *attaché* auquel Adrien se dit très attaché (M 656), et l'élégance et la modernité britanniques, tout comme le syntagme « *standing de diplomate* »[2] (BS 391).

L'anglais est la langue de la diplomatie et du protocole. Le compte-rendu qu'Adrien fait de sa mission en Palestine manifeste, par une traduction superflue, cette ivresse de l'échange international :

> son désir d'étroite collaboration avec nous, close co-operation il a dit en anglais [...] le texte gravé requests the pleasure et cætera [...] Son Excellence se lève lorsque j'entre. Comme je t'ai dit, il est feld-maréchal. His Excellency Field Marshal Lord Plummer. [...] Enfin un majordome vient annoncer à Lady Plummer que Sa Seigneurie, Her Ladyship en anglais, est servie. [...] les sujets traités, en anglais naturellement [...] une place pour V.I.P., ce qui veut dire Very Important Person. Sans commentaire, hein ? (BS 597-600)

Il se délecte de l'anglais comme forme vide, formules de politesse et titres de gloire : « *Lord Plummer, Haut-Commissaire en Palestine, K.C.M.G., C.B. et ainsi de suite* » (BS 601). L'anglais est donc un signe extérieur de distinction, traditionnel chez les d'Auble

---

un sentiment délicieux de supériorité. » (BS 288). C'est pourquoi les anglicismes les plus remarquables sont ceux dont les premières occurrences en français sont attestées entre les années 20 et 30, donc contemporaines d'Adrien, comme *because* (1928). Dans la construction du personnage, leur plus-value de snobisme et de modernité est incontestable : *attaché-case* (employé dès 1921 par l'écrivain diplomate Paul Morand), *standing* (1928). Enfin, plusieurs des anglicismes attribués à Adrien ou Van Vries dans *Belle du Seigneur* (publié en 1968) sont entrés en français, d'après les dictionnaires de langue, postérieurement à la période de la diégèse (les années 30), souvent suite à la Seconde Guerre Mondiale, comme *briefing* (1945 dans le vocabulaire militaire, 1951 dans le langage commercial, publicitaire et journalistique), ou *single* (1950, au sens de « compartiment individuel »). Il est peu probable qu'un francophone les ait employés dans l'entre-deux-guerres : ce serait alors non pas un anglicisme en voie de lexicalisation, mais un emprunt pur et simple, un fait de parole et non de langue, tel que *V.I.P.* qu'Adrien cite bien comme de l'anglais dans le texte, et qui s'est lexicalisé vers 1959. Pour autant, le lecteur néglige ces subtilités diachroniques, et y lit une *intention* de modernité et d'anglicité.

[1] C'est à un *boss* que s'identifie Van Vries par cet anglicisme : « *ce qu'il appelait ses instructions ou encore son briefing* » (BS 301).

[2] Le mot, qu'Adrien emploie aussi au sujet des Petresco (BS 602) ou du caviar : « *une manière de garder notre standing social* » (BS 142), est quasi néologique, attesté dans *Topaze* de Pagnol en 1928.

(BS 557) : Adrien insiste sur l'anglophilie d'aristocrate d'Ariane, à laquelle il se plie lors du rite du « *morning tea* » (BS 682, 683, 685), suivi du « *breakfast* » (BS 682). Parler le même anglais qu'Ariane, c'est s'élever jusqu'à son monde. Dès lors, l'adresse « *After you dear Madam* » (BS 63) qu'il lui adresse a la même valeur que ses apostrophes archaïsantes. Il est d'ailleurs significatif que ces anglicismes se multiplient à partir de son retour de mission, auréolé et légitimé dans son emploi de la langue prestigieuse. Mais ils se cantonnent souvent à un échantillon dérisoire de la langue fascinante, un anglais superficiel de méthode Assimil : « *Il aurait tant aimé serrer des mains, dire hello how are you, nice to see you* » (BS 118), y compris des bribes des plus anodines : « *last but not least* » (BS 303, 398), « *of course* » (BS 395, 681), ou « *because* » (M 647, BS 602).

11. Kitsch, burlesque et héroï-comique

Nombre de ces anglicismes relèvent d'un registre plaisant ou familier, quoique leur cotexte ne semble pas traduire la moindre conscience de ce fait de la part d'Adrien. Plus globalement, son maniérisme s'expose à des bévues, des approximations ou des rapprochements qui invalident la prétention qui y préside. Ses autocorrections montrent à la fois combien il maîtrise mal ce sociolecte de référence, et combien il lui importe, quitte à revenir en arrière et briser la linéarité du message pour redorer son blason linguistique. Tantôt, il s'agit de la norme grammaticale du langage soutenu, à l'image de cette autocorrection du présent du subjonctif en imparfait, inspirée par sa destinataire fictive, mais précédée d'une exclamation très orale, en registre détendu : « *Ah là là, ce que j'aurais aimé que tu sois là ! Ou que tu fusses, si tu préfères* » (BS 599). Tantôt, l'autocorrection introduit tardivement et laborieusement un lexique connotant la distinction : « *le bureau du S.S.G., enfin son cabinet plutôt* » (BS 65), « *J'avais donc un appartement complet, une suite comme on dit dans les grands palaces* [...] *une suite au King ! Oui, là-bas, dans un certain milieu, on dit le King, c'est l'habitude.* [...] *il était bien, le plan de mon appartement au King, hein ? Enfin, de ma suite plutôt.* » (BS 596-597). C'est la même méconnaissance que trahit l'anticipation gourmande en DIL de son dîner solitaire au George V, « *un dîner formidable* [...] *un vin extra* » (BS 304) : à la médiocrité des qualificatifs s'ajoute celles du menu qu'il se compose d'avance (andouille, pieds de porc, purée et sauce moutarde, gâteau aux fruits confits) et de la littérature de gare dont il compte l'occuper (un roman policier), peu dignes du George V. Le DD qui clôture cette évocation achève d'infirmer ces prétentions aristocratiques par sa formulation populaire et son intention alimentaire : « *Et maintenant bouffer, je crève de faim. Allons vieux.* » (BS 305).

Ces hésitations, ces ruptures de ton inscrivent synthétiquement son alternative de parvenu,

> l'alternative de l'hyper-identification anxieuse ou du négativisme qui avoue sa défaite dans sa révolte même : ou la conformité d'une conduite "empruntée" dont la correction ou l'hypercorrection même rappelle qu'elle singe et ce qu'elle singe, ou l'affirmation ostentatoire de la différence qui est vouée à apparaître comme un aveu de l'impuissance à s'identifier.[1]

Cela est manifeste dans ces télescopages stylistiques qui revêtent la double valeur d'affectation, d'affranchissement, et de trace, de crasse. Ainsi, répondant à Ariane au téléphone, Adrien la salue en ces termes : « *quel bon vent m'apporte ta délicieuse voix ?* » (BS 59). L'interrogation consiste en une formule hybride : on y retrouve le tour oral et populaire *Quel bon vent t'amène ?* enjolivé par la synecdoque, due au téléphone, de la *voix*

[1] Pierre BOURDIEU. *La Distinction*. op. cit., p.105. Aussi "L'économie..." art. cit., p.29.

pour la personne. L'intention de galanterie et de distinction, perceptible dans l'épithète antéposée, souffre de la surcharge et est parasitée, dans cette dissonance, par la formule d'accueil d'un camarade. L'appellatif qu'il emploie dans une lettre à Ariane, « *ma mousmé chérie* » (BS 589), est emblématique de ce kitsch ; il conjoint l'exotisme toc dans lequel Adrien se complaît de retour du Moyen-Orient, et une vulgarité involontaire, par son registre familier[1].

La séduction que se plaît à exercer Adrien sur ses subordonnés est emblématique de cette hésitation. Il fait d'abord à Le Gandec l'offre suivante : « *Allons reprendre des forces par le truchement d'un cafeton sustentatoire !* » (BS 112). D'une part, Adrien use ici de termes pédants, la locution prépositive *par le truchement de*[2] et l'épithète *sustentatoire*, pléonastique et néologique[3]. D'autre part, ce maniérisme approximatif se heurte aux connotations populaires et vieillies de « *cafeton* » qui, de surcroît, est lui aussi employé de façon impropre[4]. Ensuite, deux secrétaires s'étant jointes à eux, il « *réussit un doublé de calembours, puis cita Horace pour faire contrepoids.* » (BS 113). Adrien montre sa connaissance de la culture légitime, et affiche une stratégie de condescendance, que lui permet l'infériorité de ses interlocuteurs : juxtaposer la culture latine et l'humour gaulois représente l'une de

> ces transgressions symboliques de la limite qui permettent à la fois d'avoir les profits de la conformité à la définition et les profits de la transgression [...] les bourgeois et surtout les intellectuels peuvent se permettre des formes d'hypocorrection, de relâchement, qui sont interdites aux petits bourgeois, condamnés à l'hypercorrection. [...] celui qui est sûr de son identité culturelle peut jouer avec la règle du jeu culturel.[5]

Néanmoins, sa stratégie ne montre ni aisance ni mobilité, mais un va-et-vient, une simple succession, que le DN rapporte comme un jeu de *contrepoids*, isotopie qui introduit la pesanteur des calembours et celle, symétriquement, de la citation[6]. Le flottement connotatif est patent dans l'emploi synonymique d'expressions très éloignées : les deux lexies « *coup de Trafalgar* » et « *coup de Jarnac* »[7] ont en commun, outre le substantif noyau *coup*, de reposer sur une allusion historique, périphrase savante, luxe de l'expression et indice de culture ; mais leur équivalence repose sur une confusion sémantique. Un *coup de Trafalgar* désigne un accident désastreux (la victoire anglaise sur la flotte française à Trafalgar), et la

---

[1] Familier, mais non péjoratif selon Jacques CELLARD, Alain REY. *Dictionnaire du français non conventionnel*. Paris : Hachette, 1980. On trouve, dans Alain REY (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Robert, 1992 : « Le mot, d'abord attesté dans *Mme Chrysanthème*, roman japonisant de Pierre Loti, se rapporte à une jeune fille japonaise. L'argot l'a repris à propos d'une fille facile, d'une maîtresse (XXème siècle). » C'est ce kitsch qui exaspère le Narrateur proustien dans *Du Côté de Guermantes* (II, 2), quand Albertine emploie ce mot : « nul n'est plus horripilant. A l'entendre on sent le même mal de dents que si on a mis un trop gros morceau de glace dans sa bouche. »

[2] Gougenheim attribuait, dans *Le Français moderne* de janvier 1939, sa récente prolifération à l'influence du style journaliste.

[3] Seul l'adjectif *sustentateur* est attesté. Le verbe *sustenter*, avec un aliment en fonction de sujet, au sens de « soutenir les forces de quelqu'un par la nourriture », est didactique et vieilli, tandis que la forme réfléchie s'emploie *familièrement* et par plaisanterie.

[4] D'après Jacques CELLARD, Alain REY. op. cit., il n'est qu'un synonyme partiel de *café*, comme débit de boissons, et non comme boisson même. On rencontre la même approximation quand Adrien forge, d'après « *claquer* » (employé aussi BS 213), le déverbal « *claquement* » (BS 113) pour *décès*, non attesté, et déroutant dans cette acception.

[5] Pierre BOURDIEU. *Ce que parler*... op. cit., p.131. Voir aussi *La Distinction*. op. cit., p.131.

[6] On retrouve la dissonance qui consistait à envisager, face à Ariane, de « *combattre l'impression trop fonctionnaire* » (BS 88) de ses combines de vacances en prétendant avoir des hallucinations pour faire « *antidote* » (BS 89), et de parler de son futur roman parce que « *ça compenserait l'agrafeuse.* »

[7] Respectivement M 687, 694, BS 74, 397, 398 ; et M 693, BS 45, 56. Surville emploie la première (M 515) et Van Vries la seconde (BS 291).

seconde, un coup perfide et déloyal (la botte que le seigneur de Jarnac employa en duel). Outre l'approximation et le faux-sens produits par leur emploi interchangeable, la valeur de ces périphrases est menacée aussi par la synonymie qu'Adrien établit (BS 45) entre un *coup de Jarnac* et le substantif familier *crasses*, dont la dénotation est certes voisine mais les connotations très différentes, et enfin par le sens qu'il leur confère en situation : un coup de Trafalgar « *consistait à prendre une initiative qui attirerait sur lui l'attention de ses chefs.* » (M 687). Il apparaît alors dérisoire et disproportionné de convoquer pour si peu l'aristocratie française ou la *Royal Navy*.

Cette hésitation se manifeste au lecteur par des raccourcis équivoques entre tour oral et préciosité, tels que la locution conjonctive *non moins que* articulant deux disqualifications, dont la seconde est d'un registre familier : « *ce Solal de malheur non moins que de mes fesses* » (BS 59). Le télescopage malheureux que réalise cette coordination, entre prestige et scatologie, prend des formes plus concises encore, et plus ridicules donc, à travers la rectification suivante : « *Son Excellence très aimable, s'informant avec intérêt de mes fonctions, pas les digestives bien sûr* » (BS 597). La précision d'Adrien écarte une acception rendue possible par le cotexte immédiat : la syllepse du mot *fonctions* condense le coq-à-l'âne permanent d'Adrien, dont le narcissisme alterne de façon burlesque l'autosatisfaction quant aux honneurs et la minutieuse observation de son transit intestinal. Cette syllepse fait écho à un autre télescopage entre distinction et digestion : « *Faudrait trouver un joint pour faire digérer le monocle.* » (BS 55) – en fait pour faire admettre son adoption du monocle après Heller et Huxley – burlesque digestif qui va jusqu'au lapsus absurde : « *avec salle de bains et W.C. politique, pardon, privé* » (BS 302).

L'emploi cumulé de métaphores ou de vocables précieux, et de locutions populaires tend à brouiller leurs connotations respectives, voire à réactiver leur sens propre, compositionnel, à l'instar de l'expression du degré de *poétiques* par l'image familière et technique du *calibre* : « *Il n'y a qu'elle pour avoir des idées poétiques de ce calibre.* » (BS 684) ; ou l'apparition d'un flan au zénith : « *il y a eu le zénith, elle en sera comme deux ronds de flan* » (BS 596). L'étoffage ou la surcharge de lexies figées produit des énoncés quasi surréalistes, à l'image du lapin monstrueux qui hante Adrien : « *il nous a posé un lapin de dimension* » (BS 229), « *un lapin de ce calibre, vraiment, c'est trop fort de café.* » (BS 213). Leur défigement produit également des effets burlesques, comme quand Adrien renouvelle l'expression *être sur un pied d'égalité* en *sur un pied d'intimité*, et surenchérit : « *sur un pied d'intimité avec le S.S.G., et même sur deux pieds, nom d'une pipe !* [...] *il avait trop souri avant le pied d'intimité* » (BS 294). Le *pied*, d'abstrait au singulier, devient très concret au nombre de deux, concrétisation que conserve ensuite la reprise, sans sa préposition habituelle, du syntagme nominal avec article défini, *le pied d'intimité*, désignant alors l'instant intime.

Le grand écart linguistique, le coq-à-l'âne socioculturel, sont particulièrement significatifs lors d'une scène lourde d'enjeux quant à la représentation de soi, l'exhibition de la distinction et l'occultation des origines honteuses : c'est la frénésie de caviar qui saisit Adrien lors de sa concertation avec Antoinette précédant l'arrivée de Solal. Le caviar est, pour les personnages comme pour le lecteur, un référent prestigieux qui classe, socialement et économiquement, ceux qui en offrent, en mangent et en parlent. Adrien multiplie les sentences définitives faisant du caviar un principe intangible : « *Une chose que je décide, moi, c'est le caviar !* [...] *Il n'y a rien de plus chic que le caviar !* [...] *Le caviar n'est jamais de trop ! Non, non, je reste sur mes positions ! Je suis inébranlable !* [...] *Je ne sacrifierai pas le caviar à un simple homard !* » (BS 142). Il se grise de ce qu'on pourra en dire, ou de ce que le caviar lui permettra de dire : « *(Il déclama :) Il y aura du*

caviar au dîner qu'offre ce soir M. Adrien Deume, membre de section A, à son supérieur hiérarchique, M. le sous-secrétaire général de la Société des Nations ! [...] *Encore un peu de caviar, monsieur le sous-secrétaire général ?* » L'exaltation va jusqu'à l'incantation pure et simple, la délectation du mot, mi-enfantine mi-magique : « *Le caviar ! s'écria-t-il, lunettes lyriques.* [...] *Caviar, caviar et re-caviar !* [...] *Du caviar, du caviar !* » (BS 142-143).

Or, cette transe est grevée par plusieurs connotations malheureuses. Ainsi, cette définition, « *Le caviar, qui est le nec plus ultra des mets et le plus cher !* » (BS 142) comporte une discordance entre le latinisme délicat du superlatif et la référence petite bourgeoise au coût des choses. De même, l'élitisme, le raffinement, l'aristocratisme sont contredits par la massification, la standardisation de l'ère bourgeoise : « *Et du caviar en quantités industrielles !* » ; puis par le registre familier, dans cette prédiction : « *Le caviar fera un effet bœuf !* » (BS 143) ; dans le cotexte d'un menu, l'hyperbole populaire est défigée et représente une intrusion de la viande de bœuf, nettement moins prestigieuse. Le summum du grotesque est atteint dans cette comparaison qui se veut une promotion sans appel de la fascinante denrée : « *La bisque, c'est du caca à côté du caviar !* » La connotation parasite est alors plus pesante encore, dans la mesure où elle introduit dans l'alimentation de luxe, sous couleur de valorisation, un lexique régressif et une scatologie puérile. Comme le note Bertrand Goergen, « N'en déplaise à Adrien, c'est bien caviar qui fait écho à caca, et non bisque. »[1] Ce dialogue est typiquement burlesque, par l'intrusion du registre familier et du bas corporel dans un propos prestigieux. Le motif marque à nouveau fortement l'une des scènes où la parole d'Adrien se fait la plus sincère, la plus tragique, hors de tout faux-semblant. Assis sur les WC, il analyse lucidement le départ d'Ariane en mangeant du saucisson à l'ail, et énonce alors son DD le plus métaphysique : « *Sa main haut levée tenant le bout de saucisson à l'ail, il menaça le plafond. "Pas de Dieu, il n'y a pas de Dieu."* » (BS 700). Le burlesque provient de la situation, mêlant alimentation, défécation et transcendance ; il est de surcroît appuyé par le récit attributif, décrivant le geste d'Adrien comme une menace – registre grave – adressée au plafond, désignation concrète et peu élevée de ce qui eût pu être le Ciel.

Le burlesque, comme transcription en style bas d'un sujet noble, est la pente esthétique naturelle au petit-bourgeois prétentieux et incompétent. Il semble être un parti pris rabaissant quand Adrien dresse un portrait de Van Vries en chien domestique, dans un registre relâché : « *je chuis persuadé que mon Vévé che tiendra tranquille, il a aboyé mais jil ne mordra pas* [...] *et même ch'il me fait un chale rapport, je m'en contrebalanche, il ne me fait pas peur, che chalaud, les chiens jaboient, la caravane pache !* » (BS 80-81). Néanmoins, l'inscription mimétique, en DD, de l'altération que sa pipe impose à sa prononciation, ajoute à ce burlesque revanchard une dimension involontaire, subie, qui range Adrien aux côtés d'Hippolyte ou de Jérémie. De plus, cette même prononciation altère ensuite un propos de tenue plus élevée, une réception mondaine, le charme ineffable de Solal, la séduction exercée sur une aristocrate :

> Tu l'as chûrement remarqué à la réchepchion bréjilienne. Un mélange indéfinichable, tu ne trouves pas ? Chet air dichtrait quand on lui parle, chette tête de marbre, méprijante en chomme, et puis choudain che chourire chéduijant, hein ? [...] la comtèche Kanyo est de mon avis [...] Est-che que je t'ai raconté de la bonne de Petrechco ? (BS 81)

Indéfinissable, *sourire séduisant* ou *comtesse* sont des mots dont les connotations supportent difficilement une telle mise à mal phonétique – ou orthographique pour le lecteur, qui s'attache à la déformation plus qu'au message.

---

[1] Bertrand GOERGEN. op. cit., p.262 (dans son étude du « dialogisme phonématique »).

Immédiatement après, Adrien pose sa pipe, et opère une transcription mensongère, récusée par Ariane, qui enjolive la maison de Petresco en château. Précisément, l'envers du burlesque réside dans l'héroï-comique, qui consiste en un traitement noble de réalités vulgaires. Son expression la plus plate est l'ennoblissement des objets matériels, depuis le siège de la SDN et ses 668 water-closets célébrés en une accumulation chaotique de chiffres digne de l'épopée, jusqu'à l'agrafeuse Brunswick, muse et maîtresse du fonctionnaire : « *Viens, ma chérie.* [...] *Je t'adore, lui dit-il.* » (BS 59-60). De façon moins ponctuelle, l'effet héroï-comique est produit par l'application à un scénario carriériste du topos romantique et romanesque de la déclaration bucolique et nocturne : « *Et un soir, après le dîner, en se promenant dans le jardin, la brusque confidence d'une voix douce et triste, au clair de lune, que voulez-vous, mon cher ministre et ami, il y a ixe ans que je plafonne A. Et puis un soupir, simplement, et rien d'autre.* » (BS 75). Entre le clair de lune et la simplicité du soupir, l'appellatif et le jargon du syntagme « *je plafonne A* » introduisent une note discordante, de même que le très mathématique « *ixe ans* » comme expression de la durée qu'un amoureux élégiaque figurerait par une hyperbole, *il y a un siècle, mille ans, une éternité...*

Le technolecte administratif, le jargon carriériste donnent lieu à un héroï-comique particulièrement outré quand Adrien raconte à Ariane le blâme que lui a adressé Van Vries. Son récit débute en mêlant les registres de l'employé et de l'écolier pris en faute :

> Il m'a passé un savon. [...] il va mentionner mes retards dans mon rapport annuel [...]. Ce qui entraînera la suppression de l'augmentation annuelle et pourra provoquer peut-être la sanction de réprimande ou même de blâme par le secrétaire général. [...] ça va me couper toute chance de promotion [...]. (BS 78)

Mais il opère un glissement de l'administratif au judiciaire, grâce au syntagme *faire* + substantif non actualisé : « *ça fera casier judiciaire.* »[1] Puis, du dramatique de fait divers, il passe au sublime par la périphrase ornementale d'une allusion mythologisante l'assimilant à Hercule : « *Ce rapport me suivra toute ma vie. Ma tunique de Nessus, quoi* »[2]. Ce sublime décalé est interrompu par un retour abrupt aux justifications anecdotiques du subordonné : « *Pourtant, j'ai fait de mon mieux, je lui ai dit que* [...] » (BS 79) ; suivent les DI de l'employé modèle et repentant, et du supérieur inflexible, les considérations sur la jalousie, et son explication par l'entrevue avec Solal, les petites causes ayant des effets herculéens. La chute de sa complainte reprend une gradation hyperbolique ternaire : « *Une note pareille dans un rapport annuel, c'est la guillotine sèche, la mort sans phrase, B à perpétuité. Enfin, voilà, je suis perdu, c'est la fin de ma vie administrative,* [...]. » Adrien conclut d'abord par l'équivalence prédicative entre la réalité administrative et le registre tragique ou pénal[3]. Ensuite, deux syntagmes conjoignent les deux isotopies : dans « *B à perpétuité* », on a un verdict administratif, le grade résumé par sa lettre, déterminé par le comparant d'une métaphore judiciaire, tandis que inversement dans « *la fin de ma vie administrative* », les deux substantifs appartiennent à la métaphore tragique, déterminés par une épithète littérale relevant du comparé. Le chiasme donne donc le dernier mot à l'institution, rappelant que tant de grandiloquence n'exprime que la crainte de rester membre B à vie.

---

[1] De même, plus tard, il se justifie ainsi d'adresser un rapport à Solal sans aviser Van Vries : « *légitime défense, quoi* » (BS 399).

[2] La particule résomptive *quoi* ponctue la figure comme l'expression juste du sort d'Adrien, au prix d'un faux sens : l'allusion à la tunique empoisonnée, offerte par Déjanire et qui fut fatale au héros, est lexicalisée comme « présent funeste à celui qui le reçoit ».

[3] La *guillotine sèche* désigne le bagne, la peine de déportation ou de relégation à vie, et « *la mort sans phrases* » est un apophtegme attribué à l'Abbé Siéyès au sujet de la condamnation de Louis XVI.

L'héroï-comique consiste donc à faire un événement tragique à partir de peu, d'une contrariété administrative – voire à partir de rien : c'est la scène de la commande au restaurant du Secrétariat (M 677-678). Adrien y manifeste son souci de paraître ; l'épisode l'illustre et le rend perceptible, il met le lecteur dans la position de la serveuse en rapportant de façon mimétique une transaction de service, interaction verbale qui, par excellence, ressortit du DN dans la plupart des romans. Le DD rapporte longuement ses hésitations, sa mise en scène d'un suspense dérisoire, tous les rebondissements de son choix, la répétition de certains mots ou propositions[1], et étale dans l'espace du texte une commande versatile et dilatoire :

> Et puis vous m'apporterez une petite omelette aux... aux... aux... voyons un peu aux... aux... (Il interrogea la serveuse du regard.) Aux ? Aux ? Aux champignons ! s'écria-t-il [...]. Aux champignons ! confirma-t-il [...]. Ou plutôt non, aux truffes ! [...] Aux truffes, parfait, aux truffes, ça c'est une idée, je crois !

Du point de vue de la place occupée dans le récit, c'est effectivement un événement ; sa durée est également rendue de façon très mimétique par l'étirement du récit attributif qui matérialise l'attente, les pauses :

> Ensuite ensuite ensuite ensuite (Cela dit avec une très grande rapidité.) un petit (La dernière syllabe de ce mot étirée longuement jusqu'à devenir insupportable d'acuité. Puis un temps destiné à suspendre l'attention de la serveuse, à la faire haleter de curiosité.) mixed-grill ! Non, en somme non, j'en ai mangé un avant-hier. Vous me donnerez plutôt, vous me donnerez plutôt, chantonna-t-il en traînant pour avoir le temps de réfléchir, plutôt (Après un coup d'œil sur la carte il frappa du poing sur la table et proféra dictatorialement :) un poulet Souvaroff !

A l'image du dernier adverbe, les didascalies et le récit attributif lui confèrent en outre divers rôles, poses et tons successifs. Adrien cabotine : « *en faisant avec l'index une courbe hardie de chef d'orchestre* [...] *en casse-cou décidé à vivre dangereusement* [...] *Même jeu avec, en plus, les yeux arrondis de l'inspiré* », puis le dictateur, enfin le tragédien... ce sont autant de représentations clichées du pouvoir, du risque, de l'inspiration. L'hypertrophie de la dernière didascalie dramatise le dessert comme un coup de théâtre : « *Napoléonien, sourcils froncés, jouant son va-tout, en vraie tête brûlée qui après tout s'en fiche bien du qu'en-dira-t-on et de la dépense, il énonça, avec une expression de sombre décision :* [...] ». Par les marques de subjectivité et la connotation autonymique (*après tout, s'en fiche bien*), on entend, autant que le narrateur, Adrien, ses représentations, ou ce qu'il souhaite représenter devant ses collègues. Enfin, la variété du récit attributif occulte une information secondaire et changeante sous une musique, avec mélodie et rythme : *demanda*, *s'écria*, *confirma*, *proféra*, *chantonna*, *énonça*. On peut constater que les deux occurrences de l'hyperonyme du récit attributif, *dire*, sont dans ce cotexte particulièrement significatives : la première caractérise la seule réplique qui soit directement adressée à ses pairs, et non celles qu'il leur adresse indirectement par le trope communicationnel auquel la serveuse sert de victime et de destinataire prétexte ; la seconde marque la brièveté de la chute, le dessert. Omelette aux truffes, poulet Souvaroff et suprême Bourdaloue : la commande tient en une ligne, mais s'étale sur plus d'une page. Le fragment de récit qui introduit le dialogue explique d'avance le caractère unilatéral et hypertrophié de l'échange par l'égoïsme, l'optimisme et la candeur d'Adrien, « *plein d'assurance avec les inférieurs* ». On voit combien il profite du pouvoir conversationnel, quand il en dispose, qui consiste à décider du thème et de la durée de l'échange, et à en être le centre d'intérêt exclusif[2].

---

[1] Jusqu'à sept fois, pour ses « *aux* » dépourvus de substantif.

[2] Au discrédit dû à cette excroissance grotesque, s'ajoute celui qu'introduit, souvent en parataxe, le discours intérieur de la serveuse. Egocentrique, il l'implique dans son choix par l'interrogation rhétorique, mais les DR mentaux de celle-ci représentent un contrepoint achevant de relativiser et lézarder la farce qu'il

Le ridicule d'Adrien est que ses rôles d'emprunt et ses stratégies de condescendance échouent tôt ou tard sur une trace petite-bourgeoise, et apparaissent donc comme un parti pris, ou quelque chose de subi. Pour le lecteur, trop d'indices convergent vers la médiocrité : soit Adrien fait mine de condescendre pour faire croire qu'il vient de haut ; soit ses stratégies de condescendance ne sont que les traces récurrentes de là d'où il vient, exagérément compensées par une maîtrise affectée, maniériste. D'un point de vue stylistique, cela se traduit par les ruptures de ton, de registre, le burlesque malgré soi, la parole hybride.

12. Une parole de cocu

Le problème de la pertinence et du grotesque des propos d'Adrien revêt une acuité particulière pour ce qui concerne la séduction d'Ariane par Solal. Adrien raconte alors sa propre défaite, le lecteur partageant avec Ariane le privilège d'en être conscient. Cela commence avec ses hypothèses sur la blessure qu'elle a infligée à Solal : « *il a dû tomber sur quelque chose de coupant* » (BS 65), « *je me suis demandé s'il fallait lui en parler* [...]. *Dans le doute, je me suis abstenu. Est-ce que tu crois que j'ai bien fait ?* » (BS 67). L'archétype de cet aveuglement consiste dans ses déductions erronées, truffées de connecteurs, en forme de potin, sur l'amante de Solal :

> L'Himalaya qui était sa patrie ? Mais alors, dis donc, c'était la femme du délégué de l'Inde ! Mais oui, bien sûr, elle était du Népal, en plein Himalaya ! D'ailleurs, le prénom qu'il avait dit faisait bien indien. [...] Et en effet, elle avait du charme [...] c'était bien ça, la belle Népalaise ! Eh bien, mon vieux, il allait lui en pousser sur le front, au délégué de l'Inde ! [...]. Tant pis pour le délégué ! L'important, c'était que le nommé Adrien Deume était maintenant sur un pied d'intimité avec le S.S.G. (BS 338)

Adrien mène une enquête invoquant la géographie et l'organigramme de la SDN ; c'est une mauvaise grille de lecture[1], mais il est sûr de ses conclusions : « *il est amoureux de la femme du premier délégué de l'Inde, il m'a dit ça à mots couverts, mais j'ai deviné d'après certains détails* » (BS 396). Ce qui renforce sa cécité est le vertige du gain qu'il pense retirer de cette confidence, à savoir la modification du rapport de places et la perspective d'un glissement possible du scénario hiérarchisé et professionnel vers un scénario intime : « la confidence entraîne la confidence : en faisant une confidence, le locuteur la rend possible dans la relation, en fait il modifie d'une certaine manière la définition de la relation et la règle de la conversation. »[2] Adrien anticipe déjà sur un futur repas, « *crêpes Suzette pour finir, et confidences sentimentales diverses !* » (BS 338), ce qui justifiera la confidence réciproque, professionnelle, au sujet de l'avancement : « *il pourrait bien lui dire ce qu'il pensait de l'incompétence de Vévé. Des critiques polies de forme mais terribles de fond.* [...] *Et s'il glissait déjà une allusion à la dernière gaffe de Vévé, dès que le S.S.G. en aurait fini avec son Himalayenne ?* » (BS 339).

---

interprète : « *Que diriez-vous d'une bouchée à la reine ? demanda-t-il à la jeune fille qui n'avait nulle envie d'en dire quoi que ce fût et qui souriait aimablement tout en pensant à son amant qui l'avait plaquée.* [...] – *Ce que je peux m'en foutre, répondit-elle mentalement. Allez, grouille-toi, balai à goguenots !* – [...] *On va voir ce que c'est, hein ? dit-il à la serveuse qui ne partageait pas cette curiosité et que ce goinfre dégoûtait d'autant plus qu'elle avait mangé à onze heures et demie.* » Le récit cohénien donne une épaisseur, une vie et une voix à ces personnages utilités qui sont généralement à peine mentionnés. La serveuse, figure fugace et anonyme, a droit au DD, le lecteur apprend par exemple qu'elle a un chagrin d'amour, et l'heure à laquelle elle a mangé (qui rappelle en outre son statut social : elle mange avant le *service*).

[1] Le discours de Solal, on le verra, est un propos poétique, nourri de sa connaissance de l'intimité d'Ariane, crypté et véridique à la fois, à l'image de l'anagramme de son prénom.

[2] Véronique TRAVERSO. op. cit., p.197.

Accroché à ce ragot dont il est fat, et qu'il a fabriqué de toutes pièces, Adrien montre la même candeur quand il parle d'Ariane. Ainsi, deux fois il l'imagine en train de dormir ; or, elle est précisément en train d'être séduite par Solal : « *si elle n'avait pas de sympathie pour le boss, elle n'y pouvait rien* [...]. *Elle dormait sûrement en ce moment* » (BS 389) ; puis sa liaison avec Solal bat son plein : « *ma pauvre épouse qui doit passablement se morfondre dans la solitude* » (BS 628), et enfin elle a quitté le domicile conjugal : « *si elle dort, comme tout semble le faire prévoir à vues humaines* » (BS 685)., Le maniérisme et ses enrobages, modalisations et nuances en semblent d'autant plus ridicules et vains. Le moindre détail des monologues d'Adrien rappelle ce manquement de l'insoupçonnable vérité, à l'image de cet irréel du passé censé suggérer le luxe de la suite de Solal : « *on est donc montés chez lui, oh là là tu aurais dû voir ça* » (BS 396). Or, pendant qu'Adrien pense ainsi dans son train, l'irréel est hors de propos, c'est actuel et même accompli, Ariane a vu la suite, en est déjà descendue et, séduite, danse en bas avec Solal. Au même moment, Adrien, qui songe d'abord à l'envoyer se loger au Ritz le temps de sa mission, l'exclut finalement car elle pourrait y rencontrer Solal : « *elle ne l'avait pas à la bonne, elle serait capable de ne pas le saluer* » (BS 391).

A ces erreurs avérées sources d'ironie cotextuelle, s'ajoute le psittacisme, par exemple lorsque Adrien évoque son roman, caricature de parole préconstruite, empruntée à Solal : « *un certain projet littéraire que j'ai, un roman sur Don Juan, j'ai des idées à ce sujet, je t'en parlerai, j'ai trouvé des thèmes épatants sur Don Juan, le mépris d'avance, et puis pourquoi sa rage de séduire, enfin je t'expliquerai, c'est assez complexe, mais je crois nouveau, original* » (BS 396). Adrien s'attribue la théorie du donjuanisme que Solal vient de lui développer au téléphone en présence d'Ariane, et tient donc mentalement à celle-ci un discours que Solal lui a déjà indirectement adressé ; en outre, il plagie la théorie que la séduction d'Ariane par Solal a illustrée en acte, et dont il vient, victime et cobaye, de prouver à son insu la justesse et l'efficience. Plus tard, quand Adrien se félicite du succès de ses premiers chapitres auprès d'Ariane, il ne réalise pas que c'est la séduction de Solal que sa lectrice a savouré : « *ça m'a fait plaisir que tu aies particulièrement aimé le passage sur le mépris d'avance, et puis aussi quand il parle des raisons de sa rage de séduire.* [...] *Oui, ça m'a fait plaisir, parce qu'au fond, tu sais, c'est pour toi que j'écris.* » (BS 681-682). Non seulement Adrien récite la leçon de Solal, déjà entendue par Ariane, mais en plus il la vide de toute force illocutoire, de toute capacité transformatrice, elle est réduite à un contenu de seconde main ; loin de séduire ou convaincre, il singe plus ou moins inconsciemment, et tardivement, son rival Solal, faisant sa lecture en robe de chambre de soie[1] (BS 680).

Par cette récitation du déjà dit, Adrien quitte l'erreur grossière et se rapproche d'une vérité ; simplement elle lui échappe, elle a déjà servi et perd dans sa bouche toute efficience et toute beauté. Sa parole tend encore plus à dire le vrai, à son insu, quand elle énonce une vérité manifeste et sa méconnaissance de combien elle le touche de près. Adrien, alors, ne croit pas si bien dire, comme dans cette exclamation le matin de son retour : « *quelle surprise pour la Rianounette qui s'attendait à ne le voir que dans une semaine !* » (BS 595). Cet effleurement candide de la vérité est rendu perceptible à travers la première apparition nominale de Dietsch dans le roman[2] : « *cette scène quand je lui ai dit que je voulais téléphoner à Dietsch qu'est-ce qu'on lui a fait à ce type pour qu'il vienne plus, dommage il connaît beaucoup de monde et puis ça pose de recevoir un chef*

[1] De même, plus tard, envisageant de distraire sa détresse après le départ d'Ariane, c'est encore à l'amant d'Ariane qu'il tend à se conformer : « *aller au Donon, la boîte chic. D'abord prendre un bain, puis le smoking, puis le taxi, et le Donon. Le smoking neuf, celui du dîner au Ritz.* » (BS 704).

[2] Ariane ne l'a pas encore évoqué, fût-ce à mots couverts.

d'orchestre elle a dû le froisser » (BS 114). Une expression grotesque de cette vérité inconsciente apparaît dans cette remarque anodine, qui donne un écho immédiat au DIL intérieur d'Ariane assimilant Adrien à un pékinois en rut : « *je n'arrive à dormir qu'en chien de fusil* » (BS 225). Cet aveu involontaire d'une sexualité canine revient régulièrement rappeler le contrepoint ironique que la vision de son épouse donne à ses réflexions viriles : « *Sa femme, nom d'un chien, lui pouvant la toucher autant qu'il voulait.* » (BS 295), « *Nom d'un chien, il était sevré depuis trois mois !* » (BS 596, 602).

Il se réjouit de rapports personnels, sans soupçonner qu'au moment où il parle, ils sont d'un autre ordre, de ceux qui unissent l'amant et le cocu : « *je reçois le S.S.G. chez moi* [...] *les rapports personnels, ça ne commence vraiment que dans le domicile personnel, quand on reçoit chez soi, sur un pied d'égalité.* » (BS 73). Or, Solal ne viendra jamais à l'invitation d'Adrien, mais est déjà venu chez lui à ce moment-là, déguisé en vieux Juif. Au chapitre XXXVI, la juxtaposition des deux discours, des deux scènes, Adrien content de lui dans le train et Solal dansant avec Ariane, crée des raccourcis énonçant des vérités dissimulées[1] au cocu : « *Ariane, dit-il, et elle ferma les yeux. Oh, ils étaient intimes maintenant.* » (BS 395). Le locuteur de la seconde phrase est d'abord ambigu, tout comme le référent du pronom *ils*, qui peut désigner Ariane et Solal, ou Solal et Adrien ; dans cette seconde hypothèse, il peut s'agir de l'intimité qui enivre Adrien, ou, à son insu, de celle qui lie l'amant et le cocu. L'équivocité de leur intimité est plus flagrante encore quand Adrien s'extasie sur l'aménagement du salon amoureux lors de l'attente de Solal couronnée par l'arrivée du mari, et sur la répétition générale du retour d'Adrien à laquelle Ariane a prétendu s'être livrée :

> cette idée d'avoir transformé son petit salon en mon honneur, les boiseries repeintes, c'est pas de l'amour ? En somme, on pourrait recevoir dans ce petit salon dorénavant, c'est bien mieux que dans le grand. Allons plutôt dans le petit salon, mon cher sous-secrétaire général, on y sera plus intimes. (BS 684)

L'archétype de cette vérité qui s'ignore est la locution populaire « *une veine de cocu* » (BS 304), par laquelle Adrien se félicite des missions et promotions que lui vaut sa relation avec Solal :

> ne sois pas trop rébarbative avec le boss, parle-lui un peu, enfin même beaucoup si tu peux, en tout cas gentiment, tu peux être charmante quand tu veux, parce que quoi, il a été parfait avec moi, je te garantis que d'ici un an je suis conseiller. Une veine de cocu, quoi, sourit-il [...]. (BS 399)

Or, au moment où Adrien s'imagine adressant une nouvelle fois (déjà BS 74) cette requête qui creuserait sa propre tombe, c'est chose faite : la séduction s'achève dans la salle de bal, et si Solal avait perdu son pari, Adrien serait, non pas cocu, mais veinard et déjà conseiller.

Non seulement Adrien dit la vérité sans s'en rendre compte, le lecteur en étant le seul conscient, mais en plus il la fabrique, il la fait advenir, il se fait, depuis le début, l'artisan et l'intermédiaire de la liaison de sa femme avec Solal. Il lui fait l'éloge de la séduction de Solal, quitte à en ménager l'efficacité sur Ariane, à exciter sa curiosité ou sa jalousie : « *c'est connu qu'il est un Don Juan* » (BS 69, 65 aussi). Il est le commissionnaire de leur communication, même si, quand Solal lui demande s'il a quelque chose à lui dire – en fait, un éventuel aveu d'Ariane sur la scène du vieux Juif – Adrien, croyant réagir avec finesse, tourne le dos au domaine amoureux qu'il ne soupçonne pas, pour exploiter le filon carriériste : « *Alors moi, pas bête, avec une présence d'esprit peu ordinaire, tu voudras bien le reconnaître,* [...] *je dis qu'en somme j'ai bien quelque chose à lui dire* » (BS 101) ; ce sera une flagornerie de courtisan. Il transmet ensuite innocemment les hommages de Solal à Ariane : « *c'est gentil, je trouve, puisque en somme il ne te connaît pas.* » (BS 102),

---

[1] Exactement comme dans la conversation des tricoteuses.

et il invoque Ariane pour convaincre Solal de venir dîner : « *je me suis permis de lui dire que tu serais très heureuse, et cætera, j'ai même dit que sachant que j'allais le voir tu m'as dit d'insister pour l'avoir à dîner, bref j'ai fait appel en quelque sorte à sa galanterie.* » (BS 104). Le soir du Ritz, Adrien joue le complice et confident encourageant les amours du jeune premier : « *il ne voulait pas séduire sa belle Indienne, moi je l'ai encouragé parce que tu comprends, le délégué indien je m'en contrebalance, il peut le faire cocu tant qu'il voudra*. » (BS 396). Il met une application touchante à débarrasser le plancher, et l'amusement que retire Solal de cette ironie du sort est interprété par Adrien comme l'appréciation de son culot[1] :

> le concierge téléphone pour demander si la belle Indienne peut monter. [...] je lui propose d'aller au Palais [...] il me dit que non, qu'il veut pas me forcer à retourner au Palais, que je peux rester, enfin par politesse, tu comprends, alors moi je lui dis carrément je me permettrai de vous désobéir, monsieur. Ça a eu l'air de lui plaire, ma répartie. [...] Et voilà, je suis parti par la porte de service pour pas la rencontrer (BS 397)

Le discrédit du personnage est total lorsqu'il évoque les avantages qu'il pense retirer d'un tel ridicule : « *je lui ai rendu un service personnel en le laissant seul avec sa chère et tendre, d'où gratitude et amitié* » (BS 398). Par ce monologue, Adrien fait mine de raconter à Ariane une scène de comédie digne de Molière, de Marivaux ou du théâtre de boulevard, dont il est à la fois le chœur et le dupe, dont elle est l'héroïne, et il se déclare lui-même au lecteur, qui en sait plus que lui, comme une victime consentante au nom de calculs erronés et mesquins[2].

A cette vérité inconsciente que seule le lecteur peut déchiffrer, la parole d'Adrien ajoute tardivement une autre vérité, par sa lucidité sur la séduction, la conjugalité, et soi-même. Elle apparaît dans le cotexte de ses constats hébétés et rassurants, purement perceptifs, exprimés en DIL par des notations juxtaposant un prédicat et un thème : « *Mauvaise, cette tarte.* » (BS 688), « *Vraiment bien tendu, ce fil de fer.* » (BS 689), « *Trois mille francs au moins, ce tapis.* » (BS 690). Il pose le même regard halluciné et douloureux sur la lettre d'adieux d'Ariane. Pour la première fois, il reçoit les propos d'autrui non comme signe de reconnaissance, mais comme symptôme : « *Il, il, lui, lui, comme s'il n'y avait que ce type au monde.* [...] *Et puis ce culot de lui dire mon chéri.* » (BS 688), « *A la folie, ça ressortait de la lettre. Tout le temps il, tout le temps lui en parlant du type.* » (BS 689) ; le constat revient interrompre son discours intérieur de façon lancinante : « *Il, il, lui, lui.* » (BS 689, 690). Il ne surinterprète pas, il analyse. Il montre une distance inaccoutumée par rapport à ses paroles, et à celles d'Ariane : « *elle lui avait dit qu'il était mignon,* [...]. *Tous les cocus étaient mignons. Tous les mignons étaient cocus. A son type elle ne disait sûrement pas qu'il était mignon.* » (BS 694). Adrien alterne entre la tentation d'inspirer la pitié à Ariane pour la faire revenir[3], et d'autre part la vengeance insultante : « *Une grue, voilà.* » (BS 690), voire burlesque : « *Il* [...] *rompit en deux le manche de la brosse à dents. "Dégradée pour trahison", murmura-t-il.* » (BS 693). De même, il reformule le salut matinal et l'hypocoristique dont il n'a cessé de se réjouir par avance, dans le sens d'une parodie douloureuse et désenchantée : « *Bien dormi, la chouquette ? Non, bien joui, plutôt.* » (BS 704).

---

1 En outre, du fait du montage alterné, le départ discret dont s'enorgueillit le cocu trouve un contrepoint ironique dans la phrase d'Ariane qui précède : « *Un départ ivre vers la mer, sourit-elle, tournoyante, la tête sur le refuge aimé. Et voilà, je suis parti* [...]. » (BS 397).

2 C'est au nom d'un même calcul qu'il envisage d'abord de venir au Ritz remettre son rapport à Solal, puis y renonce : « *c'est dommage, ça aurait fait intime, mais naturellement je pouvais pas le déranger, vu sa chère et tendre* » (BS 398). La réunion du trio, en effet, aurait fait intime.

3 En cela, il reste lui-même et ne tire pas toutes les conclusions de sa lucidité fraîchement acquise.

Il rejoint alors le narrateur, Mangeclous, Mariette, et Solal lui-même, comme le montre ce DI : « *murmurant avec un petit sourire qu'il était le cocu, le cocu errant.* » (BS 696). Malheureux et seul, Adrien se judaïse, oublieux de son antisémitisme ou de sa veine de cocu. Ce dernier terme apparaît désormais dans une acception plus littérale : « *Lui, rien que de l'affection sérieuse, des attentions. Elle l'en avait puni. Oui, de l'affection sérieuse, de l'affection de cocu, des attentions de cocu.* » (BS 691). Ses remarques amères sont l'ébauche en situation de ce que Solal ou Mangeclous ont théorisé, sur le culte de la force et la comédie de la passion, et Adrien retire, de cette contribution à l'énonciation polyphonique de la fameuse « thèse », un crédit imprévisible :

> il ne lui disait pas chouquette. Alors, elle le respectait, elle l'aimait. Tandis que lui, elle le méprisait de faire l'infirmière. Et puis peut-être qu'elle lui en voulait de savoir qu'elle avait mal au ventre. Un tas de choses qu'il comprenait tout à coup. Je deviens moins couillon. [...] Grand sûrement le type. Où est-ce qu'elle l'avait trouvé ? (BS 693)[1]

Néanmoins, à son autocritique véridique surgie en DDL, fait suite la candeur de son interrogation sur la provenance de l'amant. Sa désignation exprime les tabous de l'innommable, de l'inconcevable : *le type, son type, ce type, l'autre, cet homme*. Or, ces périphrases, pour le lecteur, désignent ce même Solal dont Adrien n'a cessé de se dire épris. Adrien comprend les mécanismes mais, avant de disparaître du récit, ne soupçonne toujours pas la vérité.

IV. Mariette et la parole hybride.

Mariette fait souvent pâle figure, dans les études cohéniennes comme dans la poétique de l'oral-populaire. Marta Caraion a finement analysé ses monologues comme des apartés remplissant la fonction d'un chœur adressé au lecteur ; toutefois, sa mise en lumière d'une telle utilité de la domestique l'amène à considérer que Mariette n'a « aucune consistance en tant que personnage autonome »[2]. Si Mariette semble insignifiante, c'est que sa condition de domestique est jugée telle, car elle a ici un rendu *éloquent*. Certes, elle ne parle quasiment que toute seule, vit par procuration, montre pour Ariane un investissement affectif fait de maternité, de fascination, d'intimité et d'indiscrétions, qui pour autant ne se traduit presque jamais par un dialogue entre les deux personnages. Mais après tout, le lecteur connaît mieux Mariette qu'Adrienne par exemple, accorde à son compte-rendu de la diégèse un crédit narratif supérieur à bien d'autres protagonistes. Le fait que son DR quasiment exclusif soit le monologue autonome y contribue beaucoup[3]. Dans la sociologie de la représentation du personnage, son premier monologue constitue un coup de force[4] : une voix sans récit attributif, sans domination du narrateur, surgit au chapitre LIII, au début de la Quatrième Partie, après le chapitre LII où le narrateur s'est effacé derrière un éthos pathétique de l'auteur. Sa locutrice n'a pas été mentionnée auparavant par le narrateur, à peine évoquée par Ariane et nommée par Adrien[5]. C'est subitement une domestique qui se saisit de cette forme noble du DR, réservée *a priori* aux

---

[1] Ou encore, par la suite : « *Après tout, elle aussi allait au water.* » (BS 704).

[2] Marta CARAION. "Indiscrétions de Mariette en aparté". art. cit., p.214.

[3] Claire STOLZ. op. cit., p.116-124.

[4] Coup de force comparable à l'introduction de l'argot dans *Les Misérables*, aux parlures de *L'Assommoir*, ou l'émergence de la logorrhée de Bardamu. C'est plus vrai encore en Collection Blanche, où seul l'ouvre un tiret, signe moindre d'autonymie, que dans l'édition Pléiade qui, bien entendu, ajoute des guillemets.

[5] « *Mariette ne reprendrait son service que dans un mois à peu près* » (BS 390). C'est dans l'ordre des choses, c'est une bonne ; elle le dit elle-même : « *pauve Mariette on pense à elle que quand on a besoin d'elle* » (BS 801).

personnages dignes d'intérêt, dramatiquement et individuellement ; et dès lors, rien ou presque ne l'interrompt, sinon la fin de son travail. Son intérêt dramatique apparaît bien vite au lecteur, en tant que chœur romanesque, burlesque, qui semble se substituer au narrateur pour tout un pan de révélations que seule une domestique peut faire. En outre, Mariette gagne vite une épaisseur humaine, sociale et affective[1], supérieure à ce que laisserait supposer son agir : c'est son savoir, et son dire, qui lui donnent une telle dimension.

1. La commère

L'idiolecte de Mariette représente une forme marginale de la parole cohésive. Il en incarne le versant populaire[2], est diégétiquement monologal et ne saurait se réduire à la cohésivité[3]. Les caractéristiques fondamentales de ses monologues sont la situation de travail[4], la conscience de sa solitude, et l'évocation d'une altérité[5]. Celle-ci surgit dans le monologue comme une visite impromptue, celle d'une amie patiente qui resterait muettement à la regarder et l'écouter en plein ménage : « *ça en avait besoin par ici, je vous garantis, asseyez-vous, restez pas debout, moi j'aime bien discuter quand même je suis seule, ça tient compagnie quand on travaille, surtout comme maintenant que je brille l'argenterie* » (BS 489). Elle se donne le temps d'être exhaustive quand les tâches ménagères ne la pressent pas trop et qu'Ariane et Solal sont absents : « *je vais tout vous raconter, j'ai le temps ayant tout préparé, et puis sont à la promenade* » (BS 805) ; c'est leur retour qui met un point final à son monologue : « *bon les voilà.* » (BS 816), ou bien la fin du travail : « *voilà j'ai fini mon brillage* » (BS 499). Une autre fois, Mariette arrête son monologue comme elle clorait un entretien et abrègerait une visite : « *faut que je me dépêche, sans vous froisser vous me retardez, bien contente de vous avoir vue, alors au revoir, merci d'être venue, ça fait toujours plaisir, passez peut-être me dire un petit bonjour chez moi ce soir, on prendra le café.* »[6] (BS 518). Dans cette dernière citation, par ailleurs, le féminin des deux participes, *vue* et *venue*, signale bien que c'est à une femme qu'elle s'adresse, à une commère.

---

[1] Mariette se distingue donc nettement de la Françoise de Proust, à qui il est convenu de la comparer : l'idiolecte de Françoise est folklorisé par le Narrateur, soumis au même regard mi-ironique mi-fasciné que le jargon de Norpoix ou le maniérisme de Legrandin ; sa parole nous est toujours rapportée comme un morceau de choix tiré de l'herbier langagier du Narrateur. C'est très justement que Véronique DUPREY. *Albert Cohen*... op. cit., p.139, écrit : « par ces deux caractéristiques (l'affranchissement de toute omniscience et la reproduction du flux de paroles), le discours populaire de Mariette s'éloigne dans *Belle du Seigneur* du style proustien, qui caractérisait le discours des personnages de Jérémie et Scipion, pour passer du côté célinien. »

[2] Sans en avoir le monopole. Le discours du petit vieux avec qui Solal discute sur un banc relève de ce sociolecte populaire. Quand il parle de son travail (en DIL), c'est même, plus spécifiquement, une parlure ouvrière que connotent l'expression de l'appartenance au corps de métier par le tour prépositionnel *être dans*, ou la formulation du travail par le partitif et l'indénombrable *faire du / de la* : « *C'est de lever les bras qui lui donne le vertige, pourtant faut ça quand on est dans la peinture, plus possible de faire du plafond, aussitôt sur l'échelle, adjugé, c'est le vertige, total, il fait plus que de la bricole.* » (BS 855).

[3] A l'inverse des tricoteuses qui ne sont monologales que par image et, de fait, dialoguent.

[4] D'ailleurs, le lecteur n'a pas accès à ses DR dès lors qu'elle n'est pas chez Ariane.

[5] Voir Erwing GOFFMAN. op. cit., p.87 : « parler tout seul, c'est engendrer l'effectif complet des deux rôles de la communication – le locuteur et l'auditeur – en l'absence d'un effectif complet d'acteurs pour ces rôles ». Cette altérité apparaît aussi, hors monologue, dans le bref DD que *murmure* Mariette en interrompant sa lecture à l'arrivée d'Ariane : « *C'est la grande cachotteuse qu'elle rapplique, vous allez voir ce que jui dirai* » (BS 527).

[6] Cette chute clôt le monologue sur une suite possible, chez Mariette cette fois, et donne au personnage la profondeur de champ de ce qui est dissimulé au lecteur.

Plus celle-ci lui est semblable, plus le monologue est aisé, si bien que Mariette tend à se dédoubler purement et simplement : « *allez viens Mariette je t'invite c'est ma tournée* » (BS 491). C'est notamment le cas dans les moments les plus mélancoliques : « *ah là là, pauve Mariette ton tour viendra, tu as pas assez profité de ta jeunesse* » (BS 806). Ces quelques exceptions rappellent le caractère monologué que cette logorrhée interlocutive pourrait faire oublier, tant elle est crédible et vivante, tant la figure de la commère est prégnante. Sa présence est constamment entretenue. C'est souvent le *vous* impersonnel, comme dans « *la religion si vous en faites tout le temps, ça vous calme* » (BS 573) ; ainsi, la tautologie disjonctive « *c'est un don, vous l'avez ou vous l'avez pas.* » (BS 573) apparaît indifféremment avec *On* (BS 491). Mais on observe un glissement vers un *vous* simulant une présence concrète : « *l'odeur vous auriez dit je sais pas quoi* » (BS 490), « *vous auriez dû la voir* » (BS 574). Ces monologues sont émaillés de phatiques, d'expressions toutes faites orales ou familières[1] qui servent d'appuis du discours et assurent une compréhension et une continuité dialogales par définition tout acquises, ainsi que de nombreuses attestations de sincérité ou de vérité[2]. Mariette exprime aussi les tâtonnements lexicaux attestant son souci d'être comprise : « *moi j'aime pas la routine, me faut l'imporviste, l'amusant, je sais pas si je me fais comprendre, enfin sortant de l'ordinaire* » (BS 572). Quand la conscience de la solitude affleure ponctuellement, avec le ton de l'apitoiement, lui fait suite la résurgence en force de l'interlocutrice, sous la forme de la question implicite à laquelle Mariette répond vivement : « *pauvre Mariette que je suis parlant toute seule pour me tenir compagnie vieille folle que je suis ah non je couche pas ici pensez* » (BS 495).

La commère est une interlocutrice valorisante, complaisante et empathique. Elle est du même milieu social, contrairement à Ariane qui ne « *fait pas de bruit comme vous et moi* » (BS 497). C'est aussi ce que signale la façon dont Mariette exprime l'exception qu'est une princesse, et notamment les deux datifs expressifs *vous*, impliquant l'allocutaire dans l'intérêt non de l'action, mais de son récit : « *jamais elle vous frottera un parquet ou vous fera une lessive* [...] *tu dois chérir même ses semelles de ses souyers* » (BS 493). Avec la commère, le rire est communicatif, ce qui contribue à gagner celui du lecteur, seul récepteur de ces monologues. Mariette impose explicitement le silence à une interlocutrice qui, de toute façon, n'en peut mais. La formule récurrente est : « *taisez-vous me faites pas rire* ». Elle inscrit le caractère comique et jovial de Mariette qui sait rire et (se) faire rire. L'anecdote comique requiert le silence de la commère et instaure sa connivence, qu'on retrouve dans la complicité enfantine que Mariette exige d'elle quant à son projet de guetter la venue de Solal, « *bien cachée pour le voir un peu en vrai, chut, dites rien* » (BS 572). A propos du sentimentalisme d'Ariane, le rire est partagé, communicatif ; Mariette promet à sa commère qu'elle va rire, veut raconter sans rire, et pour ces deux raisons, lui enjoint le silence par deux fois :

> pour vous dire le numéro que c'est faut que je vous raconte l'histoire de la langouste, attendez, taisez-vous, vous allez rire [...] la langouste elle est allée la porter vivante en auto à l'aréoplane qui

---

[1] « *vous voyez* » (BS 492), « *voyez* » (BS 806), « *voyez-moi ça* » (BS 521), « *vous verrez* » (BS 805), « *vous vous rendez compte* » (BS 572, 809), « *vous savez* » (BS 494, 572), « *remarquez* » (BS 493, 498, 573), « *vous comprenez* » (BS 498, 573, 575), « *pensez* » (BS 492-497, 572, 809), « *tenez* » (BS 492), « *allez* » (BS 492-494), « *notez que* » (BS 572), « *qu'est-ce que vous voulez* » (BS 497, 520, 572), « *je vous dirai que* […] » (BS 572), « *comme je vous disais* » (BS 805), « *c'est comme je vous dis* » (BS 516), « *pour vous en revenir à* […] » (BS 573), etc.

[2] « *je vous jure* » (BS 497), « *croyez-moi ou croyez-moi pas* » (BS 498), « *pour vous dire le fond de mon idée* » (BS 497-498, aussi 494), « *je vous garantis* » (BS 494), notamment : « *pour vous envoyer la facture ils se trompent jamais, ça je vous le garantis faites-moi confiance* » (BS 489).

> va à Nice pour qu'on la remette dans la mer moyennant bonne main, taisez-vous me faites pas rire (BS 574-575)

Mariette impute le rire aux hypothétiques interruptions de sa commère, que pour cela elle censure. Cette incise emblématique apparaît quand elle parle de la sexualité : l'évocation imaginaire de la nuit de noces des parents d'Ariane, ignorants en la matière et demandant l'aide de Dieu (BS 496), ou d'Ariane continuant à lire pendant qu'Adrien lui fait sa *combine* (BS 498). L'autre domaine du risible, c'est la scatologie, ou plutôt (la nuance est essentielle) le tabou des besoins naturels chez Ariane et Solal, leur gestion coûteuse et sophistiquée du bas corporel conjugal ; ce n'est plus alors par l'imagination que Mariette se fait rire, en inventant une vision burlesque de la sexualité de ses patrons, mais bien par l'observation, en décrivant les péripéties de la multiplication de *water-causettes* dans la Belle de Mai (BS 804, 808). Ce personnage commentateur glisse alors du burlesque à la satire, du registre ludique au registre moraliste.

La forme la plus structurante de ces conversations complices est celle du potin, comme on le voit quand Mariette découvre le télégramme :

> Chut, taisez-vous, je vais tout vous dire, il y a du nouveau, elle fréquente, vous voyez, je me suis pas trompée hier quand je vous disais que y avait de l'homme là-dessous, [...] vous vous rappelez, je vous l'ai dit [...] alors voilà, pour vous commencer du commencement [...] enfin pour vous la faire courte [...] pour vous en revenir au cahier (BS 519-520)

Son potin s'inscrit dans une histoire conversationnelle : elle rappelle d'abord l'hypothèse qu'elle avait envisagée la veille[1], puis développe son récit, entrecoupé de digressions mais sans en perdre le fil. Mariette choisit le thème de la conversation, et en sait donc forcément plus : « *alors pensez, je finirais pas de vous raconter toutes ses amitiés* » (BS 496), « *des quantités que vous pouvez pas savoir* » (BS 575). On le voit clairement dans les interrogations rhétoriques qui amènent la suite des informations, par-delà un aveu d'ignorance muet de l'interlocutrice, à ce moment-là figure asexuée puisque c'est en tant que femme que Mariette lui dit en savoir plus : « *vous savez pourquoi elle reste tellement dans son eau bouillante, moi je sais parce qu'une femme comprend la question sentiment, c'est pour penser comment ça sera avec le chéri mignon, allez allez j'ai été jeune, c'est pas celle-là qu'elle m'apprendra les sentiments d'amour* » (BS 575). En effet, comme le lecteur le sait par les monologues d'Ariane, Mariette voit juste, ce qui corrobore l'autorité de son avis, et sa proximité avec Ariane, en tant que femme[2]. Cette proximité, Mariette voudrait la partager davantage, comme lors des séances de couture ou d'essayage ; or, si elle est bien réelle, eu égard à la féminité, elle est incommunicable et unilatérale, du fait de l'abîme social et culturel qui sépare la bonne et la fille de bonne famille : seul le lecteur peut vraiment la mesurer.

Mariette oublie, de temps à autre, sa fiction d'interlocutrice pour s'adresser à des personnages absents, tels qu'Adrien : « *pauve Didi on en faisait pas autant pour toi* » (BS 805), et surtout Ariane : « *Ah madame Ariane si vous m'auriez vue quand j'avais vingt ans* » (BS 491). Cette dernière est d'ailleurs la seule interlocutrice réelle de Mariette, dont le seul DD non monologué est le dialogue qu'elle a avec sa patronne après que Solal a annoncé son retour[3] (BS 527-529). Mariette s'y montre rouée et prévenante comme une

---

[1] « *ça serait la personne à ça je dirais chagrin d'amour, mais je crois pas, j'aurais remarqué* » (BS 516).

[2] Cette proximité est aussi celle de leur ludisme solitaire, comme l'illustre un des rares DR de Mariette qui ne soit pas du DD, mais un DI autonymique, quand seule et en peignoir de soie, elle « *déclara à un inconnu qu'elle n'aimait que son mari, un point c'était tout.* » (BS 571) : Ariane joue le même jeu avec Amundsen.

[3] En compagnie des deux peintres, c'est encore à un monologue que se livre Mariette ; « *causante et respectée* » (BS 567), elle se valorise auprès de ses pairs qui restent muets : « *Voilà votre café que vous en*

mère indiscrète. Elle multiplie les questions faussement naïves : « *Ce térégramme, c'était pas une mauvaise nouvelle, j'espère ?* » Leur candeur feinte va jusqu'à la tautologie : « *Ça serait une dame, cette visite ?* [...] *Un monsieur, alors, peut-être ?* » C'est que l'essentiel apparaît alors être le maintien du thème conversationnel, en attendant d'en savoir plus ; et de fait, Mariette fait évoluer ses questions en fonction de ce qu'elle sait déjà, malgré la résistance passive, digressive ou évasive, d'Ariane : « *Il est joli, ce monsieur ?* [...] *Et il ferait quoi votre monsieur ? Dans les écritures je pense ?* » Elle use des idées reçues et des truismes, comme d'un préconstruit, d'un bien connu susceptible de mieux amener et naturaliser la confidence d'Ariane :

> Bien sûr, faut de la sympathie dans la vie. C'est la nature qui veut ça. La sympathie c'est le charme de la vie. [...] Bien sûr, il y a rien de tel comme la conversation, surtout quand il y a la sympathie. Moi je dis qu'il faut profiter de la vie parce que quand on est vieux c'est fini [...] Faut se mettre bien avec les chefs.

Pour lubrifier l'aveu d'Ariane, Mariette abonde dans son sens : « *Ah bon bon bon, tant mieux* [...] *Ah, voilà, bien sûr* [...] *Le principal, pour de dire.* » ; elle invoque la distraction que ce sera pour Ariane, et pour elle-même, ainsi que l'intérêt professionnel d'Adrien. Il s'agit de tester Ariane, en l'impliquant directement : « *Par le fait, vous êtes bien contente, ça se voit.* » ; en lui suggérant de faire aussi repeindre sa chambre, où l'invité n'est pas censé aller ; mais surtout en lui évoquant son mari. D'emblée, Mariette parle du télégramme en ces termes : « *je m'étais pensé que c'était peut-être un inconvénient d'arrivé à monsieur Adrien et que ça vous avait beaucoup chagrinée* ». Puis, par deux fois, elle déplore l'absence de l'époux lors d'une telle visite : « *Dommage que monsieur Adrien soye en voyage* » ; enfin, elle se réjouit du plaisir qu'il en tirera. Apprenant la haute situation de Solal, elle l'intègre à un réseau de liens de causalité qui légitime son grade et son invitation : « *Forcément, dit Mariette. Doit être calé. Le chef de monsieur Adrien donc. Raison de plus pour rafraîchir avec un peu de peinture* ». C'est ce verrouillage minutieux qui l'autorise à s'enhardir à une ultime question, légitimée par le *vu que* reprenant les présupposés acquis en cours d'interrogatoire : « *Et vous mettrez quoi comme toilette pour faire figure quand ce monsieur arrivera vu que c'est un grand personnage ?* »

2. L'oral-populaire

Par ailleurs, sa pratique de la parole est différente de la parole cohésive, car elle est avant tout marquée par des phénomènes linguistiques conventionnellement populaires. C'est comme tel, par conséquent, qu'est immédiatement identifié le début du premier monologue autonome, en l'absence de toute indication narratoriale[1]. Les indices les plus évidents affectent l'orthographe et la prononciation, et relèvent de toutes les formes de métaplasmes[2]. La complication graphique que constituent ces entorses est fortement signifiante pour le lecteur, au risque de gêner ou ralentir sa compréhension du sens et de ne signifier d'abord que la faute[3]. Cette complication est souvent l'indice d'une simplification articulatoire[4], à l'instar du l mouillé [lj] simplifié en un yod [j][1], ou des écrasements

---

boivez pas tous les jours du pareil semblable, [...] *Toute soie de première, c'est pas vos bonnes amies qu'elles peuvent s'en payer des pareils ! L'argent, c'est la puissance ! Et puis c'est pas tout, j'avais oublié, puisque vous avez fini de peintrer, venez un peu avec moi, je vais vous montrer.* » (BS 566).

[1] Véronique DUPREY. *Les Instances parentales*... op. cit., sur la syntaxe populaire p.253-255, les particularités phonétiques et graphiques p.255-257.

[2] « Terme générique pour toutes les altérations du mot par adjonction, suppression ou inversion de sons ou de lettres ». Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.289.

[3] Voir Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.39, 46 ; art. cit., p.33.

[4] Françoise GADET. *Le Français populaire*. Paris : P.U.F., 1992, p.38-44, sur les « facilités de prononciation ».

phonétiques, tels que « *comprensifs* » (BS 571), ou « *jui* » pour *je lui*[2]. Elle prend aussi la forme de l'apocope « *la paprique* » (BS 803), avec ici un changement de genre et la francisation de l'emprunt, ou bien de l'aphérèse, telle que « *ui* » pour *lui* (BS 517-518), plus particulièrement par la chute du préfixe : « *panouie* » (BS 494), « *bien chalandé* »[3] (BS 517), « *me courager* » (BS 812). Le mot préfixé se confond alors avec son radical, ou avec un mot de même étymologie : « *j'en ai battu de l'ouvrage* » (BS 489, 490), « *je l'aurais confortée* » (BS 521), « *le demain du jour qu'au contraire elle était tellement contente* » (BS 516) ; mais parfois aussi, avec un mot au sens très éloigné, comme « *la caustique* » (BS 813) qui sert à faire reluire le parquet, ou cette proclamation de liberté : « *j'aime trop ma dépendance* » (BS 495). L'affaiblissement phonétique réduit les groupes liquides à la première consonne, par la chute du [l] ou du [R][4]. L'assimilation homogénéise des consonnes différentes à l'intérieur d'un mot[5], et peut aller jusqu'à l'ajout de la consonne dans le mot : « *trigre* » et « *trigresse* » (BS 574, 803, 812), « *le proverbre* » (BS 801, 810), « *dire pis que prendre* » (BS 801, 803). Les ajouts de consonnes traduisent également une liaison superflue : « *d'après qu'elle n'en dit* » (BS 521, 575), y compris par agglutination : « *le lévier* » pour *l'évier* (BS 490). A l'inverse, la dissimilation distingue deux consonnes identiques à l'intérieur d'un vocable : « *mérancolie* » (BS 516, 801, 803, 812). On rencontre aussi des changements de consonnes : « *je me çarge de tout* » (BS 570-571), « *biberots* » pour *bibelots* (BS 806), « *panetot* » pour *paletot* (BS 521). La métathèse[6], enfin, produit le déplacement des consonnes, tel que « *cocodrile* » (BS 496), « *à l'imporviste* » (BS 521, 572), « *son silpe* » (BS 569).

L'orthographe encode également les conjugaisons du français populaire, telles que les subjonctifs mouillés alignant le paradigme sur les première et deuxième personnes du pluriel[7]. Par ailleurs, on observe une simplification des formes irrégulières, par le maintien du radical et le changement de flexion : « *vous en boivez pas* » (BS 566), « *elle le voira plus* » (BS 812), « *vous vous croireriez* » (BS 811). L'homogénéisation entraîne également l'indicatif dans les subordonnées virtuelles : « *c'est possible que c'est une maladie des nerfs* » (BS 516), ou encore le conditionnel dans les subordonnées hypothétiques : « *si vous m'auriez vue* » (BS 491), « *si ça serait* » (BS 520), « *si jamais ils se disputeraient* » (BS

---

[1] « *miyardaires* » (BS 493), « *escayers* » (BS 806, 807), « *en particuyer* » (BS 812), et « *souyiers* » (BS 493, 494). Françoise GADET. ibid., p.35, cite cette dernière occurrence en exemple. Chez Antoinette (BS 22), c'est un belgicisme phonétique, mais le fait que cette simplification soit récurrente chez la bonne pousse le lecteur, contextuellement, à l'attribuer plutôt à ce qu'Antoinette partage avec Mariette : une origine populaire commune, à cette réserve près que Mme Deume s'efforce de l'occulter.

[2] Par exemple dans son récit d'une conversation avec Ariane, alternant les incises de récit attributif caractéristiques de l'oral-populaire « *jui fais* » et « *elle me fait* » (BS 806-807).

[3] Le mot conjoint alors l'impropriété courante du signifié (*achalandé* signifie, au sens strict, « fréquenté par beaucoup de clients ») et celle, plus rare, du signifiant.

[4] « *possibe* » (BS 520, 811), « *terribe* » (BS 806, 814), « *visibe* » (BS 812-813, 816), « *invisibe* » (BS 804), « *probabe* » (BS 520, 802, 814), « *capabe* » (BS 572), « *la tabe* » (BS 517, 814), « *des meubes* » (BS 804), « *ensembe* » (BS 521, 816), « *pantoufes* » (BS 490, 812, 814), « *pauve* » (BS 571, 801, 805, 812, 815), « *putôt* » (BS 807, 812), « *le baromète* » (BS 570), « *ses guettes* » (BS 494, pour *guêtres*). Voir Françoise GADET. op. cit., p.42-43.

[5] « *réfréchir* » (BS 498, 516, 519, 521, 528, 805), « *térégramme* » (BS 519-521, 527, 572, 576, 801, 804), « *térégraphier* » (BS 801, 802, 806, 807), « *procramait* » (BS 518), « *croroforme* » (BS 574), « *anttention* » (BS 805, 813) ; Scipion pratique aussi ces deux dernières assimilations. Voir Françoise GADET. op. cit., p.39-40.

[6] ibid., p.41. La métathèse la plus fréquente concerne l'interversion entre [s] et [ʃ] : on trouve, pour le verbe *savoir*, « *chassant* » et « *chasse* » (BS 494, 520, 521, 802, 803, 808, 809, 813), ou « *ça chesse* » pour le verbe *sécher* (BS 570, 808), ainsi que « *rissichime* » (BS 491), ou « *la sache d'eau* » (BS 809).

[7] « *voye* » (BS 575, 805, 811, 812, 814-815), « *soye* » (BS 528, 529, 570, 572, 575, 807, 811, 815), « *aye* » (BS 496, 521, 815).

813). Ce contournement des difficultés de conjugaison apparaît aussi dans le remplacement des verbes des deuxième et troisième groupes par des synonymes du premier groupe[1], éventuellement néologiques : ainsi, Mariette préfère à *peindre* les néologismes « *peintrer* » (BS 566), « *peinturer* »[2] (BS 490, 570) ou « *repeinturer* » (BS 572). La conjugaison malhabile apparaît aussi dans l'interversion des auxiliaires des temps composés ; notamment, « *avoir* exprime une action passée, et *être* l'état résultant de l'action antérieure »[3] : « *j'aurais revenu* » (BS 492), « *c'est lui sûrement qui se l'a mangée* » (BS 575), « *si le facteur avait déjà passé* » (BS 519) ; Mariette emploie même *être* comme auxiliaire du verbe *être*, comme dans cette affirmation très forte de son identité, stable et fiable : « *je suis toujours été de parole* »[4] (BS 489).

Ce redoublement du verbe *être* révèle entre autres la tendance de l'idiolecte de Mariette à la redondance qui, si ses occurrences ne sont pas toujours attestées, n'en connote pas moins l'expressivité populaire. Cette propension se lit dans son usage des possessifs : « *ses semelles de ses souyiers* » (BS 493) ; ou des connecteurs : « *d'après comme j'ai compris* » (BS 496), « *autant comme* » (BS 490, 492, 494, 495). Semblablement, Mariette redouble le comparatif de supériorité : « *plus meilleur que* » (BS 528), ou use des formes fortes des prépositions plutôt que des formes faibles[5] : « *ça me met en dehors de moi* » (BS 814), « *dedans une valise* » (BS 575), « *je sors pas de delà* » (BS 808). La redondance syntaxique se traduit également par le décumul des pronoms : « *celle qu'elle est mariée* » (BS 492), « *c'est moi que je l'ai fait* » (BS 573), « *il y a pas beaucoup de jeunettes qu'elles en auraient fait autant comme la vieille Mariette* » (BS 490), « *madame Ariane que question préférence elle ira toujours première lui ayant talqué son derrière quand elle était bébé* »[6] (BS 804). Mariette dissocie les deux fonctions du pronom relatif, représentant et subordonnant, affectant la première au pronom personnel sujet et la seconde à *que*[7].

On retrouve ici un des multiples emplois de *que* comme corrélatif générique[8]. Il apparaît en fonction de jonctif dans des propositions indépendantes, conférant à l'énoncé une valeur illocutionnaire : « *Ah oui alors que j'en ai battu de l'ouvrage* » (BS 489). C'est « un véritable indicateur d'inversion, pouvant introduire une proposition sous la dépendance d'un nom, d'un adjectif, d'un adverbe, et de beaucoup d'autres catégories »[9]. Il permet donc également l'antéposition expressive du complément circonstanciel, de l'objet, ou du prédicat : « *Petite boulotte que je suis maintenant* » (BS 490). Protéiforme et vicariant, il remplace économiquement *si bien que, alors que, vu que, parce que, alors que*, et *à ce que, de ce que*. Le signifié de la locution conjonctive ou du groupe pronominal est renvoyé au cotexte ; ne reste que le fait de la subordination : « *toujours au grand bal que*

---

[1] Comme *tomber* ou *chuter* pour *choir*, *solutionner* pour *résoudre*. Françoise GADET. op. cit., p.52-57.

[2] *Peinturer* est un néologisme de sens seulement, en emploi impropre ici : il est attesté avec le sens de « peindre d'une façon grossière et maladroite ». Ici c'est le discours qui est maladroit.

[3] Françoise GADET. op. cit., p.55.

[4] Egalement BS 517, 573, 802, 807.

[5] Les formes faibles sont *hors de*, *dans* ; voir Françoise GADET. op. cit., p.73.

[6] Avec ici, de plus, l'anacoluthe attribuant à la proposition participiale le même sujet qu'à la principale.

[7] C'est le premier cas de relative qu'examine Françoise GADET. op. cit., p.94-95 : le *que* est un simple lien entre principale et relative, « après le *que*, la relative reproduit la structure d'une phrase simple indépendante. La logique de cette forme est donc beaucoup plus analytique que celle de la relative standard. En effet, la relative standard met en œuvre un lien à deux étages (entre nom antécédent et pronom d'une part, entre le pronom et la position qu'occuperait le nom dans une phrase indépendante de l'autre), alors que ce type ne suppose qu'un lien à un seul étage (entre le rappel et le nom qui constitue sa source). »

[8] ibid., p.91-93 ; Véronique DUPREY. *Les Instances parentales...* op. cit., p.254-255.

[9] Françoise GADET. op. cit., p.91.

jamais elle vous frottera un parquet [...] *même pas un petit savonnage le soir en rentrant que pourtant c'est vite fait* » (BS 493), « *mais c'est que juste quand ma sœur allait un peu mieux de ses jambes et puis de sa pleumonie qu'on y avait mis un tuyau dans le gosier pour garder le souffle, voilà qu'il y a eu mon fibrome que j'ai dû aller à l'hôpital* » (BS 492). Quand il ne remplace pas les locutions conjonctives, il les envahit et les renforce : « *comme si que* » (BS 489), « *quand même que je suis seule* » (BS 489). On observe ici l'extension du schéma de création de locutions conjonctives (préposition + *que*)[1], dont « *malgré que* » (BS 815) est l'exemple le plus courant, au point qu'il n'y a pas de limite assignable entre la locution conjonctive et l'antéposition soulignée par *que*, à l'image de « *étant que* » (BS 489, 494, 516). Mariette pousse cette prolifération jusqu'à forger une chimère de subordonnants : « *malgré quoique je l'encaisse pas* » (BS 521), ou « *d'après comme que les docteurs avaient dit* » (BS 489).

L'expressivité populaire de Mariette use de l'article indéfini pluriel pour signifier l'approximation et l'excès[2] : « *ses époques qui durent des quinze vingt jours* » (BS 492), « *des deux trois par jour* » (BS 497), « *prenant plus qu'un bain le matin, elle qu'elle s'en appuyait des deux et trois* » (BS 516), « *des mille et des mille* » (BS 571). De façon comparable, la parlure populaire affectionne aussi les redondances d'ordre lexical[3] : « *en grande colère fureur de détester quelqu'un* » (BS 489), « *pareil semblable* » (BS 566), « *négresses foncées* » (BS 806) – y compris les pléonasmes dont l'effet cocasse peut, comme ici, friser l'humour noir : « *pour qu'elle soit bonne à manger faut la tuer vivante, c'est comme ça les langoustes* » (BS 574). Le redoublement a une vocation expressive, par la dérivation comme « *fin finet* » (BS 806), la tautologie pure telle que « *trop c'est trop* » (BS 498) ou « *quand c'est le moment c'est le moment* » (BS 806), la tautologie disjonctive, ou des tours plus nettement sociolectaux encore, comme « *remarquez que pour y donner tort j'y donne pas tort* » (BS 522), ou la reprise de l'impératif en subordonnée subjonctive : « *croyez-moi ou croyez-moi pas, elle lit même en se brossant les dents,* [...] *et brosse que tu brosses, et ça éclabousse de rose partout* » (BS 498).

Ces phénomènes de surcharge côtoient des simplifications ou des ellipses, telles que « *à cause madame Ariane* » (BS 494), ou les locutions prépositives[4] « *question respect* » (BS 518), « *question devoir* » (BS 520), « *question préférence* » (BS 804). La simplification est encore plus nette quand elle conduit à une syntaxe paratactique : « *paraît que le caillot c'est des petits champignons la cause* » (BS 492) ; le lecteur restitue, dans cette absence de structuration comme dans son nivellement par *que*, une syntaxe et une sémantique d'ordre intonatif propre à l'oral et au français populaire. La grammaire est donc, pour le lecteur, le lieu d'un décodage plus analytique du niveau de langue populaire du personnage : sa perception est moins immédiate, moins simultanée, que la reconnaissance d'une orthographe erronée.

L'oral-populaire de Mariette s'inscrit aussi dans des impropriétés lexicales, s'agissant des prépositions comme dans « *contre les sept heures* » (BS 570), mais plus encore des substantifs et adjectifs : « *affrontée* » pour *ulcérée* (BS 807), « *c'est toute une*

---

[1] Françoise GADET. ibid., p.98-101 : *soi-disant que, avec ça que, bien entendu que, dommage que, possible que, pour sûr que*… (p.99).

[2] Voir Marc WILMET. *La Détermination nominale*. Paris : P.U.F., 1986, p.85-91.

[3] Françoise GADET. op. cit., p.120-121.

[4] Voir Michèle NOAILLY. "*Côté, question* et quelques autres". art. cit. On trouve aussi l'emploi épithétique, « *la question sentiment* » (BS 575). L'ellipse du factitif relève du même principe d'économie : « *je brille l'argenterie* » (BS 489) ; ce dernier verbe donne le néologisme déverbal « *mon brillage* » (BS 499).

polémique la poussière » (BS 570, 490 aussi), « *maison vilipendée* » (BS 491) c'est-à-dire mal entretenue[1], « *vingt d'intention* » chez le docteur (BS 492), ou encore ce jargon de domestique : les « *blocs à enluire* » (BS 566) et « *bloquer son parquet* » (BS 813). La substitution paradigmatique conduit au défigement de locutions, et plus elle semble arbitraire, plus est forte sa charge comique, et poétique, comme dans cette sentence : « *Rien qui vous remet du venin à l'ouvrage autant comme une bonne tasse de café* » (BS 492). Les néologismes de Mariette[2] consistent par exemple en la dérivation mécanique de participes conservant intacte la forme du substantif : « *toute bandagée* » (BS 491) ou « *ordrée* »[3] (BS 490). La néologie populaire apparaît dans la suffixation libre d'adjectifs ou de substantifs, notamment au féminin : « *faire la poissonne* » (BS 575), « *une proprarienne* » (BS 491), « *quelle fausse-jetonne* » (BS 522). Un modèle récurrent est le suffixe en *-euse*, à connotation souvent péjorative[4] : « *ma successeuse* » (BS 490), « *ma remplaceuse* » (BS 490-491), « *l'acteuse de cinéma* » (BS 491), « *cachotteuse* » (BS 521, 527), « *dépenseuse* » (BS 571), « *mendieuses* » (BS 496), ou « *la plus forte monteuse de la Suisse* »[5] (BS 497).

Le niveau de langue populaire de la phrase par laquelle Mariette qualifie les peintres, « *ces barbouillons vont tout me cochonner par terre* » (BS 528), trouve un prolongement néologique expressif lorsqu'elle leur parle de leur « *barbouillance* » (BS 566), par un suffixe péjoratif que l'on retrouve appliqué selon le même schéma aux manières d'Ariane, ses « *mignonnances* » (BS 805) évoquant les *manigances*, et à la religion des Auble, « *la protestance* » (BS 498), lapsus sémantique de la catholique assimilant protestantisme et protestation. Ce niveau de langue populaire est également inscrit dans des mots ou des locutions clairement identifiés comme tels[6] : « *noir* » au sens de *ivre* (BS 490), ou « *mon picotin* » pour *ma pitance* (BS 567). La vigueur de ces images sert notamment à discréditer « *les Deume, sang de poulet ceux-là* » (BS 570), c'est-à-dire « sans vigueur, lâches », et notamment Adrien, « *sa lavette de mari* » (BS 572), « homme mou, veule, sans énergie ».

---

[1] Antoinette énonce la même impropriété (BS 22).

[2] Si certaines de ces créations se trouvent être des néologismes de sens, remotivant des termes techniques ou archaïques, leur effet reste fondamentalement le même dans la mesure où il n'est pas dit que le lecteur ait leur sens à l'esprit, dans un cotexte aussi déplacé : Mariette emploie, au lieu de *poudrée*, « *empoudrée* » (BS 811) qui signifie tout le contraire de *maquillée*, « couverte de poudre, de poussière », et « *embouclé dans sa cage* », participe dont le seul sens attesté est, en héraldique, « garni de boucles ». De même, le surnom qu'elle attribue à Adrien, la « *barbette* » pour *barbichette* (BS 494, 497, 572, 809) a beau désigner une guimpe de religieuse et une plate-forme d'artillerie, le lecteur n'y voit que l'invention lexicale qui préside aux sobriquets populaires, comme « *cocubarbette* » (BS 575). Cependant, son idiolecte est émaillé d'authentiques archaïsmes, où le lecteur peut lire une approximation, ou bien reconnaître un état lointain du français qui rapproche l'idiolecte de Mariette de la parole des Valeureux : « *plaisance* » pour « caractère plaisant » (BS 497), « *l'escient de s'organiser* » pour « discernement, sagesse » (BS 491), « *un inconvénient* » pour « accident » (BS 528).

[3] Néologisme qu'emploie aussi Hippolyte (M 633).

[4] Véronique DUPREY. *Les Instances parentales*... op. cit., p.267 note 1.

[5] Ce substantif, censé exprimer les talents d'équitation d'Ariane, se trouve désigner les ouvrières qui montent des pièces d'horlogerie, des fleurs artificielles ou des bonnets – activités féminines, mais prolétaires. De même, dans le cas de « *jésuitesse* » (BS 521), le mot existe, mais comme féminin du sens littéral de *jésuite*, « religieuse d'une communauté qui a existé en Flandres et en Italie », et non du sens figuré et moral.

[6] Voir le tableau des 50 occurrences de lexique populaire dans Véronique DUPREY. *Les Instances parentales*... op. cit., p.260-265.

3. Les références socioculturelles

Mariette émaille ses monologues de toute la phraséologie cohésive dont Françoise Gadet fait un des traits du français populaire[1]. Ainsi, le lecteur y réfère aisément les routines conversationnelles, telles que « *faut dire ce qui est* » (BS 517), « *minute papillon* » (BS 804) ; le connecteur narratif oral « *adjugé c'est pesé* »[2] (BS 569) ; les locutions imagées comme « *ça va barder demain soir, prépare ton matricule* » issu de l'argot de soldat (BS 572), « *ni vu ni connu je t'embrouille* » (BS 808-809), « *elle l'emportera pas en paradis* » (BS 527), « *on rigole copines comme cul et chemise, elle causante qu'on dirait qu'on l'a vaccinée avec l'aiguille du graphophone* »[3] (BS 814). Martha est définie comme « *une proprarienne ayant les yeux là où les poules font l'œuf* » (BS 491), où la périphrase populaire a moins la fonction d'un contournement pudique que d'un étoffage plaisant de la désignation du *cul*, enrichi de surcroît par la paronymie entre *yeux* et *œufs*. Mariette emploie aussi les truismes proverbiaux, énoncés sentencieux sans contenu réel qui s'offrent à l'énonciation de routine[4] : « *la jeunesse ça passe vite et puis qu'est-ce que vous voulez c'est la vie* » (BS 522), « *sont tous les mêmes* [...] *c'est la jeunesse d'aujourd'hui* » (BS 803). Les phrases dites situationnelles, ou épisodiques[5], lui sont davantage réservées au sein du roman : ainsi, après avoir cassé un bol, elle s'en console par des formules de circonstances, énonciations quasi automatiques et typiques d'une bonne, ponctuant les aléas du ménage : « *Faites chauffer la colle, dit-elle d'un ton calme destiné à proclamer son indépendance et qu'elle n'était pas femme à s'émouvoir pour si peu.* [...] *elle ramassa les débris qu'elle vida dans un seau, déclara que valait mieux ça que de se casser une jambe* » (BS 527).

Nombreuses sont ses phrases qui participent du bon sens populaire tel que le lecteur se le représente, à commencer par les proverbes comme « *tant va la cruche à l'eau* » (BS 573) ou « *c'est pas à un vieux singe qu'elle y apprendra à faire les grimaces* » (BS 519). Il est cependant remarquable que le sociolecte de Mariette se détache de la parole cohésive par son emploi de parémies spécifiques, comme on le voit par exemple ici : « *Comme le temps passe, 4 de février aujourd'hui, février de tous les mois le plus court et le moins courtois comme dit le proverbre* » (BS 801). En toute rigueur, ce proverbe se trouve être un dicton, tel que le définit Arnaud : « Un dicton est un proverbe portant sur un moment de l'année (saison, mois ou fête) et le temps qu'il y fait ou les réalités agricoles qui lui sont liées »[6]. Cette nuance range la parole de Mariette dans le versant le plus populaire et paysan de la parole cohésive, plus prédictif que normatif, plus enclin à mettre en ordre le monde naturel, celui des récoltes et des saisons, que le monde social, celui des valeurs et des classes, relevant plus de l'almanach rural que de l'idéologie.

---

[1] Françoise GADET. op. cit., p.119-120 : aphorismes, dictons, proverbes, lieux communs, etc.

[2] Le vieux peintre l'emploie également (BS 855).

[3] Mariette évoque ainsi sa complicité avec Ariane, par delà les différences sociales, ce que vient précisément célébrer le registre des locutions ; « *l'aiguille à graphophone* » apparaît aussi en BS 490.

[4] Voir J.-L. ARNAUD. art. cit., p.16.

[5] Jean-Claude ANSCOMBRE. "Parole proverbiale…" art. cit., p.10 ; Georges KLEIBER. op. cit., p.219-220.

[6] J.-L. ARNAUD. art. cit., p.15. Voir aussi Georges KLEIBER. "Sur le sens..." art. cit., p.46 ; Charlotte SCHAPIRA. *Les Stéréotypes*... op. cit., p.130-108. Mariette en récite neuf à la suite : « *ce vent vous entendez, ça fait que se lamenter, enfin comme dit le proverbre quand le vent oublie février il arrive sûrement en mai, les proverbres ils sont tous vrais, c'est la connaissance des vieux, moi je les sais tous, à la Saint-Crépin des mouches c'est la fin, d'un beau mois de janvier Dieu veuille nous préserver, Noël sans neige d'hiver long cortège, en décembre frimas prépare des fruits en amas, sol gelé garde le blé, chêne longtemps feuillé hiver très fort gelé, à la Saint-Simon une mouche vaut un mouton, quand octobre entre par le beau il sort dans l'eau, tous les autres je les sais, je vous les dirai une autre fois* » (BS 810).

Mariette profère des règles de vie, des généralités morales comme « *la famille avant tout forcément* » (BS 491), ou des recommandations de grand-mère : « *c'est mauvais pour la santé de lire dans l'eau chaude* » (BS 498). La fermeté de ce dernier principe, où l'on retrouve une certaine défiance populaire pour la lecture, ressortit des idées reçues, de même que cette prescription antilogique : « *ça se mange sans faim un petit croissant, ça va pas plus loin que le gosier, c'est pas du vrai manger* [...] *juste deux petites côtelettes pour vous fortifier le sang* » (BS 518), ou ce stéréotype indémodable : « *c'est écrit difficile comme les docteurs* » (BS 520). Le poids des idées reçues apparaît dans son invocation de la nature comme légitimation ou explication d'un état de fait social ou culturel : « *les hommes aiment ça, les fesses, c'est dans leur nature* [...] *notez que je la critique pas, c'est la nature qui veut ça* »[1] (BS 572). Ainsi, la distinction de sa patronne est de l'ordre de l'inné : « *c'est de naissance* » (BS 497), ou en d'autres termes, du *don* : « *madame Ariane étant pas forte pour la surveillance, c'est un don on l'a ou on l'a pas* »[2] (BS 491). Le stéréotype symétrique est celui du finalisme de la nature, vouant les langoustes à la consommation ; tout le confirme à Mariette et jusqu'à leur silence natif : « *ça s'est toujours fait comme ça,* [...] *c'est comme ça les langoustes, c'est fait pour qu'on y coupe la tête, ou alors jeter dans l'eau bouillante,* [...] *et puis d'abord ça souffre pas une langouste, c'est habitué, vous pouvez y couper la tête ça dira pas un mot* » (BS 574). Cet ordre naturel est organisé par les prédications stéréotypiques, lorsque Mariette se définit, d'abord comme « *la Française franc-parler* » (BS 497), et non Suissesse[3] : « *la Suisse moi c'est pas dans mon tempérament étant française parce que chez nous la France c'est varié il y a du nouveau, tandis qu'ici la Suisse c'est la tranquillité ça fait monotonie* » (BS 494). C'est encore une nécessité de nature ou de tempérament qu'invoque implicitement l'adverbe par lequel Mariette ponctue son catholicisme : « *moi je suis catholique forcément* » (BS 498). A ce sujet, elle montre simultanément un œcuménisme hétérodoxe, très affranchi du dogme, et un fond d'antisémitisme populaire, sans contenu ni argument :

> à propos de religion moi je dis qu'il faudrait qu'il y en ait une seule, au fond les religions c'est tout pour la même cause, et à bien réfréchir le plus pratique ça serait la religion des Juifs parce que là il y a qu'un bon Dieu, un point c'est tout, et pas d'embrouilles de ci et de ça, sauf que c'est quand même des Juifs[4] (BS 498-499)

Mariette convoque un autre type de référence culturelle, qui lui est spécifique : les chansons populaires de la Belle Epoque[5] et de l'entre-deux-guerres. Elle les fredonne en faisant son ménage, comme le laisse deviner leur apparition au sein des monologues, sans qu'aucun récit attributif ne vienne, bien sûr, en préciser l'aspect chanté, tel ce célèbre couplet[6] : « *parlez-moi d'amour, redites-moi des choses tendres* » (BS 499). La complicité sociale, populaire, fraternelle ou maternelle, que Mariette établit avec les peintres, en l'absence d'Ariane, s'exprime aussi par une chanson, sitôt censurée quand la patronne est de retour[7] :

---

[1] La même formule sert à justifier la sympathie d'Ariane pour Solal (BS 258).

[2] Mariette invoque la même tautologie disjonctive clichée en évoquant la beauté des vases artistiques qu'elle fabrique (BS 573), tout comme le vieil ouvrier au prétendu violoniste Solal (BS 855).

[3] Son dédain s'étend au français de Suisse, qu'elle stigmatise comme mauvais français : ainsi, pour *carrelage*, « *en Suisse ils disent catelles ça veut rien dire, savent pas le français* » (BS 809).

[4] Elle sous-entend une stéréotypie similaire au sujet des « *bicots* » (BS 567), et plus explicitement au sujet de l'amant de sa nièce : « *un Espagnol un garçon de café tout noir paraît qu'il est comme un Arabe* [...] *ce négrillon paraît qu'il est vilain plein de poils* » (BS 803).

[5] Sa désignation de Solal comme le « *grand frisé* » d'Ariane (BS 814) est par exemple empruntée à une chanson écrite par Henri Lemonnier et mise en musique par Léon Daniderff (1913).

[6] De Jean Lenoir, interprété par Lucienne Boyer (1930).

[7] Ce que le narrateur exprime en des termes quasiment marxistes (ou bourdieusiens). C'est la même chanson, popularisée par Mercadier, que fredonne Mariette en cousant aux côtés d'Ariane (BS 570), puis

> grisée par cette communion, elle entonna la chanson de sa jeunesse dont le refrain fut repris, en chœur et en rythme des blocs, par le trio, ivre de sentiment. "Une étoile d'amour, / Une étoile d'ivresse, / Les amants, les maîtresses / S'aiment la nuit, le jour." Mais les chants stoppèrent net lorsque la porte s'ouvrit, Ariane entrant avec, sur son visage, la décence de la classe dirigeante, tandis que le prolétariat se tenait immobile et honteux. (BS 567)

Outre cette fonction euphorisante, solipsiste ou communautaire, Mariette confère aux chansons une valeur de vérité proche de celle des proverbes, qu'elle détaille en quelques mots-clefs : « *chantant la vie en rose dans son bain, vous savez la chanson qui dit quand il me prend dans ses bras, j'aime bien parce que c'est la vérité de l'amour cette chanson, c'est la jeunesse, l'homme adoré* » (BS 495). D'ailleurs, Mariette ponctue ses citations et souligne leur autorité par une formule proche des parémies : « *je suis contente de son bonheur de femme, une part de bonheur que je connais la cause, comme dit la chanson* »[1] (BS 521), « *le cœur c'est le petit grelot du pesant collier de la vie, comme dit la chanson*. » (BS 522).

A la chanson s'ajoutent le cinéma, la littérature à l'eau de rose[2], le roman populaire édifiant[3]. Ainsi, Mariette accumule les stéréotypes misérabilistes qui, renvoyant eux-mêmes à un discours préconstruit, la dispensent d'en faire des phrases, en connotant toute la rhétorique de la littérature populiste : « *c'est pas sa faute le pauvre, sa jeunesse de misère et le père toujours noir rentrant le soir en brutalité* » (BS 493). Le discours compassionnel emprunte à la fois les icônes de la piété catholique : « *deux jours qu'elle est comme ça, Madeleine au pied de la croix* » (BS 516), et les ressorts de la presse à sensation, dont les clichés imprègnent le récit de sa découverte d'Adrien après son suicide manqué : « *la maison du drame* [...] *ce grand drame de l'amour* [...] *le drame du désespoir d'amour* [...] *avec l'œil de la honte* [...] *le salaire du péché comme on dit* » (BS 802-803). Ces références populaires côtoient la grande littérature, celle de l'école communale, si bien que Mariette attribue à l'auteur des *Contemplations* une chanson de la Belle Epoque[4] : « *enfin paradis d'amour, ton cœur a pris mon cœur dans un jour de folie comme dit la poésie de M. Victor Hugo* » (BS 809). Sans transition, d'ailleurs, Mariette s'en donne à cœur joie sur la réputation de Hugo comme coureur de jupons :

> paraît qu'à quatre-vingts ans encore il crachait pas dessus tout barbette blanche qu'il était ayant une jeunette enfermée rien que pour lui, toute sa vie il a aimé ça relevant les jupes à toutes, même que sa femme de colère elle lui en a fait porter des grosses pour le punir [...] elle a fricoté avec un qui était aussi dans les écritures, monsieur Sainte-Vache il s'appelait, drôle de nom

La liberté de ton vis-à-vis des grandes figures de la communale débute avec l'évocation de la sexualité[5], notoire, de Hugo, et devient plus irrespectueuse par l'allusion aux cornes que

---

qu'elle imagine comme solution pour maquiller les prosaïques bruits de chasse d'eau : « *une musique mécanique chantant une étoile d'amour une étoile d'ivresse* » (BS 809).

[1] C'est une autre citation de "La Vie en rose" (musique de Louiguy, texte et interprétation d'Edith Piaf). Cette chanson, datant de 1942, est postérieure à la diégèse (tout comme celle que cite Ariane BS 552, qui date de 1939) : on observe les mêmes anachronismes que pour certains anglicismes, sans dommage quant aux connotations.

[2] Par exemple, « *madame Ariane, c'était le grand béguin, les baisers les plus fous* » (BS 570).

[3] On voit la bonne, dans un des rares passages de récit qui lui soit consacré (BS 527), se délecter de la lecture de *Chaste et flétrie* ; ce titre peut passer pour une invention parodique de Cohen, mais est bien celui d'un roman de Charles Mérouvel (1889), qui doit à son ridicule sa maigre notoriété (à sa sortie, un chansonnier se proposa d'écrire *Vierge et grand-mère*). La connotation autonymique inscrit la réception par Mariette des clichés de la littérature de bons sentiments : « *la fière réponse de l'héroïne, pauvre mais honnête,* [...] *la déconfiture du vilain marquis* ».

[4] Ecrite par Vincent Scotto et d'abord interprétée par Dalbret (1907).

[5] Comme Adrien, Mariette formule le désir sexuel par la négative (*ne pas cracher dessus*) et le pronom démonstratif neutre.

cela lui valut[1] ; mais le travestissement burlesque culmine avec le glissement sémantique de Sainte-Beuve à *Sainte-Vache*, facilité par l'image des cornes et le paradigme étymologique des bovidés.

On le voit ici, l'origine populaire de Mariette apparaît également dans le lexique qu'elle utilise s'agissant de l'amour et de la sexualité. C'est le cas des synonymes familiers dénommant les menstrues et la grossesse : « *elle a ses époques* [...] *elle va avoir le ballon* » (BS 492), mais aussi, plus crûment, de ce verbe très concret : « *ma nièce s'est fait remplir par un Espagnol* » (BS 803). La parole de Mariette parcourt toute la gamme des registres, à commencer par les expressions populaires les plus neutres, où le sexuel est le plus absent : « *elle fréquente* » (BS 519), « *bon ami* » (BS 520). Mais on trouve aussi un éventail très varié du lexique sexuel, non seulement les expressions allusives : « *juste ce qu'il faut aux endroits qu'il faut* » (BS 497), « *où que je me pense* » (BS 493), « *des fesses comme cette petite y en a pas beaucoup, coussins d'amour comme je dis* [...] *la paire d'en haut que vous diriez du marbre* » (BS 572) ; mais aussi des périphrases explicites : « *la plaisanterie* » (BS 573), « *la gaudriole* » (BS 498), « *la chose de l'amour* [...] *le moyen de moyenner* » (BS 496), « *quand le Didi lui fait sa combine dans le lit* » (BS 498), « *quand ça a fini ses micmacs ça dort* » (BS 815). Dans cette dernière expression, outre le substantif familier, le démonstratif neutre dans sa forme populaire traduit une forme de mépris pour madame Ariane quand c'est son *Ça* qui l'anime[2]. Enfin, Mariette emploie aussi des images des plus concrètes : « *c'est lui qui la fatigue en avant en arrière* » (BS 573), « *faire les langoustes combattantes* » (BS 813) ; et des vocables familiers : « *fricoter* » (BS 575, 809), « *caramboler* » (BS 493, 494). Le premier de ces deux verbes, *fricoter*, signifie « fricasser », à l'origine, et relève de l'isotopie par laquelle le lexique familier de Mariette « établit un prolongement entre plaisir culinaire et plaisir charnel ; ses métaphores suggèrent que chère et chair s'équivalent, et qu'à la volupté d'avaler les hommes ou de les dévorer tout "crus" fait pendant le frisson d'être transformée par eux en "*chair de poule*", en mets consommable. »[3] : « *ça sent la friture d'amour* » (BS 519), « *il est à croquer cru*[4] [...] *un beau noiraud à vous donner la chair de poule, moi j'aime pas les blonds, c'est tout sirop* » (BS 572-573). Le second verbe, *caramboler*, nettement plus argotique, n'est jamais appliqué à Ariane et Solal, mais participe par sa crudité d'une diatribe plus ample, burlesque et irrespectueuse, renvoyant les têtes couronnées au lot sexuel commun à tous :

> les princesses qu'est-ce qu'elles ont fait de mérite dans la vie sauf que le roi une nuit il a carambolé la reine, et total tout est dû à mademoiselle la princesse [...] comme si elle avait pas une fente en long où que je me pense comme n'importe qui, [...] on dit sur le journal qu'elle attend un enfant en septembre, on le dit en grand respect, sans rigoler, mais jamais on aura l'idée de dire que c'est vu que le roi l'ayant bien carambolée en janvier (BS 493-494)

L'argot est alors l'instrument du renversement et de la revanche langagière, inscrivant verbalement, par le niveau de langue, ce que le rappel de la *fente en long* est du point de vue de l'idée, un rappel à l'ordre. Toutefois, ce relativisme, cette distance, cette ironie[5],

---

[1] Pour Mariette, les cornes sont aussi un attribut d'Adrien (BS 520).

[2] Aussi : « *ça se bécotait en tranquillité* » (BS 521).

[3] Nathalie FIX. "Mariette, la reinette". art. cit., p.50-51.

[4] L'isotopie est initiée par la surmotivation courante, figurée et familière, de « être à croquer », c'est-à-dire joli au point de donner envie de prendre un croquis, réinterprété en « à manger à belles dents ». D'une façon plus comique et moins lexicalisée, elle mêle l'alimentaire à l'anatomie de l'appareil génital féminin : « *faudrait nous ouvrir le ventre à toutes, ôter tout ce qui va pas, et puis mettre une fermeture éclair pour si des fois il y aurait encore d'autres frichtis à enlever* » (BS 492) ; or, *frichtis* est un mot familier, issu de l'argot militaire, pour « repas, fricot », employé ici par Mariette pour « bazar, bricoles », c'est-à-dire les organes génitaux des femmes, ou leurs maladies.

[5] Ce discours rappelle Mangeclous (V 1027) mais aussi Beaumarchais (le monologue du *Mariage de Figaro* V, 3), ou Montaigne (*Essais* III, 13).

Mariette s'en montre moins capable quand il s'agit de sa relation aux d'Auble : les attributs qu'elle raille chez la princesse (BS 493), le tapis de luxe et l'équitation, sont les mêmes qu'elle valorise chez Ariane, meilleure *monteuse* de Suisse dans sa jeunesse et désormais propriétaire d'un Shiraz (BS 497 et 567).

4. Petit peuple et domesticité

En effet, l'identité populaire de Mariette se traduit dans sa parole par un *double bind*. D'une part, elle manifeste un ressentiment populaire et libertaire contre les dominants, où les griefs sont indissociables de leur niveau de langue : « *notaires banque et compagnie savent se sucrer, sont gourmands* » (BS 805), « *le gouvernement ils sont trop occupés à faire leur beurre* » (BS 493) ; le singulier abstrait de *gouvernement* trouve immédiatement une reprise anaphorique plus concrète, quoique allusive, dans ce *ils* lourd de connotations qui réfère à « ceux qu'on ne peut désigner autrement (les patrons, les riches, les huissiers, la police, le gouvernement… et même les règles) »[1]. Les idéologèmes de cet anarchisme réactif[2] trouvent une expression développée et reconnaissable dans la tirade pacifiste de Mariette[3] :

> moi je suis contre la guerre, ça sert qu'à faire des malheureux des deux côtés, et les gros ils restent planqués ils y crient aux jeunes allez les mignons courage faut mourir pour la patrie bravo faut être des zéros pour défendre la patrie on vous fera une belle tombe avec un réchaud à alcool toujours allumé pour vous faire belle jambe et nous les gros on se planque pépère (BS 811)

De surcroît, la psilose[4], qui consiste en une liaison erronée devant le h aspiré de *héros*, introduit un effet subversif ; Mariette, dans sa parodie du discours patriotique, y laisse entendre comme un lapsus idéologique, qui révèle que ce que l'on demande aux conscrits, c'est d'être des zéros[5]. L'incompétence toute populaire de Mariette exprime, par bribes, des revendications, des coups de *gueule* sporadiques qui ne sont pas que d'ordre étroitement sociolectal, mais bien social et idéologique, et jusque dans le registre métaphysique, mettant en procès l'un des fondements du christianisme : « *le bon Dieu paraît qu'il nous a faits à son image, eh bien elle est pas belle son image* » (BS 492).

Mariette appelle d'ailleurs de ses vœux une justice sociale, en se référant vaguement à l'idéal socialiste et à la mouvance révolutionnaire ; mais des valeurs, une représentation de soi, plus populaires qu'ouvriéristes, tendant vers la classe moyenne, contiennent vite cette éruption prolétaire :

> ça se pourrait que les communistes et compagnie ça ait quand même raison dans le fond sauf que je serais pas d'accord qu'ils m'enlèvent mes économies, pensez cinquante ans à travailler à la sueur de mes jambes, alors ça c'est marqué défendu et je me laisserai pas faire allez (BS 493)

Toute la complexité de Mariette apparaît dans le défigement qu'elle opère sur l'expression biblique « gagner son pain à la sueur de son front »[6] : la malédiction divine repose sur une double métonymie, le pain qu'on gagne désignant le fruit du travail, et la sueur au front, sa peine. Mariette lui substitue une expression plus prosaïque, le verbe *travailler*, et la

---

[1] Françoise GADET. op. cit., p.110-111.

[2] Caractéristique des années 30, oscillant entre Proudhon et l'antiparlementarisme de droite.

[3] Elle fait écho aux discours des Poilus, ou de Céline, et à leurs attaques contre l'absurdité ou le mensonge des guerres.

[4] Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.31 ; Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.334.

[5] Image célinienne de la nullité, et en même temps de la multiplication des pertes humaines, de la dizaine aux millions. Avec ce pataquès surgit, dans le gant d'un *velours*, le poing brandi d'un mutin de 17.

[6] Ce défigement prend tout son sens en regard de ceux que Solal (S 287) et Mangeclous (M 614, V 949) opèrent sur la même locution.

métonymie des *jambes*, moins imagée, plus physique. Elle n'exprime son rang social, ni en termes marxistes comme prolétaire n'ayant que sa force de travail, ni comme pauvre expiant le péché originel, en termes chrétiens, mais de ces derniers elle effectue une réécriture réaliste et populiste[1]. L'utopie de Mariette, « *c'est qu'il y ait des petits, d'accord, mais ayant de quoi vivre en bonne vieillesse, et puis des moyens, d'accord aussi, ça fait marcher le commerce, mais pas des gros avec des sous à savoir pas qu'en faire* ». Sa revendication de justice sociale admet les inégalités, entre *petits* et *moyens*, en les justifiant notamment par un cliché d'épicier. Le fonds populaire est patent dans cette reconnaissance, qui est aussi faite d'aspiration, de la classe moyenne, et dans la persistance de l'hostilité aux *gros*. C'est un fonds populaire, et non ouvrier, comme le signale la caractérisation que Mariette donne de l'hôtel où elle loge à Agay, « *c'est petit, faisant classe ouvrière*, [...] *ayant pas fait des connaissances à l'hôtel j'ai pas envie c'est des ordinaires* » (BS 805) : dans cet emploi du verbe *faire* apparaît une attention sociologique plutôt propre à la petite bourgeoisie, et désignant le monde ouvrier comme une altérité dont Mariette se démarque et peut déchiffrer les signes.

Cette tension permet de situer l'autre pôle du *double bind* sociologique de Mariette, qui n'est pas celui des Deume parvenus, mais celui de la domestique. A son irrespect libertaire et burlesque, fait pendant sa revendication de la maîtrise des codes aristocratiques, perçus comme valorisants. Mariette consacre de longs monologues à l'évocation nostalgique, par des stéréotypes laudatifs, des Auble, leur grandeur, leur généalogie, leur distinction[2]. Son allégeance à la culture de la haute bourgeoisie prend la forme d'énoncés gnomiques comme « *L'argent, c'est la puissance.* » (BS 566), ou de maximes fictives : « *Qui a les moyens a le droit, comme disait M. Pasteur, le savant qui a inventé la rage, celle des chiens.* » (BS 567), repris ensuite par « *qui paye commande, comme disait M. Pasteur* » (BS 806). Si elle emploie l'abrègement populaire « *les aristos* » (BS 496, 498), c'est plus l'indice d'une distance que d'une inimitié, et même seule elle maintient les appellatifs respectueux de *Madame Ariane*, *Mademoiselle Valérie*, *Monsieur Agrippa*.

A l'inverse, Mariette réserve le tour populaire, consistant à faire précéder un patronyme de l'article défini, aux personnages de peu de crédit, les autres domestiques pour qui elle n'a que mépris, « *la Putallaz* [...] *une s'en foutant* » (BS 490, 491), « *la Martha* » (BS 491), ou encore : « *qu'il balance l'Euphrosine parce que me faire commander par cette trois fois rien non alors* » (BS 804) – mais aussi « *le Didi* » et « *l'Antoinette* »[3]. En effet, Mariette cerne très bien le statut de parvenus qui est celui des Deume, rejoignant les constructions du lecteur et les commentaires du narrateur, et présentant comme illégitime la supériorité qu'ils affectent :

> la chameau Deume [...] la Poison comme jui dis entre moi et moi, soi-disant qu'elle prie pour vous, toujours la religion mais vous lançant des piques en perfidie avec des sourires, et se croyant une personne du grand monde, mademoiselle Valérie que j'ai servi chez elle presque vingt ans, ça oui c'était le grand monde [...], mais la Poison c'est une rien du tout sans éducation, chassant pas la différence entre verre à bordeaux et verre à vin fin [...] son fils chéri avec le petit nez en l'air

---

[1] Elle formule son attachement à la petite propriété par la locution « *c'est marqué défendu* » qu'emploie aussi l'ouvrier bonapartiste (BS 860).

[2] Elle manifeste la même déférence que cet éloge funèbre prononcé par M. Perrolaz, retraité : « *monsieur Sarles c'était quelqu'un.* [...] *une personnalité imminente, imminente pour sûr* [...] *C'est une famille aristocratique. Il y a du pognon là-dedans.* » (S 343). L'impropriété lexicale est ici d'autant plus cocasse qu'elle confère une impossible imminence à quelqu'un qui n'est plus.

[3] Mariette fait une exception notable pour « *monsieur Hippolyte que c'est un agneau faisant pitié* » (BS 494), et pour « *monsieur Adrien* » (BS 801, 803) dès lors qu'il est abandonné d'Ariane.

> quand il passe devant moi, et son air de je suis le fils du pape, et ses guettes blanches grand orgueil qu'il se met aux souyiers (BS 494)

Cette lucidité sociologique de domestique compétente s'exprime par l'irrespect, la dérision, dans les qualificatifs et les sobriquets, mais à ce mépris social s'ajoute la condamnation morale de la bigoterie : « *l'Antoinette* [...], *la bon Dieu avec ses sourires censément bonté mais tout venin, faisant sa supérieure, une rien du tout qu'on savait pas d'où ça sortait* » (BS 569), « *avec ses sourires de commandante* » (BS 491).

Contre les parvenus qui sortent de leur rang naturel, Mariette se représente comme la nourrice, vestale d'un ordre des choses dont elle est la mémoire et la garante[1]. Elle est tant soucieuse des mésalliances : « *j'ai qu'un reproche à lui faire, c'est qu'elle a marié le Didi, ça c'est un mystère, la nièce de madame Valérie pensez* » (BS 497) – que de la saleté : « *une vraie gabegie cette cuisine* [...] *j'ai eu les sangs en culbute de la voir en décadence cette cuisine* » (BS 490). Elle emploie régulièrement les possessifs et datifs d'intérêt de la domestique : « *Ces barbouillons vont tout me cochonner par terre* » (BS 528), « *attention que votre barbouillance elle dépasse pas sur ma tapisserie* [...], *allez pas me l'abîmer.* » (BS 566), « *je commençais mes vitres de ma cuisine que la pluie me les a toutes salies* » (BS 519). Ces possessifs signifient l'appropriation par le travail[2], un transfert affectif et social qui soude et clive la relation de Mariette à Ariane. On en trouve une expression éloquente dans cette série d'oppositions sémantiques et sociologiques :

> le soir après que j'ai servi madame Ariane puis fait ma vaisselle, campo je pars à bonne heure, vu que madame Ariane elle aime aussi son quant-à-soi pour lire ses livres jouer son piano, ça fait qu'à sept heures et demie je suis déjà dans mon petit chez-moi, une pièce et cuisine mais bien coquet, à faire du tricot lire le journal, la belle vie quoi (BS 495)

---

[1] On trouve un exemple de l'inféodation d'un personnage populaire aux valeurs de la haute bourgeoisie, dans les pages les plus sociologiques de Cohen (BS 541-543), le portrait du caissier de la banque, maternel et protecteur comme Mariette, « *le brave homme qui savait par cœur la situation des comptes de la bonne société.* » Quand Ariane se rend à la banque de Lulle, c'est d'abord à lui qu'elle a affaire : « *il rajusta sa cravate à système en l'honneur de l'hoirie d'Auble* ». Le personnage est campé par le portrait qu'en fait le narrateur, mais avec quelques connotations autonymiques rendant compte de ses représentations : « *Le caissier coula un regard désolé par dessus ses lunettes. Outre qu'il était toujours triste lorsqu'une cliente lui demandait plus que les "rentrées", il craignait que cette bizarre nièce ne lui demandât de faire vendre des titres. Il détestait recevoir des ordres de vente, surtout de la part de jeunes clientes inexpérimentées. Cet humble employé, de salaire modeste, plein de tics et de scrupules, avait une étrange affection pour les clientes héréditaires de ces messieurs, voulait leur prospérité, était navré lorsqu'il les sentait descendre la pente. Maigre chien de garde, résigné à son sort de médiocrité, il aimait veiller sur la richesse des riches. Il demanda donc à cette écervelée, de famille pourtant respectable, s'il ne lui était pas possible d'attendre jusqu'aux grosses rentrées d'octobre. Il prit un ton engageant pour dire qu'il y aurait alors plus de dix mille francs.* » Les parenthèses rapportent son attitude muette et son discours intérieur au fil de la transaction : « *(Le doux caissier souleva des épaules lasses.)* [...] *Le caissier s'éloigna à pas désolés* [...] *(Le caissier ferma les yeux.)* [...] *(Quelle génération sans respect, pensa le caissier.)* [...] *(*[...] *Le caissier s'éloigna pour ne pas assister au carnage.)* [...] *Sans les compter, ce qui augmenta la mélancolie du caissier, elle enferma dans son sac les dix mille francs* » En revanche, le chef de service qui le relaie incarne une ère nouvelle du capitalisme suisse : « *bronzé et dynamique,* [il] *présenta ses hommages avec un peu moins de déférence que d'habitude* » parce qu'Ariane doit vendre ; il va jusqu'à proposer de vendre le tout, manifeste son dégoût pour les *junk bonds*, les titres pourris autrichiens et sud-américains, et les « *broutilles* ». Tout exprime une frénésie de la transaction, quelle qu'elle soit : des formules comme « *Nous liquidons* », sa désignation dans le récit attributif comme « *l'homme d'action* [...] *l'impatient jeune homme* », les didascalies qui caractérisent un DD envahi par le technolecte financier et les raisons sociales d'entreprises cotées en bourse : « *Sa voix était martiale, presque joyeuse.* [...] *(Sa voix était d'ivresse sacrée, un chant de victoire.)* » Il est peu commun que la parole de personnages fonctionnels soit rapportée de façon aussi précise dans le cadre d'une interaction de service. Leur effet est de dessiner un arrière-plan éclairant Mariette dans son rapport aux Auble.

[2] Cette appropriation est explicitement distinguée de la propriété et de l'héritage : « *quand je brille mon argenterie,* [...] *je l'adore bien cette argenterie vu que c'est propriété de madame Ariane héritée de mademoiselle Valérie donc* » (BS 489).

En effet, on a d'une part l'univers de Mariette, son possessif de domestique, « *ma vaisselle* », et sa vraie possession, « *mon petit chez-moi* » ; symétriquement, les possessifs d'Ariane sont « *ses livres* » et « *son piano* », propriété distinguée, non utilitaire, désignant plus le hobby que le bien matériel. L'antipode paradigmatique de la représentation bourgeoise du *petit chez-moi* est le *quant-à-soi*, qui exprime une vision de l'intimité aristocratique toute autre, pleine de réserve, de distinction, d'intimidation. L'antithèse apparaît jusque dans les prépositions, le *pour* exprimant les choix de l'aristocrate oisive (la lecture, le piano), et le *à*, le délassement prolétaire (la presse, le tricot) après une journée de travail, ce que vient connoter aussi le niveau de langue familier de *campo* (congé).

5. Ironie, burlesque, énoncés hybrides

Son usage non maîtrisé des clichés se confond avec leur application pertinente à la relation Ariane-Solal. La référence aux divertissements populaires introduit un fond de vérité, une pertinence irrespectueuse, entre lucidité et burlesque : « *une folie comme au théâtre* » (BS 520), « *des poupées d'amour qu'ils doivent se voir comme au théâtre* » (BS 810). La poupée associée au théâtre évoque ici le factice des marionnettes, comme plus loin, plus hiératique, la statuaire classique : « *elle faisant tout de suite sa statue ancienne* » (BS 815). Dans son dernier monologue, avant de fuir cette théâtralité complaisante, elle en donne une formulation très condensée, par cette dérivation impropre qui fait du substantif une qualité d'Ariane : « *ce qu'elle est cinéma* » (BS 808). Mariette use auparavant de la particule résomptive qui synthétise et clôture le processus descriptif par ce mot unique qui ne saurait mieux dire[1] : « *rien que la beauté, enfin théâtre* » (BS 804), « *voulant roman d'amour en grand secret avec son trésor de grande beauté* [...] *dans leur nid de caresses, enfin rêve d'amour rêve d'ivresse* [...] *tout doit être en majesté pour son prince de la passion, enfin cinéma* » (BS 805). Toutefois, on le voit dans cette dernière citation, l'irrespect ou l'amusement que traduisent les désignations périphrastiques s'appliquent majoritairement à Solal, plaisamment nommé par exemple « *son acrobate* » (BS 521), « *un beau noiraud* » (BS 572), « *son asticot* » (BS 575), « *son grand frisé* » (BS 814), « *le mignon chéri* » (BS 575, 804) ou « *monsieur grand délicat* » (BS 807).

Un motif s'impose de façon récurrente, chargé d'ironie, à mesure que la liaison s'enlise, c'est l'isotopie aristocratique : « *son roi de beauté* » (BS 571), « *son prince de la passion* [...] *le prince de beauté* » (BS 805), « *ton marquis de l'amour* » (BS 807), « *le prince adoré* » (BS 810), « *le roi des rois* [...] *la chambre impériale* » (BS 815), « *le lit impérial* » (BS 814). L'ironie culmine quand Solal n'est plus désigné, métaphoriquement, comme un roi de la beauté, mais baptisé du nom d'un souverain particulier, réputé non pour son charme mais pour son empire, et que son image d'Epinal représente comme vénérable, mais vieux et chenu : le « *roi Charlemagne* » (BS 816). L'isotopie cultuelle, également, condense la dimension rituelle, spectaculaire et hiératique, avec une touche de burlesque : « *messe d'amour ici, deux curés d'amour* » (BS 805, et 814), « *les évêques de l'amour* » (BS 816), « *toujours habillés du dimanche* » (BS 815), « *messe de la beauté, cinéma, enfin paradis d'amour* »[2] (BS 809).

---

[1] Elle le prolonge par la formule populaire ironique condensant la répétition insatiable de la passion : « *cinéma d'amour et reufeuleumeuleu* » (BS 815).

[2] On voit dans cette dernière citation l'équivalence entre messe et cinéma, d'abord par leur juxtaposition, puis par la formule résomptive qui ressortit à la fois du cliché sentimental et de la religion, par la mention du *paradis*.

Les motifs aristocratiques[1] et épiscopaux disqualifient les politesses auxquelles se livrent le couple : « *ça se dit vous comme évêque et cardinal* » (BS 809-810), « *tout à la politesse des rois et marquis* » (BS 812). Mariette stigmatise la retenue, la contention vestimentaire ou langagière[2] : « *rien que des mots qu'il y a dans les livres* » (BS 815). Il s'agit de nommer l'étrangeté sociolinguistique que représentent ces mots : « *son souper enfin son dîner comme ils disent* » (BS 497), « *son silpe, comme elle dit* » (BS 569) ; c'est souvent le référent lui-même qui n'est pas du monde de la bonne[3] : « *des fois sur la figure elle se met un masque qu'on appelle* » (BS 811). Mariette affirme d'ailleurs son indépendance vis-à-vis de la norme lexicale qu'incarne Ariane : « *deux chambres de bains, elle dit qu'on dit salle de bains, moi je dis chambre parce que c'est une chambre, une salle c'est quand c'est grand, je sors pas de delà, enfin bon, une chambre de bains pour monsieur* »[4] (BS 808). L'originalité de son rapport à la parole d'Ariane se résume dans sa glose sur son *accroche-cœur* ; elle produit alors un néologisme, qu'elle croit être le vocable d'Ariane, et déclare lui préférer un idiotisme bien à elle : « *mon crochecœur comme elle dit, moi je dis mon bouclon, c'est plus joli* » (BS 493).

Mais, de façon plus virulente, Mariette se détache des mots d'Ariane et Solal. Elle est capable d'une ironie intentionnelle, mais censurée et attendant d'être seule, à l'image de son prolongement autonymique tardif d'une parole de riche : « *j'ai rendez-vous chez Volkmaar. Il a été très compréhensif* [...] *– Sont toujours comprensifs quand ils attendent vos sous, mais allez y faire comprendre à cette dépenseuse que c'est tout flatterie, son Homard* » (BS 571). Elle n'est pas dupe des faux-semblants et des intentions d'Ariane : « *son idée que soi-disant elle me trouve fatiguée* » (BS 575), « *c'est tout du soi-disant* » (BS 807). Quand Ariane lui déclare fréquenter Solal, elle le fait en des termes pudiques et mensongers[5], au travers desquels lit Mariette, et qu'elle reprend en une mention ironique et burlesque : « *la petite vieille improvisa un cancan effréné tout en chantant que c'était de la sympathie, de la sympathie, rien que de la sympathie.* » (BS 530). Cette mise à distance excède la simple question des niveaux de vie, ou de langue, pour désigner l'étrangeté de leur façon de s'aimer : « *pas visibe comme ils disent* » (BS 810, 813). Elle en critique les euphémismes, la préciosité domestique : « *faut jamais que j'y parle de linge sale à elle quand il est là lui ou s'il peut entendre, défendu de dire sale, si c'est absolument nécessaire dites linge utilisé elle me fait* » (BS 815), ce qui semble vain à celle qui le lave, et d'autant plus vain et mensonger que « *son linge sale à elle* [...] *il est toujours propre* [...] *il est jamais sale non plus le linge sale de monsieur* ». Quand Mariette reprend l'adjectif *impeccable* employé par Ariane (BS 528) pour qualifier une pièce propre, c'est déformé en *implacable* par une paronomase qui signale comiquement ses lacunes lexicales (BS 528, 570) ; toutefois, appliqué ensuite aux amants, il sonne comme un indice du destin : « *Ils aiment pas que l'autre chasse que l'autre est pas implacable comme ils disent, ça veut dire tout parfait des pieds à la tête* » (BS 813).

---

[1] Et leur équivalent républicain : « *des non merci, se parlant même chose que deux présidents de la République* » (BS 814).

[2] Cette contention l'exclut comme trop prosaïque : « *pourquoi qu'ils se disent jamais des mots gentils devant moi* » (BS 816).

[3] On l'a vu avec le « *Sirage* » (BS 567). Cet usage de l'autonymie apparaît dès lors que Mariette nomme des réalités jusque-là inconnues d'elle, pas seulement celles d'Ariane, celles de l'hôpital par exemple : « *ils l'ont mise en gouttière qu'on appelle ça* » (BS 491), « *en chambre seule, privée qu'on dit* » (BS 492).

[4] On a vu que c'est un helvétisme, également attribué à Hippolyte (BS 146).

[5] Ils sont exemplaires des dénégations que dénudent Mangeclous, Solal et Michaël : « *J'ai beaucoup de sympathie pour lui.* [...] *Il n'est pas mal, sourit Ariane. Il est surtout intelligent et cultivé. J'aime causer avec lui.* » (BS 528-529).

La parole de Mariette, toute imprégnée de certains stéréotypes bourgeois qu'elle est, se distingue volontairement de ce sociolecte : elle est consciente des codes qui le régissent, sans les partager. Sa reformulation du télégramme de Solal en est le meilleur exemple :

> disant qu'il sera de retour le 25, avec des mots d'amour, l'impatience me démange, et dis-moi si ça te démange aussi, voilà testuel, enfin non, pas testuel si vous voulez, disant pas que ça le démange, disant ça en poésie forcément, avec des mots de la haute, mais l'idée y était (BS 520)

Après une traduction dans son lexique, Mariette manifeste la conscience des différences de vocabulaire et de codes, et en même temps l'équivalence du propos, sa fidélité à l'esprit, sinon à la lettre. Certes, elle en dénature la portée illocutoire de séduction, mais elle en ôte ainsi les conventions et les mensonges, pour n'y voir qu'un propos universel et rebattu. Elle revient d'ailleurs à son code de reformulation en évoquant la réponse d'Ariane : « *y faire vite réponse d'amour, oh viens vite mon chéri, ça me démange* », puis son journal intime, « *des mémoires d'amour, racontant de son bon ami, une folie comme au théâtre, je l'aime, je l'aime, mon adoré et tout ça* ». Le code des sonnettes, qu'elle récapitule longuement (BS 810-812), est l'exemple le plus burlesque de ces reformulations, et le plus dramatique dans la mesure où c'est par elle seulement que le lecteur en est informé. Mariette détaille tous les scénarios imposant aux amants de s'éviter pour ne pas se montrer en état d'imperfection, et souligne la disproportion entre la lourdeur du dispositif et la futilité de sa raison d'être. Elle en dénude la vérité en explicitant les causes et les effets de ces stimuli : « *vu qu'elle est pas encore assez pomponnée* [...] *pour qu'elle se cavale se cacher si elle est pas assez empoudrée* [...] *et ça veut dire qu'il reste prisonnier d'amour embouclé dans sa cage* » (BS 810-811).

De plus, au-delà du mensonge inhérent à ces dissimulations, elle en signale la faillite : le code des deux amants attachés à exclure tout ce qui est domestique, et notamment la domestique, de leurs échanges éthérés, produit ses quiproquo, et a pour effet que Mariette prend pour elle un message qui était adressé à l'aimé(e) :

> trois courtes et une longue, trois longues et une courte, deux longues, une longue, deux courtes, si elle croit que c'est commode de faire la différence quand on est pas jeune, y a des sonnettes pour moi et puis des sonnettes pour eux et des fois que c'est pour eux je crois que c'est pour moi, et je cours voir ce qu'elle veut et voilà que c'est pas pour moi (BS 810)

La réaction salubre de Mariette consiste en une interprétation cocasse, voire burlesque, de la situation, faisant de la Belle de Mai une maison hantée ou une usine[1] :

> c'est pas possibe c'est la maison des fantômes électriques je me disais, mais maintenant je suis habituée, ça me fait rigoler, je me danse une polka dans ma cuisine quand il y a leurs sonnetteries, vous vous croireriez dans une fabrique des sonnettes qu'on est en train de les essayer pour voir si elles marchent bien (BS 811)

Par la suite, elle y voit un jeu, enfantin et angoissant : « *tout ce colin-maillard entrez mais fermez les yeux je suis pas visibe tournez-vous, si c'est ça l'amour moi j'en veux pas* » (BS 816), et Mariette de ponctuer la double ironie de cette dernière métaphore et du DDL parodique des amants, par une évaluation explicite. Reformulations ou travestissements, il s'agit toujours d'un contre-discours, libérateur et lucide, opposé au discours amoureux sclérosé et *convenu* que s'échangent les amants, ainsi que d'une bulle de comique dans une fin de roman oppressante au lecteur.

---

[1] Puis un champ de courses dont elle est le cheval, une ménagerie dont les fauves en cage sont Ariane et Solal (BS 812).

Par son allégeance à l'univers d'Ariane et la critique qu'elle en donne, notamment à travers le burlesque, la parole de Mariette est caractérisée par l'hybridisation : « C'est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, c'est la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux. »[1] N'appartenant pas au corpus d'une parole préconstruite, ses énoncés hybrides, comme la dissociation des lexies ou le renouvellement des clichés, sont certes idiolectaux, mais son sociolecte y apparaît, négativement, par les lacunes lexicales qui lui sont propres[2], inclinant à telle reproduction approximative. Dans ces mots-valises sociolectaux s'imbriquent deux signifiants : l'un est étranger au lexique de Mariette, si bien qu'elle y mêle un autre mot, familier, motivé par des analogies phoniques et sémantiques. La parole de Mariette échappe à la parole cohésive, par ces marques polyphoniques, établissant des relations sémantiques nouvelles et inattendues, de l'ordre du lapsus ou de l'ignorance. La réécriture paronymique et l'impropriété d'emploi vident les mots de leur prestige ; c'est avec les noms propres que le phénomène est le plus évident, telle cette allusion mythologique : « *tout changé de place, déménagé de Saribe en Chila* » (BS 490).

Un phénomène particulièrement dense apparaît dans les mots-valises[3] : « *sa pleumonie* » (BS 492) mêlant pneumonie et pleurésie, « *de l'extragon* »[4] (BS 518), « *il est gonflé pesant lourd, un vrai popotame* » (BS 491) orienté par *popotin* du fait du cotexte. Mariette énonce aussi des phrases-valises[5] comme « *monter sur ses chevaux de bois* » (BS 490, 814). La remotivation fantaisiste des lexies est un trait de la langue populaire, qui les relexicalise[6], mais précisément celles de Mariette sont moins clichées, et lourdes de sens seconds. Ainsi de cette phrase-valise, particulièrement révélatrice : « *j'ai payé mon loyer rectal sur l'ongle* » (BS 495) ; elle remplace, dans la locution métaphorique connotant la prodigalité, le comparant de la pierre précieuse par un rectum incongru, paronyme de *recta* qui signifie « très exactement ». Mariette opère une confusion des ordres symétrique, alors qu'il s'agit bien, cette fois, de *croupion*, où sa paronomase fait surgir le faste des casinos : « *la bonne partie du poulet, c'est rien que le croupier* » (BS 808). Dans les deux cas, le calembour met à nu de façon concise et carnavalesque, un impensé caractéristique de la parole cohésive, l'articulation entre scatologie et argent[7].

Ces occurrences relèvent du « malapropisme »[8] ; mais elles sont riches de sens bien au-delà de la simple connotation d'un défaut de compétence. En effet, le mot-valise représente une quintessence de ce que Bakhtine nomme *construction hybride* :

> Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*... op. cit., p.175-176.

[2] Par exemple, l'ignorance d'*émissaire* que le lecteur suppose dans « *bouc-commissaire* » (BS 498).

[3] Voir Almuth GRÉSILLON. "Mi-fugue mi-raison". *DRLAV*, n°29, 1983, p.83-107 ; Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.303-304.

[4] La remotivation se fait ici à rebours de la simplification populaire (méridionale) du [ks].

[5] Ou télescopages. Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.447-448.

[6] La formule de la fiancée que Solal observe dans le train est emblématique de cette dynamique : « *N'en jetez plus la cour est pleine !* » (BS 950).

[7] Notamment sous l'angle de la rétention. C'est ce que révèlent les coq-à-l'âne des tricoteuses ou les syllepses d'Antoinette ; mais du fait de sa virtuosité comique (quoique involontaire), l'équation est davantage mise au crédit de Mariette, qui semble de ce fait moins parlée par ces valeurs.

[8] Marina YAGUELLO. *Petits faits de langue*. Paris : Seuil, 1998, p.75.

> formelle. Le partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple. Fréquemment aussi, un même discours appartient simultanément à deux langages, deux perspectives, qui s'entrecroisent dans cette structure hybride ; il a, par conséquent, deux sens divergents et deux accents.[1]

Avec les mots-valises de Mariette, c'est dans les limites d'un seul signifiant, d'un lexème unique, que se fait ce partage. Plus loin, Bakhtine parle de l'hybridisation en termes de choc :

> il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n'est pas un hybride *sémantique* abstrait et logique (comme en rhétorique), mais *concret et social*.[2]

La parole de Mariette présente ainsi une complexité plus grande qu'on ne pouvait le supposer de la part d'un personnage relevant apparemment du type romanesque populaire. A l'encodage, ces jeux de mots relaient et servent le propos de l'auteur ; c'est parce qu'au décodage, le lecteur s'efforce de leur trouver une origine, une motivation, dans le lexique ou dans la diégèse – de les interpréter.

C'est pourquoi ils prennent toute leur intensité dramatique quand ils décrivent la liaison d'Ariane et Solal : Mariette en est le chœur, mais ce chœur burlesque en dit long par ses calembours. Le motif amoureux surgit de façon inattendue, comme dans cette paronomase croisée : « *début juliette* » (BS 489) et « *sont à la promenade, Roméo et Juillette* » (BS 805). Mais par ces impropriétés, la vérité sort de la bouche de la bonne. Quand elle raconte qu'Ariane, pour ne pas apparaître imparfaite à Solal, « *est entrée chez lui à reculculons* » (BS 812), par le redoublement de la syllabe elle exprime une fois de plus, dans un lexique populaire, le caractère *cucul*, c'est-à-dire niais, un peu ridicule, d'un tel manège ; et quand elle a les yeux bandés pour ne pas voir Solal en état d'imperfection, Mariette la compare à « *une sornambule voyante des rues* » (BS 813), où le terme impropre de *somnambule* est de plus contaminé par *sornettes*. Dans ses reproches intérieurs à Ariane, l'accusation d'hypocrisie se double du qualificatif de *mufle* : « *tu es qu'une petite tartufle jui fais dedans moi* » (BS 807). L'approximation redouble les effets ironiques de l'isotopie cultuelle : « *s'en vont faire les évêques de l'amour dans leur sacrophage* » (BS 816) : la métaphore du lit comme *sarcophage* file l'isotopie hiératique, avec une connotation funèbre, mais en outre, ce que dit la paronomase dont Mariette affecte ce mot savant, c'est que ce lit d'amour en mange le *sacré*.

Dans le cas de « *water-causette* » (BS 804, 808, 809), il est en outre intéressant de s'en tenir strictement à l'illusion référentielle, et de considérer que *tout* le DD est à imputer à la locutrice Mariette, jusqu'à son aspect écrit rapportant, par convention sans fautes d'orthographe, les paroles de Mariette qui en commettrait si elle écrivait elle-même. L'orthographe de ses DD oraux n'est donc pas mimétique du niveau scolaire de la bonne ; mais le lecteur est confronté à la remotivation paronymique d'un terme, qui perd dès lors son signifiant oral, mais aussi écrit. Or, l'orthographe particulière qui encode l'altération phonétique résulte d'un choix (*causette* et non, par exemple, *Cosette*) que le lecteur est incité à motiver par les associations d'idées qui y ont présidé. En introduisant la causette dans les cabinets, la paronymie a deux effets majeurs : Mariette prend à rebours le refoulé d'Ariane et Solal[3] ; et elle exprime, incidemment, une autre conception de l'amour[1] :

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*… op. cit., p.125-126.

[2] ibid., p.177.

[3] D'autres paronymies y contribuent aussi : « *madame a voulu faire tout théâtre, monsieur grand délicat doit pas voir ci, doit pas voir ça avant que tout soye bien rectal* » (BS 807), « *je fais mes besoins sans que tu le chasses* » (BS 809) ; la métathèse inscrit dans cette dernière pensée, attribuée à Ariane, son angoisse du

« *avec mon défunt on aurait fait nos petits besoins ensembe pour pas se quitter et moi je dis que c'est ça l'amour* » (BS 816).

Les mots-valises monologués de Mariette l'inscrivent dans le réseau des autres paroles diégétiques. Quand elle apprend la liaison d'Ariane avec Solal, elle la légitime en ces termes, en DIL : « *l'amour ça se commandait pas, enfant de poème qui connaissait pas de loi, comme ça disait dans le proverbre* » (BS 570). Elle invoque le fatalisme de l'amour-passion, et étaie son affirmation d'une allusion au *Carmen* de Bizet, mais elle en fait un proverbe[2]. A cette méconnaissance s'ajoute la paronomase : elle signifie que Mariette ne comprend pas l'allusion culturelle qui fonde la métaphore, faisant de l'amour un « *enfant de Bohême* », c'est-à-dire un Bohémien, un sentiment nomade, épris de liberté et de musique, et même un peu bohême. Faute de connaître le sens d'un nom propre, elle remotive la locution avec un nom commun paronyme qui, pour autant, n'est pas dénué de pertinence. C'est bien le terreau mensonger et idéaliste que la Littérature donne au sentiment amoureux, que décrit l'idiotisme de Mariette, qui s'explique d'ailleurs ainsi les simagrées du couple clandestin : « *c'est pour la poésie* » (BS 809).

Ses monologues font alors écho à la leçon de Mangeclous, et plus encore aux diatribes de Solal (avec qui elle ne parle jamais). Par exemple, l'isotopie gourmande appliquée à l'amour évoque les comparants burlesques et gastronomiques dont Mangeclous caractérise la beauté féminine ; mais de façon plus cruciale, quand Mariette dit que « *ça sent la friture d'amour* » (BS 519), elle ne fait que confirmer le pronostic de Solal : c'est qu'Ariane a, alors, *les yeux frits*[3]. D'ailleurs, la lucidité de Mariette sur Adrien la range du côté des théories de Solal, Mangeclous et Michaël, sur la faiblesse et la séduction :

> il est sorti cocu du ventre de sa mère, pauvre barbette, toujours à l'attention, lui apporter des cadeaux, et ma Rianounette par-ci ma Rianounette par-là, la regardant avec l'œil du chien, toujours avec des politesses et des pardons, et j'espère que tu es pas trop fatiguée, c'est comme s'il y disait je veux être cocu, fais-moi vite cocu, pauve petit, au lieu de tout le temps y demander si elle est pas fatiguée, il aurait mieux fait de la fatiguer un peu plus, elle aurait pas cherché ailleurs (BS 572)

Mais de surcroît, en assimilant la tendresse collante d'Adrien à celle du *chien*, elle reprend, par une sorte d'omniscience ou d'intuition heureuse, la désignation intime qu'Ariane applique à son mari dans ses monologues. Ces échos lui confèrent indirectement un certain crédit ; ainsi, avec « *bavarderies* » (BS 490) et surtout « *ces sonnetteries* » (BS 811), elle poursuit la série des suffixes en *-erie* que développent Mangeclous et surtout Solal, d'une façon d'autant plus subversive qu'avec ce dernier mot, Mariette retourne, dans la mesure où Solal se prête au manège des sonnettes, la force critique du paradigme contre son utilisateur le plus caustique.

Si l'origine populaire de Mariette est évidente, son idiolecte est donc loin de s'y réduire. En outre, sa dimension topolectale est problématique. Sa parole présente plusieurs points communs avec celle de Scipion, perceptibles (au moins cotextuellement) comme des provençalismes : l'emploi de *venir* pour « devenir »[4] ou la simplification phonétique du

---

bruit de la chasse d'eau, d'autant mieux qu'on trouve la métathèse symétrique dans la même page, « *la sache d'eau* ».

[1] C'est ce qu'illustrent, dans un tout autre registre, Mangeclous et Rebecca.

[2] Cela lui donne une véridiction plus forte, et révèle un usage approximatif de la référence culturelle. Mariette la ponctue ainsi, une seconde fois : « *comme dit la chanson* » (BS 801).

[3] A son diagnostic « *il y a anguille sous cloche* » (BS 516) font écho, rétrospectivement, les discours intérieurs de Solal sur l'étouffement d'un amour sous verre. On a aussi, plus immotivée, cette apparition inopinée de la babouinerie : « *elle s'en est léché les babouines* » (BS 813).

[4] « *l'argenterie venue toute jaune* » (BS 491), « *elle est venue un peu grande* » (BS 518), « *je viens maboule* » (BS 810), « *elle est venue rouge comme l'homard* » (BS 814). D'ailleurs, le patronyme de

[ks][1]. On trouve une occurrence beaucoup plus nette, quand Mariette parle de l'« *air de deux airs* » (BS 521) qu'a Adrien, c'est-à-dire son air hypocrite ou bizarre : la locution est un provençalisme incontestable[2]. La question du parler méridional est certes secondaire quant à l'attribution d'une origine géographique au personnage, vu que l'origine méridionale de Mariette n'est jamais dite autrement : c'est Française qu'elle se revendique, et sa région d'origine n'a aucune fonction dans le roman. Cependant, les quelques méridionalismes sont révélateurs des enjeux de l'encodage de l'oral-populaire. Pour Cohen, ils sont peut-être censés ne signifier que le caractère populaire de Mariette ; mais l'auteur n'est pas omniscient, pas omniparlant, son polylecte est – comme celui du lecteur – borné, il use d'artifices langagiers qui ne sont jamais que les siens. Et Cohen, pour qui, dès l'enfance, le parler populaire a été d'abord celui de Marseille, peut avoir surchargé le sociolecte de Mariette de connotations parasites – que seul un lecteur marseillais ou provençaliste percevra[3]. L'essentiel, à la lecture, est qu'au sein du chœur cohésif, Mariette apparaît comme le personnage le plus populaire, proximisé et crédible. En dépit de similitudes formelles, ses monologues occupent le pôle opposé à la conversation des tricoteuses, et la rapproche de Saltiel ou d'Ariane.

Mariette, Garcin (BS 490), est plutôt méridional. Mariette emploie d'autres expressions, telles que « *enfles* » (BS 491, 803, 806) pour « gonflées », ou « *aller au docteur* » (BS 518), qui existent en français méridional, mais peut-être pas exclusivement : mon hypothèse pouvant être biaisée par mon expérience personnelle de locuteur méridional. Le polylecteur est toujours né quelque part.

[1] « *estra* » (BS 491, 517), « *esprès* » (BS 492, 517), « *espliquer* » (BS 519, 521, 802), « *testuel* » (BS 520, 802), « *escursion* » (BS 570). Toutefois, cette simplification phonétique n'est pas exclusivement méridionale, ni pour le lecteur, ni au sein du personnel romanesque de *Belle du Seigneur* : on la trouve chez l'un des ouvriers qu'écoute Solal (« *y espliquer* »), parmi d'autres connoteurs topo-sociolectaux, comme « *émotionnant* », « *les curieusetés* », ou la francisation de patronymes étrangers, « *duc de Rechetatte* » et « *Vélington* » (BS 859-860).

[2] La locution est attestée chez Giono (dans *Les Ames fortes*) ou, dans sa variante « un air sur deux airs », chez Pagnol (dans *Marius*). Mistral, dans *Lou Trésor dou Félibrige*, définit *un èr d'avé dous èr* comme « un air équivoque ».

[3] D'ailleurs, le diagnostic topolectal se complique dans la mesure où, malgré son mépris déclaré pour le français de Suisse, Mariette emploie des helvétismes avérés : « *les gonfles de ma sœur* » (BS 495), « *chambre de bains* » (BS 808), « *bonne main* » pour « pourboire, gratification » (BS 575). Là encore, on peut y voir, en s'en tenant à l'illusion référentielle, les traces d'un séjour prolongé de Mariette en Suisse romande – ou plutôt la surcharge connotative de simples indices de l'oral-populaire. Maint lecteur n'y lira qu'impropriétés populaires, archaïsmes ou régionalismes indistincts. A ce sujet, les discussions lors du colloque de Cerisy ont fait ressortir que Mariette était indifféremment perçue comme venant de Savoie ou de l'Est – voire comme pure « parigote », interprétation que, en revanche, je conteste. La pipelette parisienne est un type très construit, l'intertextualité y est incontournable, ses indices sont légion et s'offraient déjà élaborés à Cohen s'il avait voulu y référer Mariette. On retrouve trop peu de *Paname* dans l'idiolecte de Mariette pour qu'on puisse attribuer une telle lecture à autre chose que l'amalgame banal entre topolecte parisien et sociolecte populaire.

TROISIÈME PARTIE :

LA PAROLE FÉMININE

Si Ariane et Aude présentent nombre de points communs avec la frange la plus huppée du chœur cohésif, telles Mme de Sabran ou Mrs Forbes, elles s'en distinguent radicalement, par une triple originalité idiolectale[1] : les DR solitaires et intimes, comme Mariette d'une toute autre manière, le dilogue amoureux, et un vieillissement au cours de la diégèse. Tous les traits de la parole d'Ariane, surtout, connaissent un bouleversement (relatif mais notable) dès lors qu'elle rencontre Solal : rapport aux Juifs, au sexe, à la féminité, au vulgaire. En même temps qu'elle manifeste moins certains traits dans ses DD, ils nous sont plus cruellement que jamais pointés par la réception, l'écoute critique de Solal qui tend à se substituer à la parole d'Ariane.

CHAPITRE PREMIER : ARISTOCRATISMES

I. Sociolecte et identité

L'identité sociale d'Ariane s'exprime par une forte conscience du nom. Elle est bien née, et son nom le signale, dans toute son ampleur, comme en témoigne son journal intime : « *Je suis donc née Ariane Cassandre Corisande d'Auble.* » (BS 11). La noblesse ternaire des prénoms est confirmée par le patronyme aristocratique qui, s'il est aussi bref que *Deume*, du moins comporte une particule. Or, cette appartenance à l'aristocratie est accrue du sentiment d'être d'un lignage *primus inter pares* : « *Les Auble ce n'est pas rien. Ce qui se fait de mieux à Genève.* » (BS 22) ; la même expression sert à définir « *les vrais protestants* »[2]. Par cette triple identité, aristocratique, genevoise et protestante, Ariane définit les Auble comme l'aristocratie de l'aristocratie : « *L'aristocratie genevoise c'est mieux que tout, sauf bien entendu la noblesse anglaise.* » (M 595). L'ascendance d'Ariane, et notamment Agrippa, représente l'âme du « *protestantisme genevois, cette admirable nation morale dont il incarne si bien les vertus* » (BS 559), tout comme sa sœur Tantlérie. C'est ce qu'Ariane appelle « *la H. S. P.* »[3] (BS 187), où l'on ne perd la foi que par illusion de l'avoir perdue, et dont Ariane rapporte le jargon dévot : « *Je ne croyais plus ou plutôt je croyais que je ne croyais plus. Dans notre milieu, on appelait ça une crise desséchante.* » (BS 18). Malgré le regard plus amusé qu'elle porte sur sa tante et son milieu, Ariane manifeste une prégnance encore forte de ses valeurs et représentations. Elle l'admet lorsque, dans un monologue, elle dit à Solal absent : « *vous comprenez je suis la nièce de ma tante je n'étais pas habituée à des hôtels aussi luxueux* » (BS 621). De façon plus

---

[1] Du fait de leur proximité, je traiterai ensemble ces deux personnages : Ariane, plus individualisée, fournira le fil conducteur à une analyse à bien des égards valable pour Aude. Je réserverai un traitement spécifique aux particularités les plus notables de cette dernière.

[2] C*e qui se fait de mieux*, c'est bien l'étymologie d'*aristocrate*.

[3] Sans doute la Haute Société Protestante.

négative, le protestantisme et l'élitisme d'Ariane apparaissent dans sa représentation des catholiques : le vernis à ongles est « *jugé vulgaire et catholique* » (BS 422), tout comme le parfum : « *il fallait sentir follement bon, tant pis si ça faisait catholique* » (BS 592), et les baisers : « *je me demande si papa et maman non sûrement pas mais les catholiques doivent le faire* » (BS 608). En bref, les catholiques sont vulgaires et luxurieux.

Dans le registre ludique, c'est une coccinelle appelée « *petite catholique* » (S 156) qu'Aude, quant à elle, se donne pour interlocutrice, en une auto-valorisation sociale enfantine et cocasse. L'insecte est moins qu'elle ; Aude le formule comiquement du point de vue de la culture qui la distingue : « *Je me commets à parler avec toi et je suis licenciée en philosophie !* »[1] Mais plus que la supériorité de l'humaine, qui ne peut être dite sans tuer le jeu, de la protestante ou de la jeune diplômée, la distinction que met en avant Aude est le titre aristocratique : « *tu n'es pas une comtesse de Nons, toi. Moi oui bientôt.* » (S 155). Immédiatement après avoir affirmé sa supériorité sur la coccinelle par le mariage auquel elle est promise, Aude nie toute infériorité vis-à-vis de ce si beau parti : « *Après tout s'il est issu d'Adhémar de Nons qui a été l'ami d'Henri de Navarre nous sommes aussi bien que lui, nous, tu entends, coccinelle ?* » Elle décline la généalogie et les titres de noblesse des Maussane, comparables aux Auble. Sa revendication de l'excellence s'exprime par le *Nous* de la lignée ; la locutrice s'y montre solidaire d'un passé, partie prenante d'une histoire : « *c'est le méchant Louis XIV qui nous a enlevé nos titres et nos biens parce que nous étions des protestants fermes en nos propos.* » (S 155-156) – à tel point que la locutrice féminine reprend à son compte un *Nous* rendu clairement masculin par deux locutions figées : « *de père en fils nous avons été des hommes d'Etat considérables* » (S 156). Dans cette griserie généalogique, quasi proustienne, Aude joue l'empathie avec ses ancêtres à travers le langage archaïsant d'une chronique médiévale : « *Ainsi que je te le disois, la terre de Maussane adoncques a été un des premiers duchés-pairies enregistrés.* »

Plus tard, de façon nostalgique, Aude explicite les qualités qu'elle voit, à travers son père pourtant diminué, dans sa famille qu'elle embrasse dans ce *Nous* : « *Père, l'élégance qu'il a su garder dans sa déchéance* [...] *Politesse, aisance, bonne grâce, fleur de manières, quelque chose d'essentiel à nous.* » (S 287). Les quatre attributs de la distinction suivent une gradation qui culmine avec la métaphore lexicalisée de la *fleur* pour « ce qu'il y a de meilleur, de plus beau, de plus distingué », puis débouche sur l'affirmation pure et simple d'une spécificité aristocratique, échappant aux mots ; seul le pronom personnel pluriel de la lignée familiale peut définir l'indéfini. Ce sentiment aristocratique prend un tour douloureux quand son mariage avec Solal pâtit de l'exclusion et de la misère. La clientèle populaire de la crèmerie où ils mangent renvoie, à travers un prisme sociologique, Aude à son échec, au divorce entre son *Moi* et son nom, sa lignée, son *Nous* : « *Moi, Aude de Maussane, je suis devenue pareille à ces gens.* » (S 323). *Ces gens*, c'est alors « *un couple prolétarien* » assis à la table voisine, et en aucun cas Solal. Précisément, Aude n'est pas devenue pareille à Solal, ni à ces gens que sont les siens. Contrairement au mariage d'Ariane avec Adrien, celui d'Aude avec Solal n'est pas un simple fiasco sociologique ; plus que *Belle du Seigneur*, *Solal* est un roman de formation, et peut-être un roman à thèse, dont la ligne de fracture est avant tout entre le Juif et l'Occident.

Ariane, en revanche, est déjà mariée lorsqu'elle rencontre Solal ; et son orgueil social trouve son pendant dans le sentiment d'avoir déchu, dans le regret de la

[1] *Se commettre* signifie ici « compromettre son caractère, sa dignité, ses intérêts »

mésalliance : « *bien que mon nom soit Ariane Deume, je suis d'une famille genevoise de premier ordre. Mon nom de jeune fille est Ariane d'Auble.* » (M 595), « *les Auble c'est la grande aristocratie genevoise et me voilà maintenant dans une famille de petits bourgeois* » (BS 33). L'abîme social séparant l'aristocratie et la bourgeoisie est ici redoublé par l'antithèse entre *grande* et *petite* : Ariane décrit son mariage comme la réunion des deux extrémités de l'échelle sociale. La lignée est brisée, comme le souligne la restrictive : « *Et moi, si j'ai un jour des enfants, ce ne sera jamais que des Deume.* » (BS 11). Lors d'un accès de pitié pour Adrien, elle formule certes sa mésalliance par l'autodérision, en se surnommant « *la Deume junior la Deumette* » (BS 326) ; mais l'occurrence est unique, et Ariane manifeste surtout le dégoût ou le mépris, conjointement pour le petit bourgeois et le mari mal-aimé (puis, enfin, le cocu) qu'est Adrien. Le souvenir nauséeux de l'acte sexuel a alors pour exutoire logique l'auto-désignation par le *nom de jeune de fille* : « *et ça dure ça dure lui sur moi Ariane d'Auble* » (BS 177). Et c'est par un néologisme dérivé du patronyme bourgeois qu'elle résume le mauvais goût de la décoration de la villa de Cologny, qu'elle voudrait cacher à Solal : « *Dans l'obscurité, les deumeries disparaîtraient* » (BS 627).

En épousant Adrien, elle a adopté une vie, un nom et un cadre de vie qui l'écœurent. Ce déni du mariage infamant est lui-même un héritage des Auble, comme le montre cette remémoration du testament de Tantlérie :

> Elle se rappelait la phrase "[...] je lègue ma fortune à ma nièce bien-aimée, Ariane, née d'Auble, que je recommande à la protection du Tout-Puissant." Ariane, née d'Auble, oui, ainsi avait-elle écrit, la terrible Tantlérie qui, même dans son testament, n'avait pu se résoudre à reconnaître le lamentable mariage. (BS 540)

Ariane manifeste, lors d'une interaction de service, la même difficulté que sa tante à dire et admettre la chose : « *Madame, je suis. (Gênant de dire qu'elle était Mme Adrien Deume.) C'est moi qui suis venue tout à l'heure.* » (BS 535). Au mépris social s'ajoute, dès le début de la liaison avec Solal, le sentiment d'être la belle d'un autre homme : « *je suis donc la belle du seigneur dans son portefeuille lui dire de mettre en cas d'accident s'adresser à zut c'est vrai que je m'appelle Deume* » (BS 606). L'évidence passionnelle est ici en contradiction avec la dénomination sociale, et avec la forme du message de secours, anonymement adressé à autrui, à tous, à la société – passants, gendarmes ou médecins.

Ariane exprime le sentiment d'appartenir à une caste et le mépris du peuple, mais aussi des parvenus, qui la situent au sommet de l'échelle sociale. C'est ce que formule négativement sa diatribe contre « *une pièce d'un certain Sardou, intitulée Madame Sans-Gêne* » (BS 12) ; elle vise à la fois la confusion de l'ordre social créé par l'Empire, son traitement comique par le théâtre de boulevard et son succès auprès du public bourgeois :

> Affreux ! Comment peut-on être démocrate après avoir entendu les rires et les applaudissements du public ? La joie de ces idiots à certaines reparties de Madame Sans-Gêne, duchesse de Dantzig. Par exemple lorsque, à une réception de la cour, elle dit avec un accent populo : "Me v'là !" Pensez, une duchesse ancienne blanchisseuse et fière de l'avoir été ! [...] Je méprise de tout mon cœur ce monsieur Sardou. Naturellement, la mère Deume a beaucoup aimé.

En bref, Madame Sans-Gêne est un personnage de parvenue pour un public de parvenus. D'une façon aussi *naturelle* à Ariane que le goût symétrique d'Antoinette qui sert de repoussoir, l'aristocratisme de la naissance, du bon goût et de la culture et celui des préférences politiques, antidémocratiques, se confirment mutuellement – ainsi que la beauté, signe d'élection : Ariane se dit, avec humour, satisfaite de son « *front très lisse et pas du tout populaire* » (M 595, BS 33). La dislocation de la lexie *Front Populaire* opère une syllepse entre la dénotation du syntagme, dont l'épithète est caractérisante et relationnelle (le front du parti du peuple) et ses connotations, le jugement physique retrouvant l'hostilité de la haute bourgeoisie à la coalition de 36.

II. Le vulgaire et la féminité

On notera qu'Ariane parle de son *mépris* pour Victorien Sardou, qu'elle explicite par l'appellatif d'*idiot* appliqué à son public, mais aussi, à plusieurs reprises, à un personnage qui n'a pas de nom[1], « *la domestique, dite l'idiote* » (BS 420). C'est encore par le mépris qu'elle se distingue du goût populaire pour les stades : « *Affreux aussi à la radio les clameurs vulgaires du public des matches de football. Comment ne pas mépriser ces gens-là ?* » (BS 12). C'est la première occurrence de la notion de vulgarité, qui donne lieu, après le football, à une série particulièrement révélatrice, embrassant le rouge à lèvres (BS 19), l'impudeur phallique d'Adrien (BS 226), le vernis à ongles (BS 422), le mot *mégot* (BS 440), le fait de lécher une enveloppe pour la coller (BS 478), Volkmaar et ses vendeuses (BS 533), les fournisseurs en général (BS 534), le tricot (BS 552), « *l'Antoinette* » (BS 605). C'est alors une conscience de classe qu'exprime le terme, appliqué au manque de distinction, de préférence à ce qui relève du féminin. L'envers de *vulgaire* est l'idéologème discret qu'est l'adjectif « *possible* » au sens de *convenable*, joignant l'appréciation sociale et esthétique, mêlant le jugement de classe appliqué à Mrs Forbes (BS 730), et le technolecte de l'élégante qualifiant des robes (BS 588, 631). Les deux sens se mêlent quand Ariane, après un regard dans la glace avant d'ouvrir la porte à celui qu'elle croit être Solal, se dit, en DIL : « *Pas de désastre, elle était possible.* » (BS 640).

A ce sujet, la représentation de la féminité que véhiculent les propos d'Ariane montre une évolution très révélatrice. C'est d'abord une altérité elle aussi méprisée, associée à la vulgarité, et une qualité qu'Ariane se dénie, incarnée par lady Haggard, les prétentieuses actrices ou les catholiques qui se parfument et se vernissent les ongles : « *je méprise les femmes je suis très peu femme* » (BS 179). C'est relativement à une masculinité abhorrée que la féminité est dépréciée ; ainsi, les néologismes qui satirisent l'acte sexuel sont dérivés des partenaires en présence renvoyés, si l'on peut dire, dos à dos : « *sûrement sont allés dans son Ritz pour des hommeries femmeries ensemble* ». La féminité est conçue comme le déplorable complément de la masculinité, et en même temps comme son altérité radicale : « *les hommes ont des mamelles petites qui ne servent à rien pourtant complètes avec mamelons celles des femmes sont bien plus belles ils nous imitent mais c'est raté tandis que nous on ne leur a rien emprunté tout est à nous* » (BS 188). On retrouve dans cette vision enfantine de l'anatomie la revendication d'autonomie qui marque les monologues et l'érotisme d'Ariane. Le *Nous* qu'elle énonce alors est antagoniste du *Eux* détesté.

Séduite par Solal, Ariane manifeste l'émergence d'une féminité très différente, vécue comme une métamorphose, quasiment un changement de genre, le passé étant relégué au rang d'illusion ou de stade embryonnaire. C'est ce qu'elle exprime par ces deux verbes de changement d'état qui valent comme allégeance amoureuse : « *je deviens une femme, c'est affreux* » (BS 429), « *tu as fait de moi une vraie femme* » (BS 455). D'ailleurs, significativement, dans son lit Ariane instaure une allocutrice fictive comme le fait Mariette, avec qui partager la confidence amoureuse et la célébration de l'aimé. Cette oreille complice est doublement nécessaire après la visite de Solal, qui est un allocutaire embêtant car intimidant, et un délocuté inépuisable : « *on va tout se raconter, entre femmes, sans embêteur* » (BS 441) ; d'ailleurs, apparaît plus loin un regret rarement

[1] Sauf pour Mariette : c'est sans doute « *la Putallaz* ».

explicite, provoqué par cet éloge qu'elle ne peut confier à personne : « *il* [...] *m'a dit que j'ai les plus beaux* [seins] *du monde, c'est vrai d'ailleurs, je n'en souhaite pas de pareils à ma meilleure amie, donc question réglée n'en parlons plus, oh je n'ai pas de meilleure amie* » (BS 445-446). Ses monologues font état également de ce processus, que résument le dérivé verbal : « *c'est fou ce que je me féminise* » (BS 618), et la qualité abstraite concrétisée par un verbe métaphorique : « *je me vautre dans la féminité tant pis c'est comme ça* » (BS 424). De cette identité résultant d'un devenir, intimement ressentie et adoptée, Ariane glisse à la qualité intégrée à la représentation de soi, présupposée dans cette phrase : « *je ne sais pas garder mon mystère féminin être troublante* » (BS 446) ; elle en dégage une règle de conduite, conditionnant ses gestes amoureux : « *Non, pas féminin. Attendre qu'il prenne l'initiative.* » (BS 638).

Le passage d'un genre neutre, ni Elles ni Eux, à une féminité assumée et comblée, apparaît dans le réemploi remarquable du dérivé péjoratif de *femme*, quand Ariane évoque les « *femmeries mignonneries* » (BS 610) de sa liaison avec Varvara : à la paire néologique conjoignant homme et femme succède la seule dépréciation des *femmeries* redoublées par la qualité de mignon, une féminité non plus méprisée pour son acceptation soumise de l'homme, mais au contraire pour son ennuyeuse autosuffisance, l'homosexualité, tandis que disparaissent les *hommeries*, dorénavant appréciées. Cette révision s'assortit de la revendication d'un Nous très différent, en interaction et non plus en antithèse avec la masculinité : « *Je suis devenue crétine, mais c'est notre vocation à nous autres* » (BS 420), « *parfois il m'en impose, femelle épatée par une intelligence dure, je me dis je n'aurais pas trouvé ça moi, les bonnes femmes c'est toujours un peu faible d'esprit* » (BS 444). Régulièrement, ce Nous n'est pas, désormais, opposé à Eux, aux délocutés étrangers et repoussants, mais à la deuxième personne du partenaire essentiel : « *oui mon cher on a le hoquet nous les adorables quand on est seules* [...] *nous nos tailleurs ne sont jamais tout à fait bien* » (BS 617). L'apitoiement complaisant et amusé qui suit est exemplaire de ce dialogue (monologué) des genres :

> injuste sort des femmes toujours à attendre à espérer à se préparer qu'est-ce qu'ils ont de plus que nous ces crétins-là nous les pauvres toujours à faire les mignonnes gracieuses faiblettes pudiquettes attendantes acceptantes [...] oui mon ami c'est ainsi que nous sommes nous autres vos esclaves nous ne disons rien nous prenons des airs extasiés mais nous remarquons tout seulement nous sommes indulgentes avez-vous compris mon bonhomme (BS 604)

On y observe d'abord un élargissement de *moi* à la troisième personne du pluriel des *femmes*, auxquelles *ils* s'opposent ; mais aussitôt c'est *nous* que la comparaison instaure comme second terme ; ce retour du locuteur pluriel instaure symétriquement un double allocutaire absent, Solal « *mon ami* » et « *vous* » les hommes.

Ariane fait remonter cette universelle féminité, logiquement, à la première femme, à l'archétype chrétien de la femme, en inversant l'image sexiste de celle par qui advint le péché originel, en midinette soumise des origines : « *Eve la première idiote qui disait personne ne comprend mon Adam personne ne se rend compte de la merveille qu'il est enfin bref ce que je dis de vous mon chéri* » (BS 603). Le burlesque est plus net encore quand le couple originel ne sert plus de parangon d'un paradigme universel, mais y est inscrit syntagmatiquement ; Adam apparaît alors aux côtés de deux diminutifs masculins connotant le populaire :

> je suis furieuse de tout ce qui n'est pas louange à mon Sol reconnaissance de son génie c'est comme ça les amoureuses idiotes elles disent toutes mon Adam mon Toto mon Nono et elles disent toutes personne ne le comprend il n'y a que moi qui le comprenne ah quel génie mon Adam mon Toto mon Nono pauvres la grande bande crétine des aimantes (BS 606)

Le burlesque, alors, met sur le même plan Eve, Ariane et les midinettes, et symétriquement, Adam, Toto et Nono, mais Sol aussi, rapprochement irrespectueux que

souligne l'usage commun du diminutif. La communauté des femmes dans laquelle s'inscrit Ariane est en fait celle des femmes amoureuses et aimées, qui transcende les distinctions socioculturelles à l'origine de son mépris social initial. L'amour pour Solal la rapproche des goûts communs : « *de plus en plus demoiselle de magasin j'adore lever les yeux vers lui me sentir infime au fond nous sommes toutes les mêmes il n'y a que les mots qui changent* » (BS 613). Il est vrai qu'elle exprime son propre goût pour un homme grand par l'adjectif *infime*, hyperbolique et recherché. Mais les mots de ces femmes dont elle tenait à se distinguer, elle les reprend à son compte à travers leurs chansonnettes sentimentales, dans son télégramme : « *j'ai chanté de toute mon âme des sottises entendues à la radio dans le genre un amour comme le nôtre il n'en existe pas deux* »[1] (BS 524) ; ou encore dans une lettre, après avoir dit qu'elle vient d'acheter douze disques de Mozart : « *Suis sortie de la pharmacie en chantant tout bas : "Ô mon amour à toi toujours." C'est bête, je sais.* »[2] (BS 552). Ariane seule fredonne donc des chansons qui apparaissent aussi dans le répertoire intime de Mariette : « *chantant avec expression de niaises rengaines entendues à la radio. "Parlez-moi d'amour, redites-moi des choses tendres", chantait-elle en prenant exprès une voix de midinette.* »[3] (BS 420).

Sa féminité nouvelle n'est pas nécessairement très différente de celle qu'elle méprisait auparavant ; simplement, elle en revendique les travers, tels que la servitude volontaire, comme inhérents à une condition, à l'instar de cette vulgarité qu'elle s'autorise désormais : « *nous sommes toutes des midinettes* » (BS 443). C'est le regard réflexif qu'elle porte sur son propre leitmotiv, par lequel elle innocente la sensualité au nom de l'amour : « *en somme tout est pur quand on s'aime réflexion midinette* » (BS 609). L'euphorie amoureuse évince donc la valeur sociologique du *vulgaire* pour le réserver à ce qui signale sans finesse, mais non sans complaisance, l'amour dans son vocabulaire : « *vulgaire de dire marmoréen quand on est seule on peut être vulgairette* » (BS 611) ; ou dans ses opérations, comme ôter un soutien-gorge pendant les ébats amoureux : « *ça aurait fait inconvenant vulgaire* » (BS 613). Ariane fait du vulgaire la tendance universellement, démocratiquement féminine à trop montrer son amour ; ce serait ce qu'elle partage avec une domestique, perçue comme un anti-modèle périlleux et fascinant : « *quand il m'a demandé des photos de moi petite fille j'ai couru femme de chambre empressée* » (BS 617), « *Gaffe, sa course pour rattraper l'auto, course de boniche affolée.* [...] *toutes ces noblesses pour finir en boniche galopante.* [...] *Ce n'était pas la comtesse hongroise qui aurait couru derrière l'auto.* » (BS 442). Cette spécialisation amoureuse du sens de *vulgaire* s'accentue en s'inversant, à mesure que le couple s'enferme : l'élection aristocratique devient alors une façon de faire de nécessité vertu. Ariane paraît réaffirmer la valeur sociale de la vulgarité, mais appliquée de façon moins convaincante à des réalités moins clairement populaires, dont elle se sent exclue, la musique de l'hôtel d'Agay (BS 759) ou les invitées des voisins de la Belle de Mai (BS 825). Le sentiment d'une distinction sociale réaffirme une supériorité qui venge de l'isolement ; la restriction de

---

[1] De Charles Borel-Clerc et Alex Farel, interprété par Lucienne Boyer (1935).

[2] "Je n'en connais pas la fin", de Raymond Asso et Marguerite Monnot, interprété par Edith Piaf (1939).

[3] Ce refrain réapparaît ensuite dans un monologue d'Ariane (BS 605). Il est évident que la perceptibilité de ces succès de l'entre-deux-guerres, voire d'avant-guerre, dépend grandement de leur inégale postérité et de la génération à laquelle appartient le lecteur. Elle tend donc à s'amenuiser, depuis la parution du roman en 1968, d'autant plus que certains d'entre eux apparaissent de façon très allusive, indice, pour qui les identifie, de l'imprégnation d'Ariane amoureuse. Ainsi, il s'avère que cette banale déclaration qu'elle fait à Solal absent, « *Tu seras toujours mon amour* » (BS 583), est tirée de "Fascination" de Maurice de Féraudy et Fermo Marchetti (1905).

l'adjectif au domaine amoureux culmine en qualifiant Solal lui-même et sa violence, lors de la dispute sur Dietsch : « *Pourquoi est-ce qu'il ne te pinçait pas l'oreille ? – Parce qu'il n'était pas vulgaire.* » (BS 944).

III. Le Juif dans tous ses états

L'identité socio-idéologique d'Ariane connaît un autre infléchissement significatif au gré de la relation amoureuse, à travers l'idéologème antisémite. D'emblée, dans son antisémitisme, moins mécanique, moins péremptoire, moins haineux que celui des tricoteuses, la séduction et le dépit sont très présents. Ariane dispose de cette réserve idéologique qu'elle tient de son milieu ; c'est par ces stéréotypes qu'elle tente d'abord de résorber le trouble que lui inspire Solal : « *le sale type toujours à l'hôtel même pas une maison à lui un sans feu ni lieu* [...] *un Juif errant en somme* » (BS 179). Par exemple, le stéréotype du nez juif venge Ariane de la vexation que lui a stratégiquement infligée Solal quant à son grand nez[1], par une riposte fantaisiste, onirique, enfantine :

> mon nez est très beau […] sale menteur mon nez est absolument normal il a du caractère un point c'est tout tandis que votre nez à vous est énorme enfin si le pif synagogal plaît à la Haggard qu'elle le couvre de baisers sur toute toute sa longueur et grand bien lui fasse elle en aura pour une heure à le traverser à moins qu'elle ne s'y accroche ferrée comme un poisson [...] ça vous apprendra mon bonhomme à avoir un tel pif lui disait l'admirable jeune femme avec une ironie mordante (BS 180-181)

L'antisémitisme par lequel Aude réagit à la venue de Solal relève de motifs idéologiques et de motivations affectives identiques : « *M^elle^ de Maussane, qui n'était pas patiente et supportait mal d'être traitée avec négligence, se persuada dès le troisième jour que sa première impression avait été juste. Le bonhomme était assez louche.* » (S 173). La conversation entre Jacques et Solal (S 174) est discrètement rapportée en DN selon le point de vue d'Aude, inscrit par les désignations de Solal comme « *l'exotique* » et « *l'aventurier* ». Se dessine en filigrane l'origine indéterminée de l'apatride, exprimant autant la fascination que le rejet : « *D'où sortait-il donc ?* » L'influence, la séduction qu'exercent sur Aude les propos que Solal adresse à Jacques sont révélées par sa commande de *Lamiel* et de reproductions de Carpaccio ; son autojustification s'exprime alors par un alexandrin qui convoque dans un sursaut d'orgueil la culture classique toute entière contre ce Juif qui parle si bien de littérature et de peinture : « *Pour combattre l'intrus, il fallait le connaître.* » De façon significative, le chapitre s'achève sur un DD où Aude résume Solal par le stéréotype de la On-parole, et le récit, dans une parenthèse paratactique, de ses caresses solitaires : « *Il est méchant. (Elle éteignit la lumière et se coucha.) En somme, c'est ce qu'on appelle un Juif, dit-elle avec mépris. (Elle passa une main lente sur les seins qui saillaient.)* »[2] (S 177).

---

[1] La phrase de récit qui clôt le chapitre III, « *elle s'approcha de la psyché, examina longuement son nez dans la glace.* » (BS 43), prouve que Solal a fait mouche, d'autant plus sûrement qu'il l'a auparavant surprise se disant devant la glace : « *Tout est terriblement beau. Le nez peut-être un peu fort, non ? Non, pas du tout, juste bien.* » (M 593).

[2] De même, c'est dans l'antisémitisme qu'Isolde abandonnée trouve un recours contre sa détresse : « *L'intendant juif de son père, son bonnet à la main, ses courbettes, une sale tête. Bela Kun aussi était juif. C'était Bela Kun qui avait fait fusiller l'oncle Istvan, le général comte Kanyo.* » (BS 469-470). C'est un antisémitisme de classe : le Juif qui lui vient à l'esprit est l'intendant du comte Kanyo, son employé, et spécialement pour les affaires d'argent. Ce premier souvenir lui permet de rationaliser l'inconcevable de sa désillusion amoureuse, de l'inscrire dans une fatalité historique, l'amant infidèle étant un avatar du larbin de son père, et du révolutionnaire hongrois responsable de la mort de son oncle. Echec amoureux ou lutte des

Dans son rabaissement ambigu de Solal, Ariane mêle les stéréotypes de l'Oriental et du Turc : « *ce genre d'homme louche ténébreux avec ses yeux de danseuse turque* [...] *j'aimerais pas le rencontrer au coin d'un souk* » (BS 187) ; l'indistinction géographique se double d'une indistinction sexuelle, et l'antipathie et le trouble d'Ariane s'en accroissent d'autant. L'évocation du *souk* oriental, marché interlope où denrées et traficants arrivent des quatre coins de l'Orient fantasmatique dépeint par les romans exotiques, est condensée dans les surnoms racistes et fantaisistes dont elle rebaptise Solal. « *Yaourt ben Solal ben Zouli Tapis* » (BS 181) représente un Orient hyperbolique : le mot comme le mets de *yaourt* évoquent, par leur cheminement vers l'Europe, l'Asie Centrale, la Turquie, la Bulgarie et la Grèce ; mais on y lit également l'idéologème *youtre*, et la particule *ben* est un emprunt à l'hébreu, ainsi qu'à l'arabe d'ailleurs ; enfin Solal rejoint la figure emblématique du souk, l'Oriental commerçant et truqueur vantant ses *zoulis tapis*, selon l'accent qui lui est conventionnellement associé[1]. Elle oppose d'ailleurs, à ce babélisme incertain, la distinction classique et occidentale que signale sa connaissance du latin : « *quelqu'un qu'on a aimé on l'aime éternellement semel semper, eh oui mon bonhomme je sais le latin moi vous ne pouvez pas en dire autant vous devez savoir l'arabe ou le turc* » (BS 325).

Cependant, son usage du slogan type de l'antisémitisme est très différent de la fonction de cohésion et d'exclusion qu'il revêt chez d'autres personnages. En effet, il apparaît dans un monologue, et c'est à la fourmi Nastrine, protagoniste de son historiette, qu'Ariane, à court d'inspiration, l'attribue : « *et puis la fourmi a dit oh je ne sais pas ce qu'elle a dit à bas les Juifs peut-être* » (BS 328). Plus violemment, Ariane profère de nouveau, parmi d'autres, l'insulte antisémite « *Sale Juif.* » (BS 341) en réaction à l'arrogance qu'affiche Solal en préambule au pari de sa séduction, et en réponse à son invitation implicite à le faire. Plus tard, alors qu'il est devenu son amant, le slogan antisémite réapparaît comme une tentation transgressive, censurée et écartée par l'affirmation de son contraire : « *à bas les, mort aux, non absolument pas, au contraire* » (BS 444). Sa riposte du soir du Ritz est même objet de culpabilisation, dont Ariane envisage, en monologue, la rédemption par sa conversion : « *Oui, c'est le peuple de Dieu. Me convertir ? En tout cas, lui demander pardon des deux mots, pardon par écrit, ça me gênerait de vive voix.* » (BS 538), « *pour racheter les deux mots me faire juivette il a raison comment est-ce possible que des intelligents parmi nous autres croient de telles bêtises c'est la peur de la mort qui les abêtit* » (BS 607). Toutefois, si son interrogation perplexe récuse ses anciennes réactions antisémites et rejoint les thèses de Solal de façon empathique, le néologisme *juivette* marque une étrangeté, une distance amusée vis-à-vis d'une résolution qui restera à l'état de velléité jamais mise à exécution.

Le discours intérieur d'Ariane au Ritz manifeste cet infléchissement bienveillant des stéréotypes orientaux qui, signe du début de sa séduction, rejoignent en situation ses rêveries érotiques solitaires :

---

classes, c'est le même principe qui embrasse toutes les tragédies de la lignée des Kanyo ; ce que dit implicitement la parataxe de ces malheurs, c'est, sans qu'Isolde n'en énonce l'idéologème, *la faute aux Juifs*.

[1] De surcroît, m'a signalé Daisy Politis, chez les Juifs d'Irak *zouli* signifie *tapis*. Plus loin, Solal devient, par paronomase, « *soliman ben yaourt* » (BS 327) : cette fois, Ariane y ajoute l'image fascinante et inquiétante de Soliman le Magnifique, sultan qui, au XVIème siècle, porta l'Empire ottoman à son apogée au point de vaincre la Hongrie et de menacer l'Autriche. Ariane opère le même rabaissement xénophobe et ludique quand elle se met à la place de Desdémone : « *moi je l'aurais mis au pas Othello sale moricaud bamboula* » (BS 180).

> il souleva le couvercle d'une boîte, mais à peine, jusque ce qu'il fallait pour que deux doigts pussent pénétrer. Entrée clandestine du sultan dans le harem, pensa-t-elle. Les yeux ailleurs, il prit une cigarette au hasard, et elle pensa que le sultan désignait la favorite de la nuit, mais à l'aveuglette pour le plaisir de la surprise. Il frotta une allumette, oublia de l'approcher, se brûla le doigt, jeta l'allumette avec dégoût, puis la cigarette. Elle réprima un rire nerveux. Renvoi de la favorite, pensa-t-elle. (BS 350)

L'inventivité enfantine d'Ariane brode sur un geste ordinaire, perçu à travers le prisme d'un érotisme oriental, un colin-maillard sensuel[1]. C'est pourquoi, même une fois que Solal est devenu son amant, Ariane persiste innocemment à lui associer ce réseau connotatif[2]. Amoureuse, elle ne convoque plus que le versant raffiné et suggestif de ces isotopies, par le substantif *genre* par exemple : « *drôle qu'il ne sache pas conduire évidemment il a le genre palanquin* »[3] (BS 610). La réorientation de ces clichés est très significative dans les termes dont elle qualifie Solal, « *sa joie et son tourment, son méchant et son tourmente-chrétien, mais aussi frère de l'âme* » (BS 413) : l'allusion à une opposition entre un Occident chrétien et un Orient menaçant n'apparaît plus, dans cette série, que comme image de la souffrance amoureuse, extatique et fraternelle[4]. Elle en reprend et en développe le motif dans cet appellatif monologué : « *ô frère de l'âme ô Djân du Djânistan* » (BS 615). Dans ce surnom, Ariane abandonne l'accumulation orientalisante des pamphlets des années 30, elle délaisse l'Orient politiquement et démographiquement inquiétant, celui des invasions et de l'abâtardissement de la race, pour un Orient plus lointain, intemporel et insituable, celui des soieries et des épices, celui des *Mille et une nuits*. C'est une hyperbole de l'Orient féerique, de l'exotisme valorisé, au redoublement incantatoire[5].

IV. Les formes de la distinction

L'extraction aristocratique d'Ariane se traduit également par son incompétence quant à l'argent, sujet vulgaire s'il en est. Quand elle pénètre dans la banque de Lulle, une parenthèse du narrateur, gagnée par la connotation autonymique dans l'évocation de la gentillesse des banquiers, commente son aisance de nantie[6] :

> (Pourquoi tous ces sourires d'Ariane en ses deux banques ? Parce qu'elle se sentait bien dans les banques, endroits charmants où l'on vous accueillait toujours si bien. Les banquiers étaient des

---

[1] Elle fait écho à un DIL de Solal : « *Cette cigarette, prise au hasard, lui était une femme nouvelle, tellement plus commode que les vraies*. » (S 175).

[2] Tout en pointant la contradiction entre les plus rudimentaires de ses stéréotypes initiaux et ce Juif qu'elle a fini par aimer : « *les Israélites je les imaginais tout petits* » (BS 613).

[3] Le palanquin est une sorte de chaise ou de litière portée à bras d'hommes, parfois à dos de chameau ou d'éléphant, jadis en usage dans les pays orientaux.

[4] C'est sans souffrance qu'elle exprime sa liaison avec un Juif (à l'inverse de sa mésalliance avec un Deume) mais avec une autodérision fataliste et amusée : « *c'est évidemment à moi que ça devait arriver cette histoire de tomber folle d'un Israélite cinq siècles de protestantisme pour en arriver là* » (BS 614).

[5] *Djân* connote les Djinns, esprits de l'air, bons génies ou démons dans les croyances arabes ; mais de plus son nom est répété dans celui de son royaume, le *Djânistan*, mot-valise fait de deux radicaux, *djan* qu'on retrouve dans *Azerbaïdjan* ou *Birobidjan*, et (i-)*stan* (« pays » en persan) qu'on retrouve dans *Afghanistan*, *Turkménistan*, *Ouzbékistan*, *Pakistan*, etc., et que le lecteur peut aussi (à tort) rétablir dans *Istanbul*.

[6] Cette insouciance a pour corollaire ses moqueries sur l'intérêt de Mariette pour l'argent, ainsi que la sollicitude désintéressée du vieux caissier : ces personnages s'éclairent mutuellement dans la polyphonie idéologique des romans. Avec la même insouciance, Aude présente à la coccinelle le métier de banquier comme un pis-aller alimentaire, et un chèque comme un simple papier : « *ses fils sont devenus des banquiers. Que veux-tu, il faut bien vivre. Tu sais ce que c'est, un chèque ? C'est un papier. Tu vas à la banque, tu sors de la poche de ta petite redingote ton chèque.* » (S 156).

> gens très gentils, toujours prêts à vous rendre service, à vous donner tout l'argent que vous vouliez. Pour Ariane, née d'Auble, l'argent était la seule denrée qu'on pût obtenir gratuitement. Il n'y avait qu'à signer.) (BS 541)

En revanche, son discours intérieur manifeste son ignorance d'un langage étranger, pourtant relatif à ce qu'elle possède : « *comment est-ce qu'on fait pour spéculer on s'adresse sûrement à une banque mais qu'est-ce qu'on leur dit de faire* » (BS 183). Ainsi, dans la banque, elle songe, en DIL, à « *ces fameuses rentrées dont ces gens parlaient toujours* » (BS 542) : l'épithète comme la relative font du terme bancaire, qui n'est pas des plus techniques, un langage mentionné comme celui des autres, de *ces gens*, jargonnants et presque méprisables, les employés de banque. *A fortiori*, c'est par des approbations molles et évasives qu'elle répond aux explications du banquier invoquant le Dow Jones et ses fluctuations. Son ignorance lui inspire une interprétation littérale de la métaphore lexicalisée du *portefeuille d'actions* : « *elle se demandait ce qu'était ce portefeuille dont elle n'avait jamais entendu parler. Ces messieurs mettaient sans doute les valeurs des clients dans des grands beaux portefeuilles en cuir. Elle demanderait une fois au gentil caissier de le lui montrer.* » (BS 542). Quand elle est sommée d'interpréter, pour agir, c'est encore une lecture littérale ou impressionniste du jargon financier qui détermine sa décision : « *il faut signer un acte de nantissement ou un ordre de vente. (Le mot de nantissement déplut à la jeune femme. Ce devait être quelque histoire compliquée, genre notaire et succession.)* »[1] (BS 541) Une fois que la vente est décidée, se présente une nouvelle alternative, tranchée de la même façon : « *Vente avec limite ou au mieux ?* – [...] *(Elle ne comprit pas, mais au mieux lui parut plus rassurant.) – Au mieux, je préfère.* » (BS 543).

Cette incompétence est la bonne conscience du tabou. C'est ce que signale la parenthèse qui explicite et mime la réticence d'Ariane au milieu du DI : « *elle demanda combien ses titres représentaient en (elle hésita car chez les Auble on n'aimait pas prononcer le mot inconvenant et sacré) en argent.* » (BS 542). Le substantif *argent* semble trop cru, trop exact, de même que le verbe *payer*, quand elle tente de presser Volkmaar : « *Je. (Dire je payerais ? Non, cela pourrait le froisser.) Je remettrais volontiers un supplément si cela pouvait faciliter les choses.* » (BS 536). Face au notaire, Maître Simiand, Ariane est encore embarrassée par sa pudeur et sa répugnance à manipuler la parole cohésive, sa forme tautologique, son efficace et sa crudité bourgeoise, et elle lui préfère l'ellipse du substantif : « *elle eut envie de lancer quelque chose d'audacieux dans le genre que les affaires étaient les affaires. Elle n'osa pas et se contenta de dire qu'elle serait disposée à offrir davantage que ces autres personnes, enfin un peu plus.* » (BS 796).

L'anglais est par excellence le rempart à la vulgarité. De ce point de vue, l'anglicisme le plus explicite est le remplacement du mot *mégot* par sa traduction : « *pour ses bouts de cigarettes je ne dirai plus mégot c'est vulgaire, je dirai le mot anglais pour mégot, je dirai stub, c'est plus digne d'une cigarette de lui même morte* » (BS 440). Les anglicismes montrent combien sa parole s'intègre dans un idéo-sociolecte aisément reconnaissable, celui de la haute bourgeoisie. Ariane présuppose l'anglicité dans la distinction de Mrs Forbes, « *Anglaise sûrement.* » (BS 730) ; au cours de leur conversation, l'anglais constitue un signe de reconnaissance, l'indice d'une élection, et une parole cohésive de qualité supérieure : « *La conversation s'étant poursuivie en anglais, la dame*

[1] En fait, il s'agit d'un prêt sur gage de ses valeurs : d'après le code Napoléon, le nantissement est « un contrat par lequel un débiteur remet une chose à son créancier pour sûreté de la dette ».

rousse s'émerveilla de la prononciation parfaite de son interlocutrice qui évoqua ses chères années au Girton de Cambridge, puis au Lady Margaret Hall d'Oxford. »[1] (BS 732). Ce rapport à la langue anglaise se distingue de l'anglais stéréotypé d'Adrien. Ariane en a une maîtrise plus nette, et un emploi tout différent. Ainsi, si elle énonce un proverbe, la banalité parémique est rachetée par la langue d'Oxford : « *least said soonest mended* »[2] (BS 610).

Positivement, l'anglais apparaît d'abord comme la langue idoine pour nommer un référent déjà valorisé socio-culturellement et propre à la distinction aristocrate, tel que les bonnes manières de Solal : « *and he has good table manners* » (BS 606, et 428) ; celles de Tantlérie : « *elle faisait ce qu'on appelle un acknoledgement ou une appréciation un léger sourire ou un tranquille merci* » (BS 605) ; les siennes aussi : « *garder mon self-respect* » (BS 437). Cette anglophilie distinguée fait partie de l'hoirie symbolique des Auble, Tantlérie mais aussi Agrippa :

> de temps en temps il intercale une phrase en anglais, surtout s'il est gêné, l'anglais lui semblant sans doute faire écran. Mais ce n'est pas seulement de la gêne, c'est aussi l'amour de l'Angleterre. Dire quelques mots anglais le rassure, lui rappelle l'existence du cher pays. Les Auble ont toujours été anglophiles. (BS 557)

Ariane fait le même usage stendhalien de l'anglais : pour *faire écran*, par une langue valorisée, à la nomination d'un référent qui la gêne. Ce peut être l'argent : « *Au moins quinze mille francs, to be on the safe side.* » (BS 540) ; son mari : « *husband* » (BS 36) ; son maintien à distance et l'intimité du corps : « *J'ai besoin de privacy, elle avait dit.* » (BS 692) ; l'angoisse et la revendication d'une anormalité : « *I think I am quite abnormal* » (BS 177). On retrouve ce mélange de pudeur et de valorisation affective dans son évocation de l'enchantement des baisers : « *it was glorious* » (BS 611), « *Gênant de montrer si obviously qu'on était aux petits soins pour lui.* » (BS 639). L'anglais apparaît donc parfois comme l'idiome le plus approprié aux adresses à l'aimé : « *Darling please do take care of yourself* » (BS 557). S'y ajoute alors une autre fonction, l'exclusion des oreilles étrangères à la liaison et à son univers socioculturel : au téléphone, elle « *lui demandait mélodieusement et en anglais s'il l'aimait, en anglais à cause de la domestique aux aguets. Ensuite, toujours en anglais et d'une voix céleste, elle* [...] *lui demandait s'il pourrait* [...] *lui prêter cette cravate de commandeur si jolie, thanks awfully* »[3] (BS 418).

L'aristocratisme d'Ariane s'exprime par l'envers de son mépris social : sa sensiblerie touchant aux animaux, et les clichés qui lui sont assortis. Ariane fait de l'amour des animaux une vertu cardinale. Il alimente même les échanges cohésifs, avec Mrs Forbes sur la fidélité jalouse des sealyhams (BS 732), ou sur le chat dans une papeterie :

> elle le gratta comme il se devait, sur le front d'abord, puis sous le menton, s'enquit de son âge et de son caractère, puis de son nom qui était, hélas, Minet. Se sentant en sympathie, elle échangea avec la patronne des expériences de chats, conseilla le foie cru, indispensable source de vitamines, prit congé de Minet et sortit en souriant. (BS 533)

---

[1] On retrouve ce va-et-vient entre les deux langues dans le prestige que sa maîtrise du français confère à Mrs Forbes auprès de Mme de Sabran qui, symétriquement, montre le même bilinguisme : « *l'individu a été révoqué* [...] *pour conduite, comment dites-vous, disgraceful. – Conduite infâme, dit Mme de Sabran qui savoura sa salive.* » (BS 740).

[2] C'est-à-dire « moins on parle, mieux ça vaut ».

[3] L'anglais surgit en force dans cette apposition autonymique à un DI qui, logiquement, a d'abord traduit et cantonné l'anglais à une notation narratoriale.

La dimension cohésive et préconstruite apparaît dans la référence des gestes initiaux à ce qu'*il se doit*, forme pronominale du On, dans le verbe *échanger* qui occupe une place centrale dans la série des DN, et enfin dans le sourire sur lequel s'achève cette interaction gratifiante et euphorique. Seul le nom du chat, trop populaire, met une ombre au tableau cohésif. En revanche, elle déplore le fait, dysphorique, que son Amundsen ne soit pas adhérent à la SPA (BS 29), mais se félicite aussitôt de ce qu'il adore les chats : « *j'en étais sûre Eric, quelqu'un de bien ne peut pas ne pas les aimer* » (BS 30) – sentiment qu'elle met aussi au crédit du cuisinier d'Agay : « *Très gentil vraiment, ce chef, très complaisant. D'ailleurs, il aimait les chats, ce qui était bon signe.* » (BS 716). La satisfaction de la grande dame contente d'être bien servie trouve une légitimation et confirmation dans cette bonté de l'employé. Ariane, qui se montre pointilleuse sur les barrières sociales, fraternise en revanche avec tout le règne animal. Les castors chassés pour leur fourrure (BS 29), le cheval docile du maraîcher (BS 183) et celui pour qui claque le fouet (BS 581), l'éléphant du cirque contraint de s'agenouiller (BS 185), ou la langouste évoquée par Mariette (BS 574), ont droit à sa tendresse, sa commisération, sa sollicitude : « *Elle s'arrêta, prise de colère contre un chat qui traversait la chaussée si près d'une auto et qui se ferait écraser un de ces jours, le petit imbécile !* » (BS 580). Elle s'extasie sur les « *délicats travaux* » des araignées (BS 547) ou le chant du crapaud : « *la nuit lorsque tout est calme c'est une noble tristesse une solitude* » (BS 32), « *un chant pénétrant de nostalgie, l'appel d'une âme.* » (BS 461). L'anecdote du chien Spot lui semble si édifiante quant aux qualités morales des chiens qu'elle lui consacre la première page de son cahier (BS 10). Ces louables bons sentiments virent à la puérilité, dans cette scandalisation enfantine : « *dire gentille alouette et tout de suite après je te plumerai c'est révoltant* [...] *ils sont fiers de cette sale chanson* » (BS 29, et 422).

Cette sensiblerie s'exprime à travers un anthropomorphisme enfantin. On le voit quand elle évoque les animaux qu'elle recueille, tels que le crapaud convalescent :

> il s'est laissé faire parce qu'il comprenait que je le soignais, son pauvre petit cœur qui battait fort [...] dis-moi quelque chose crapaud, allons mon chéri fais-moi risette [...] il m'a lancé un regard si beau comme pour me dire je sais que vous êtes une amie [...] je sens que je m'attache toujours plus à lui [...] il a une si belle expression de reconnaissance (BS 32)[1]

Son évocation plus détaillée de la chatte Mousson permet de mettre au jour les clichés véhiculant ce discours convenu, anthropomorphiste et pathétique :

> des yeux bleus angéliques [...] sage comme une image [...] je lui ai donné mon cœur tout de suite, hélas non Eric elle n'est plus de ce monde, [...] elle est morte dans mes bras après un regard vers moi, un dernier regard de ses beaux yeux bleus, oui dans la fleur de l'âge [...] elle n'a même pas connu les joies de la maternité [...] elle ne pouvait pas avoir d'enfants [...] c'est depuis peu que j'ai le courage de regarder ses photographies, c'est affreux n'est-ce pas qu'à la longue on puisse moins souffrir du départ d'un être que l'on a profondément aimé, elle a été pour moi une amie incomparable, c'était une âme d'élite d'une délicatesse de sentiment, et si parfaitement bien élevée [...] me demander si gentiment à manger, avec tant de grâce mon Dieu elle me suppliait poliment [...] c'était une aimable compagne une amie incomparable (BS 30)

---

[1] Puis : « *pauvre chouquet si gentil si patient, il ne se plaint pas* [...] *tu verras comme tu seras content, on prendra le thé ensemble, on pique-niquera sur l'herbe* » (BS 35). Plus tard, la remémoration attendrie de Solal amoureux reprend les mots de son portait du crapaud : « *ses beaux yeux dorés, filigranés, son regard charmant, timide et pourtant confiant, si reconnaissant quand elle lui parlait, et tellement mignon quand il mangeait et qu'il s'aidait de ses doigts.* » (BS 461). Ariane évoque aussi Magali, « *une chouette chevêche apprivoisée si aimante une charmante petite âme* » (BS 31), et un écureuil : « *il me donne du souci il avait une expression si triste hier soir* » (BS 30).

Le lexique humain, les euphémismes pour signifier la mort, les intensifs sans contenu, l'antéposition de l'épithète de nature et les substantifs abstraits au singulier indéfini comme « *d'une délicatesse de sentiments* », sont autant de traits connotant la déploration ou l'effusion, et dessinant une figure humaine de *l'être* perdu[1]. Tous ces animaux protégés sont évoqués par Ariane comme un enfant qu'elle n'a pas, qu'elle ne dit jamais désirer. Son anthropomorphisme perd ces connotations de gâtisme ou de puérilité, quand il prend une forme ludique, car il sort du cliché et s'exprime alors dans un registre non pas empathique, mais humoristique, comme se le remémore Solal. Cela consiste par exemple à faire parler l'animal par figures (hyperbole et métaphore) : « *elle avait remarqué un moineau perché sur le paratonnerre de la villa, s'égosillant, très à son aise, elle avait dit qu'il criait à ses petits copains que ce paratonnerre c'était un vrai canapé, tellement on y était bien.* » (BS 461) ; voire dans un registre satirique : « *Cette phrase d'elle sur les poules : gonflées, méfiantes, médisantes, toujours pensant à des rentes viagères.* »

V. La culture, les stéréotypes littéraires et la contention

Ariane, comme Aude, se situe contre les repoussoirs que sont les bourgeois et les gens du peuple, le vulgaire, les femmes, et les Juifs ; ce rejet va de pair avec l'affirmation d'une identité culturelle. Ainsi, Ariane se plaît un instant à s'imaginer à la tête d'un « *ordre pour le relèvement des jeunes filles perdues* » (BS 185), pour en rejeter l'idée aussitôt :

> fort peu pour moi remettre dans le droit chemin les dactylos avec ongles vernis et trois millimètres de crasse dessous et puis leur conversation qu'elles aiment bien madame Bovary parce que c'est un joli film et puis Anna Karénine aussi parce que c'était avec Greta Garbo (BS 186)

La distance sociale et esthétique que recouvre la vulgarité est celle qui oppose le cinéma populaire, et la Culture. Ariane en développe l'acuité dans ses avis et commentaires motivés sur la Joconde (BS 28), César Franck (BS 605), Proust et Kafka (BS 606), Debussy (BS 620). Sa glose subtile et minutieuse de *La Passion selon Saint Jean* de Bach est particulièrement significative : « *Elle en parla avec enthousiasme. Ah, les premières notes, le sol tonique, répété trois fois, qui suffisait à conférer au début du choral un caractère douloureux, méditatif, et le fa dièse sur lequel la voix restait en suspens, semblait poser une question angoissée* » (BS 753). C'est toute une culture et une appartenance sociale qui se disent dans cette effusion de mélomane intellectualiste. Comme Adrien, Ariane use de ces références comme d'un signe extérieur de capital culturel : « *en passant analogies entre Pascal et Kant pour qu'il voie de quel bois je me chauffe* » (BS 617), « *elle proposa une promenade le long de la mer. "La mer toujours recommencée", cita-t-elle pour lui plaire.* »[2] (BS 735). L'allusion littéraire peut en

---

[1] L'emploi d'un tel hyperonyme contribue à brouiller la représentation que l'unique occurrence du lexique félin ne suffit pas à dissiper : « *elle ouvrait et refermait sa petite gueule rose sans nul bruit sans nul miaulement* » (BS 30).

[2] Allusion au "Cimetière marin" de Valéry, le cliché culturel type sur la mer. Cette ornementation est celle de la conversation, mais aussi celle de l'espace domestique. Le narrateur et le DIL en détaillent la scénographie : « [elle] *cachait Vogue, posait deux ou trois livres ennuyeux et de qualité sur le sofa, genre Heidegger ou Kierkegaard ou Kafka* » (BS 420), « [elle] *ouvrit le piano, plaça une sonate de Mozart sur le pupitre, vérifia le casier à musique. En règle, rien que de l'honorable. Les Vogue et les Marie-Claire déjà cachés à la cuisine. Maintenant, intellectualiser un peu. Elle posa les Pensées de Pascal sur le piano et, sur le sofa, un livre de Spinoza qu'elle laissa ouvert. Ainsi, lorsqu'il entrerait, il se dirait qu'elle était justement en train de lire un livre sérieux en l'attendant. Non,* [...] *dangereux de laisser ce bouquin dehors, même fermé. Après tout, elle n'en savait pas lourd sur Spinoza. Polissage des verres de lunettes et panthéisme, ça*

revanche relever d'un usage spécifiquement intime[1] : « *Je suis une femme absolument heureuse. Où vous fûtes laissée.* » (M 625). L'affirmation volontariste de la première phrase est démentie par la deuxième, qui n'a pas de dénotation mais, pour seule motivation, ses connotations intertextuelles : le lecteur rétablit le cotexte associé à l'hémistiche, et au prénom de la locutrice[2], et avec eux, les connotations d'amour, de solitude, de frustration, de mort, qu'Ariane s'évite ainsi de mettre en mots.

La parole d'Ariane manipule d'ailleurs les signaux codés de l'écriture poétique, jusque dans ses monologues. Elle campe son personnage d'Himalayenne dans un style sublime, amorcé par un alexandrin classique, et marqué par les assonances en [i] et les qualifications hyperboliques : « *je gravis les hauteurs du pays de la nuit sans humains où les derniers dieux se tiennent sur des cimes entourées de vents effroyables.* » (BS 34). Il en va de même, dans une tonalité plus élégiaque, avec la comparaison homérique et les parallélismes : « *ainsi que le flot montant pénètre le sable blanc sec et léger et se retire le laissant gris lourd et mouillé, ainsi un flot de larmes montant en moi arrive jusqu'à mes yeux qui rougissent et le flot se retire redescend en moi laissant mon cœur lourd comme le sable mouillé* » (BS 325). La comparaison est lourdement marquée par un triple opérateur (*ainsi que... ainsi… comme…*) et par la reprise de mots à l'identique, alternativement littéraux et figurés, si bien que le comparant précède et suit le comparé. Quand elle étudie les manières possibles d'accueillir Solal, comme « *lui tendre les deux mains, genre ineffable, puis s'abattre contre lui, oiseau blessé ?* » (BS 638), les deux appositions inscrivent la scène envisagée dans un schéma connu[3], par la pseudo-préposition *genre* suivie d'une épithète, et par la métaphore usée renvoyant à une représentation culturelle éprouvée de la féminité douloureusement amoureuse. Le motif russe condense ce romanesque. Il consiste à briser un verre contre le mur de sa chambre, « *peut-être pour avoir un succédané de grande vie ardente et russe* » (M 625) ; il sert, *a fortiori*, à exprimer la passion amoureuse : « *racontons-nous bien le premier soir donc dans son salon du Ritz quand il m'a dit adieu moi tout à coup héroïne russe salamalec obséquieux Nastasia*

---

ne suffisait tout de même pas. Si jamais il lui en parlait, elle ne brillerait guère. Elle remit l'Ethique dans la bibliothèque. » (BS 627). Ses monologues en fixent les stratégies, en examinent les impressions possibles : « *mettre des livres bien sur le sofa négligemment çà et là un ouvert genre moi lisant en l'attendant les Essais de Montaigne peut-être non* [...] *le Kafka plutôt* [...] *m'appuyer d'urgence tous les Kafka acheter des Heidegger et tous les autres barbants lire aussi une histoire de la philosophie* » (BS 609).

[1] Cet usage intime trouve une expression récurrente dans la phrase suivante : « *les cavales aimées par les vents dans la Scythie la plus lointaine ne sont plus tristes ni plus farouches que moi le soir quand l'aquilon s'est apaisé* ». Ce leitmotiv, qu'Ariane prononce deux fois (BS 180, 327 avec « *que vous* ») et Aude une fois (S 322), est une citation inexacte (« [...] ni plus farouches que vous, ni plus tristes le soir, quand l'Aquilon s'est retiré. ») du texte de Maurice de Guérin, "Le Centaure", écrit en prose – et non en vers comme le dit Aude : « *J'aimais ces vers autrefois.* » Son caractère difficilement attribuable fait que, faute d'être sensible aux connotations que véhiculeraient l'auteur ou l'œuvre, le lecteur s'attache à celles des mots : le halo classique créé par les équivalents poétiques, *aquilon* pour le vent et *cavales* pour « jument de race » – Catherine MILKOVITCH-RIOUX. op. cit., p.242, y lit à tort le synonyme (familier, de fait) de « courses ». C'est une incertitude accrue qui accompagne l'énoncé de ces trois octosyllabes rimés, création ou citation que je n'ai pu identifier : « *ici parents amis tout passe seul il demeure et par sa grâce de moi jamais il ne se lasse* » (BS 611). Anne-Marie PAILLET. op. cit., p.496, l'associe à un cantique.

[2] Bien entendu, ce sont les deux vers de Racine (*Phèdre* I, 3) : « Ariane, ma sœur, de quel amour blessée / Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée »

[3] Par l'apposition encore, son évocation d'un départ de Solal à cheval emprunte l'imagerie médiévale de la fidélité : « *j'ai tenu l'étrier femme du baron partant pour la croisade* » (BS 621). Plus antique et plus noble encore, est l'optatif humble et soumis qu'Ariane adresse à Solal, comme s'il était son ermite : « *Qu'il plaise à mon seigneur de partager la couche de sa servante, lui avait-elle dit un jour, satisfaite de cette invitation biblique*. » (BS 712), et qu'elle réitère dans un billet glissé sous la porte (BS 799).

Philipovna et je lui baise la main » (BS 609). En situation, lors des crises amoureuses des débuts par exemple, Ariane manie des pastiches sérieux de paroles stéréotypiques. Le recours à des scènes éprouvées inscrit la dispute dans un jeu de représentations, comme celles dont elle s'amusait enfant avec Eliane :

> Oh tu ne crains pas Dieu ! s'écriait-elle à la manière russe. [...] S'il gardait le silence, elle lui disait gravement adieu [...] ; ou même, plus solennellement : "Adieu Solal Solal !" [...] Ou encore elle disait avec le laconisme poli de la résolution sérieuse : "Je vous serais reconnaissante de ne pas m'écrire, de ne pas me téléphoner." (BS 464-465)

Parallèlement, l'idiolecte d'Ariane s'inscrit volontairement dans une norme littéraire significative, dès les velléités d'écriture qui président à son journal intime : « *J'ai résolu de devenir une romancière de talent. Mais ce sont mes débuts d'écrivain et il faut que je m'exerce.* » (BS 9). Les déclarations programmatiques qui ouvrent son cahier mêlent de façon discordante le stéréotype grandiloquent du génie, et une discipline de travail digne du cahier de charges que se fixe Adrien : « *Je crois que je peux avoir le don sublime de création, du moins je l'espère. Donc chaque jour écrire au moins dix pages.* » (BS 10). Ariane oppose alors au style télégraphique du journal les « *vraies phrases* » du futur roman, et s'efforce de se conformer à une exigence stylistique scolaire, au souci des normes grammaticales et du langage correct, dès son récit de l'anecdote sur Spot : il attendait son maître, écrit-elle, « *tous les soirs à six heures, à l'arrêt de l'autocar, à Sevenoaks. (Il y a trop de à. Phrase à revoir.)* » Ariane est attentive à normer sa propre parole, y compris en monologue ; par exemple, elle s'arrête sur un helvétisme qui lui échappe : « *je ne sais même pas mon livret, je parle suisse quelquefois, en France ils disent table de multiplication c'est mieux* » (BS 326). Sa vigilance s'exerce *a fortiori* sur son niveau de langue lorsqu'elle parle avec Solal : « *quand je lui parlerai faudra dire ainsi et pas comme ça* » (BS 617). Cette contention est ensuite rappelée au lecteur à travers la réception agacée qu'a Solal de la préférence de *cela* à *ça* (BS 775), ou du refus du lexique prosaïque ou populaire, mêlant la gêne inspirée par le référent, telles les culottes, et celle suscitée par le registre, comme les abrègements[1] :

> Si, d'aventure, la conversation portait sur quelque sujet prosaïque, la gardienne des valeurs persistait dans le langage noble. C'est ainsi qu'elle disait photographie et non photo, cinématographe et non cinéma et encore moins ciné. C'est ainsi encore qu'elle appelait des angéliques ses petits sous-vêtements de linon, pantalons étant un mot indicible. C'est ainsi enfin que rapportant un jour une remarque d'un fournisseur [...] et ce dernier ayant dit que c'était rigolo, elle épela ce dernier mot pour ne pas en souiller ses lèvres. (BS 819-820)

Mais la satisfaction qu'elle tire de sa maîtrise de la norme et des usages, à mesure que se tarissent les occasions sociales de l'exercer, s'applique à des sujets plus dérisoires comme, dans l'intitulé d'un menu, « *pouvoir écrire homard à l'armoricaine – et non à l'américaine, pommes de terre en robe des champs – et non en robe de chambre.* » (BS 835). Ariane, comme le note un DIL de Solal, est « *précieuse* » (BS 818). Cette préciosité apparaît dans des périphrases qui ennoblissent le référent : « *être fluide et décantée, deux de ses mots favoris* » (BS 817). L'emploi figuré de l'épithète *haut*, appliquée à l'essence de leur liaison, en est particulièrement significatif, par la simplicité sublime qu'elle connote : « *leurs heures hautes, comme elle disait* » (BS 818), « *les valeurs hautes, comme elle disait* » (BS 827). La périphrase contribue aussi à grandir, *a contrario*, la réalité à laquelle elle s'oppose : ainsi, « *les bruits du dehors, bruits que cette belle pédante appelait des réducteurs antagonistes* » (BS 415), ne nécessitent une telle préciosité que par la beauté de

[1] Aude opère, dans un discours intérieur, une autocorrection comparable : « *le dico dictionnaire* » (S 271).

ce qu'ils tendent à souiller, le tête-à-tête amoureux. Se préserver du commun, du prosaïque ne consiste pas seulement à bannir le registre familier de son oral ; Ariane se garde également d'y associer le signifiant écrit, de vulgariser l'écriture qui est aussi celle de ses lettres à Solal : « *le code des sonneries affiché à la cuisine pour l'édification de Mariette avait été écrit en caractères d'imprimerie pour ne pas souiller son écriture aux yeux de son amant* [...]. » (BS 820).

A l'oral, le suprasegmental est investi de la même charge symbolique. Comme elle essaie ses robes ou divers éclairages, Ariane fait des essayages de formules d'accueil, elle fait ses gammes sur le thème du *bonsoir* :

> Bonsoir, comment allez-vous ? demanda-t-elle de son ton le plus guttural et aristocratique. Non, ça faisait cheftaine énergique. De plus, ça manquait de poésie, ce comment allez-vous. Et si elle lui disait simplement bonsoir en traînant sur le oir, de manière sauvage et douce, un peu voluptueuse ? Bonsoir, essaya-t-elle. [...] l'avantage du bonsoir, comment allez-vous de tout à l'heure, ce serait le contraste assez troublant entre le conventionnel mondain de la question et l'abattement susdit, puis le baiser vorace [...]. (BS 638)

Elle examine alors la formule, l'intonation, et particulièrement leur conjonction. Son exercice de mines devant la glace la conduit à les expérimenter avec les paroles, à tester une formule assortie : « *Avec du parlé, on se rendrait mieux compte. "Ta femme, je suis ta femme", dit-elle à sa glace, extatique, sincèrement émue. Oui, vraiment bien comme expression, un peu sainte Thérèse du Bernin.* » (BS 436). Ariane va même jusqu'à étudier la gamme du catalogue de la déclaration d'amour : « *elle lui disait qu'elle l'aimait, le lui disait avec des intonations variées afin de choisir la plus réussie et s'en servir ce soir.* » (BS 421) ; voire une méthode Assimil de la conversation amoureuse, à partir d'une phrase-type, riche d'effets et de contextes possibles : « *des essais simultanés d'expression et de voix, la phrase utilisée étant le plus souvent "non je ne crois pas", parce que cela faisait sûre d'elle, un peu dédaigneuse.* » (BS 424).

La voix, le ton supportent une visée perlocutoire, liée à la séduction et à la représentation de soi. S'appliquant à ce qui échappe par nature à la mimésis du DD, ces variations sont rapportées par le récit attributif[1] ou les commentaires d'Ariane. Toutefois, il y a un cas extrême où, loin d'être signifiant, le souci du suprasegmental opère finalement, en présence de Solal, une dénaturation du message plus radicale que les intonations factices et décalées, d'autant plus comique qu'elle s'applique à une question sans grand enjeu symbolique :

> lui demander sans servilité s'il voulait du lait ou du citron. Elle essaya. Lait ou citron ? Non, l'interrogation était ratée, ça faisait trop énergique, cheftaine éclaireuse. Elle essaya de nouveau. Lait ou citron ? Oui, ainsi c'était bien. Aimable, mais indépendante. [...] "Laine ou coton ?" demanda-t-elle. (BS 450)

La surveillance du suprasegmental rend secondaire le segmental, et permet donc des glissements paronymiques aberrants et asignifiants – d'autant plus cocasses que, quoique très éloignés de l'isotopie théière de départ, ils n'en relèvent pas moins d'une isotopie textile commune, quoique absurde.

---

[1] C'est le récit seul qui rapporte, sans contenu, son échauffement avant l'interlocution : « *elle lui téléphonait, après avoir envoyé tous chats éventuels de sa gorge et fait quelques essais d'intonations dorées* » (BS 418).

VI. L’écrit amoureux

Dans le registre écrit, le rite de la rédaction des lettres d’amour, narré en récit itératif, comprend toute la gamme de surveillance dont l’énoncé amoureux fait l’objet :

> elle rédigeait d’abord des brouillons, deux ou trois, ou davantage. La dernière version jugée satisfaisante, elle se lavait les mains [...] une mise en train par quelques essais d’écriture noble mais lisible [...] Ou encore elle décidait de récrire deux ou trois fois le même texte afin de choisir le mieux venu d’aspect. L’œuvre terminée, après mainte consultation du dictionnaire, elle la relisait à haute voix pour mieux la sentir, la relisait avec des intonations enchanteresses, faisant un sort mélodieux à chaque trouvaille, ménageant des temps d’arrêt pour bien savourer, s’offrant des bis en cas de phrase jugée particulièrement réussie, imaginant qu’elle était lui recevant la lettre, afin de se rendre mieux compte de l’impression qu’il en aurait. (BS 477-478)

Ariane s’attache à l’expression, à l’orthographe, à l’écriture (ainsi qu’au papier et au stylo), à sa propreté corporelle, aux intonations possibles – le tout pour séduire Solal, et présumer de sa réception. Les lettres d’amour rapportées par le récit révèlent un surinvestissement formel comparable, et ce dès l’adresse liminaire, ainsi commentée en clausule : « *C’est exprès que j’ai écrit Bienaimé en un seul mot au début de cette lettre. Je trouve plus beau.* » (BS 559). La licence orthographique est choisie pour ses connotations, mais si Ariane les explicite ensuite, c’est qu’elle peut passer inaperçue ou être prise pour une faute. Les billets qu’elle écrit à Solal encore endormi ont recours à la métaphore pour dire l’ineffable[1] : « *l’amour que tu me donnes est un ciel profond, profond, où je trouve des étoiles nouvelles chaque fois que je regarde.* » (BS 455). Une entreprise de séduction[2], tel est l’enjeu de la poéticité de la lettre que connotent les métaphores et les appositions, et qu’Ariane commente, autant par autodérision que pour en garantir l’efficacité :

> Mon corps étendu, aussi chaud, aussi lourd, aussi compact et dur que le mur au soleil, sentant passer sur lui les doigts légers du vent, ne savait plus, boucle légère ou hanche frémissante, lequel était le mur et lequel était lui. C’est un peu littéraire, ce que je viens d’écrire, je sais. Un essai, assez raté, pour vous plaire. (BS 550)

La stratégie est particulièrement éloquente quand Ariane revient sur sa parole amoureuse, délectation rétrospective de l’aveu amoureux et reviviscence de son émotion en l’absence de l’aimé : « *elle redisait des phrases qu’elle avait dites la veille. "Garde-moi, garde-moi toujours", disait-elle, et ces mots l’émouvaient.* » (BS 421). Ce retour prend toute sa dimension lors de la relecture de l’écrit irréversible, le brouillon d’une lettre postée :

> Un soir qu’en pensée avec lui elle relisait une fin de lettre qui lui paraissait réussie ("Je suis contre vous et je sens nos cœurs d’un rythme unique battre l’un contre l’autre."), elle aspira largement, artisan satisfait. Vraiment bien, ce truc des deux cœurs battant l’un contre l’autre. [...] Et puis, l’inversion d’un rythme unique battre n’était pas mal. (BS 478)

---

[1] Plus originalement, Ariane termine une série de recommandations inquiètes sur sa santé, par une conclusion évoquant un conte oriental ou un proverbe arabe : « *La chevrette donne des coups de front dans le vide, mais que peut-elle faire pour que l’aimé soit raisonnable ?* » (BS 455).

[2] Aude célèbre également Solal par une rêverie poétique sur son nom, ses paronymes et ses connotations : « *Ton nom de soleil et de solitude est gravé dans mon cœur depuis le premier jour.* » (S 225). Dans son monologue, la dimension littéraire, perceptible dans les rimes en [rɛv] et [wa], relève d’une entreprise de séduction paradoxale parce que muette, et de fait narcissique, dont elle souligne le caractère poétique : « *tu as un grand respect déchiré sans espoir* [...] *C’est littéraire ce que je dis* [...] *Toi quand tu partiras sur le cheval blanc de tes rêves emporteras-tu ta petite avec toi ou la laisseras-tu sur la grève avec du sable entre les doigts Littéraire mais c’est pour te plaire même si tu n’entends pas* » (S 269-270).

La postposition du verbe, rejeté après son complément circonstanciel de manière, est sans nécessité prosodique ou sémantique, elle a pour seule fonction d'être un indice de poéticité, hérité des contraintes de la versification. Cependant, ces velléités poétiques ne signalent pas seulement une contention formelle de la parole amoureuse, comme le montre l'inquiétude qui saisit Ariane, immédiatement :

> Ça n'allait pas du tout, ce truc, puisqu'il était supposé être en face d'elle ! Son cœur, qui est à gauche, est forcément contre mon côté droit, donc contre mon foie, pas contre mon cœur. Pour que ça tienne, mon image, il faudrait qu'il ait le cœur à droite, moi l'ayant à gauche. Impossible, il n'est pas anormal. Que faire ? Rectifier par télégramme ? Non, ça ferait original. [...] En somme, oui, on peut soutenir qu'il n'est que partiellement en face de moi, oui, voilà, il est bien contre moi mais très de côté, bref côté gauche contre côté gauche, donc cœur contre cœur, ce n'est pas impossible. En tout cas, ça peut se soutenir. Donc, ne nous faisons pas de souci. (BS 478-479)

Ariane n'y apparaît plus comme une poétesse, mais comme une lexicographe tatillonne, soucieuse de la transparence et la véracité du message jusque dans ses détails référentiels secondaires, au point d'envisager de *rectifier*. Ce souci comique de conjoindre exactitude et poésie dans l'expression des cœurs à l'unisson signifie bien que pour Ariane, la poésie doit être la vérité de l'amour, et vice-versa. Son raisonnement anatomique laborieux est le signe précurseur des manèges tout aussi laborieux qui auront pour vocation de conserver la poésie dans la conjugalité.

Les approximations lexicales posent d'ailleurs le même problème ; si le mot est incertain, Ariane décrit le référent : « *mon cher pupitre d'écolier sur lequel je vous écris en ce moment. Je ne sais pas si on dit pupitre, c'est peut-être table qu'il faut dire. C'est un ensemble, la table inclinée et le banc à dossier forment un tout, vous voyez ce que je veux dire ?* » (BS 547). Il est d'autant plus essentiel d'être intégralement comprise de l'aimé, qu'il faut qu'il visualise le lieu sacralisé par la rédaction de la lettre. Ce souci d'exactitude n'empêche pas la pose épistolière, elle la rend simplement plus contraignante puisqu'elle ne peut la décrire qu'à condition de s'y plier, dans un mélange de sincérité et de bovarysme : « *elle s'imposa d'écrire incommodément, allongée sur le sofa, pour le plaisir de commencer sa lettre par "je vous écris doucement étendue sur notre sofa", ce qui faisait voluptueux et Récamier.* » (BS 478). La véracité descriptive de la lettre est le gage de sa sincérité affective. D'ailleurs, Ariane relit son brouillon au moment où Solal est censé lire l'original : « *Ainsi, elle se sentait avec lui et pouvait savourer l'admiration qu'il devait éprouver.* » La lettre est le moyen d'une communion, et son inexactitude serait par conséquent la cause de la fausseté du rendez-vous par procuration. De même, la lettre du chapitre LXII a pour fonction de compenser symétriquement l'absence de Solal auprès de celle qui l'écrit, et d'Ariane auprès de celui qui la lira :

> cette lettre est inutile puisque vous ne la lirez qu'à votre arrivée au Ritz [...]. Mais j'ai besoin de faire quelque chose pour vous, d'être avec vous. Pas entièrement inutile tout de même car ainsi je serai en quelque sorte au Ritz après-demain pour vous souhaiter la bienvenue. (BS 547)

Dans ce jeu amoureux, la lettre est un ersatz, mais aussi une messagère. Elle excède le code écrit, son texte s'enrichit de fioritures cousues : « *Les mignonnes perles bleues que je viens de coudre ci-contre en forme de corolle représentent un myosotis dont je n'ai pas besoin de vous dire que la devise est ne m'oubliez pas* »[1] (BS 558).

---

[1] En se faisant bouquet, la lettre d'Ariane, telle Mme de Mortsauf, y dit l'amour dans un langage floral, qui évoque aussi tout un pan de la poésie amoureuse : le myosotis est aussi appelé *aimez-moi, herbe d'amour, plus je vous vois plus je vous aime, souvenez-vous de moi, ne m'oubliez pas*, en allemand *vergiss mein nicht* et en anglais *forget me not* ; c'est ce code galant que rappelle le poème "La source", de Théophile Gautier, dans *Émaux et Camées*.

Le télégramme qu'Ariane adresse à Solal (BS 523-525) donne une version plus radicalement originale de la poéticité de l'écrit amoureux. Elle s'inscrit dans l'écart par rapport aux normes du genre. Chaque mot y a un coût, et la stylistique du télégramme répond avant tout à cette contrainte d'ordre économique[1]. Or, celui d'Ariane a une fonction poétique et émotive, il relève du phatique amoureux : ainsi, elle s'y livre à une interprétation inquiète et coquette du précédent télégramme de Solal, plutôt caractéristique de l'échange épistolaire : « *dans votre télégramme il y a un très devant belle mais pas devant élégante dois-je en conclure que vous ne me trouvez pas tout à fait élégante stop* » (BS 524). Loin de s'appuyer sur le contexte partagé pour en faire l'économie, ce télégramme en est la célébration, à commencer par celle du destinataire. Normalement, un télégramme le nomme une bonne fois pour toutes, mais il est ici invoqué par l'accumulation superflue des appellatifs, répétés quatre fois puis étoffés par la périphrase, qui est la figure de l'amplification par excellence, *a priori* proscrite du télégramme : « *mon prince de la nuit* » (BS 525). Par sa longueur, il est un monstre du genre, un luxe (Ariane se munit de 1300 francs avant de se rendre à la poste).

Localement, des procédés tels que la subordination ou les modalisations rendent plus patentes cette débauche d'expression, cette luxuriance. L'allusion, loin d'être source d'économie, est signalée et commentée par la réintroduction lexicalisée des signes dont le télégramme fait par définition l'économie en leur substituant un *stop* universel – la ponctuation[2] : « *je suis ce que vous voudrez votre enfant votre amie votre frère et le 25 août ta femme avec beaucoup de points de suspension stop* » Cette ponctuation explicitée lexicalise alors les sous-entendus que connote aussi le saut qualitatif, avec « *ta femme* », du vouvoiement au tutoiement. Elle apparaît d'ailleurs dès la première ligne : « *oh merci merci points d'exclamation* » (BS 523) ; d'emblée, la répétition du remerciement annonce la prolifération ou la déperdition informative, d'une logorrhée amoureuse et dispendieuse. Toute redite est une perte sèche, en francs suisses comme en concision, à l'image de l'anaphore rhétorique : « *j'accepte d'avoir vécu dans l'angoisse j'accepte que ne reveniez que le 25 j'accepte que ne me disiez pas ce qui vous a empêché de retourner le 9 comme promis j'accepte que ne me disiez pas ce que vous faites* [...] » (BS 524). A la répétition des mots s'ajoute le redoublement que représentent le renchérissement puis l'autocorrection : « *vous êtes toujours beau et même trop beau stop je retire le trop stop* » ; ou encore les exclamations assorties de leur glose : « *oh oh oh stop ces oh sont des cris de bonheur stop* ».

Cette déperdition culmine avec une demie page de précisions sur l'heure de leur rendez-vous stellaire à distance. Ariane répète quatre fois que ce sera à 21 heures, ajoutant même : « *21 heures heure suisse donc si vous êtes dans un pays où l'heure est différente de l'heure suisse regardez l'étoile polaire à l'heure du pays correspondant à 21 heures suisses stop* ». Le lieu du rendez-vous donne lieu à encore davantage de précisions, comprenant la description et la localisation de l'étoile polaire – syntagme qui est répété huit fois – ainsi que de la Petite Ourse et de la Grande Ourse, dont Ariane donne même le

---

[1] Ses caractéristiques sont la simplification des énoncés, le recours au sémantisme au détriment de la syntaxe, et le recours au contexte partagé permettant l'ellipse et l'allusion ; c'est un message laconique, efficace, sa fonction ordinaire est d'être informatif ou conatif. Voir Vera CARVALHO. "Télégrammes stop caractéristiques". *Langue française*, n°35, septembre 1977, p.113.

[2] Ariane en joue pareillement, aux antipodes d'un télégramme, dans un monologue (BS 611). Voir Claire BLANCHE-BENVENISTE. *Approches de la langue parlée*. Gap : Ophrys, 2000, p.10-12 sur l'écrit dans l'oral.

second nom, « *dite aussi Grand Chariot* ». La mention de l'employé des postes, à la troisième personne mais évoqué en tant que destinataire indirect du télégramme, montre bien l'anormalité générique et l'anomie du télégramme d'Ariane ; d'ordinaire, le principe d'économie et d'allusion propre au genre rend les télégrammes décemment lisibles par un tiers : « *quand vous viendrez vous ferez de moi tout ce que tu voudras stop j'ai honte de l'employé du télégraphe qui va lire tout cela mais tant pis je ne le regarderai pas pendant qu'il comptera les mots stop* ». A cette allocution indirecte s'ajoute, on l'a vu, la variation de la personne d'interlocution pour le destinataire direct, le Vous et le Tu permettant d'alterner respectivement le Solal officiel, social, et le Solal intime, affectif qui, très minoritaire à l'écrit comme dans les dialogues, surgit inopinément, comme par accès : « *dites-moi que tu m'aimes et à quelle heure vous arriverez* ». Il rejoint par là le Tu plus fréquent qu'elle lui adresse dans les monologues érotisés.

CHAPITRE II : MONOLOGUE ET LICENCES DE L'IDIOLECTE

Le premier monologue de *Belle du Seigneur* est précédé de deux paragraphes de récit inscrivant sa réception par Solal, qui s'est introduit dans la chambre au chapitre I :

> elle se leva et se dirigea vers la salle de bains attenante à la chambre. Grondements des eaux, divers petits rires, gazouillis incompréhensibles, puis un silence, suivi du choc d'un corps brusquement immergé, puis la voix aux inflexions dorées. Les rideaux écartés, il s'approcha de la porte entrebâillée de la salle de bains, écouta. (BS 28)

La série de syntagmes nominaux sans déterminant suggèrent la perception subjective, que confirme le dernier verbe de récit : Solal écoute, Ariane parle à voix haute dans son bain. Le démarrage du monologue en thématise d'emblée la situation : « *J'adore l'eau trop chaude, attends chérie attends, on va en faire couler juste un filet pour que le bain devienne brûlant sans qu'on s'en aperçoive* »[1] (BS 28). Pour le lecteur, Ariane peut dès lors parler seule, sans le point de vue de Solal ni indication narratoriale, grâce à des indices de rappel associant régulièrement immersion et monologue[2]. Le rappel le plus récurrent est la demande à soi-même dont Ariane entrecoupe le flux de ses paroles, et qui le situe à la fois dans un milieu et une durée : « *de l'eau chaude s'il te plaît* »[3]. Plus loin, c'est l'imminence de la venue de Solal qui inscrit explicitement la durée du monologue dans un temps minuté : « *Six heures j'ai tout le temps* » (BS 603), « *eh là six heures vingt-cinq* » (BS 619), « *eh là dis donc bientôt sept heures vite sortir se sécher.* » Ce point final marque alors la sortie du bain et le passage de la parole à l'action. Quand ce n'est pas de la baignoire qu'émerge le monologue, il l'explicite par un constat similaire de bien-être : « *Je suis bien comme ça par terre sans coussin pour la tête ça me détend plus que le lit* » (BS 325) ; toutefois, la situation est alors proche du bain, du fait de la nudité d'Ariane, et de la perspective d'en prendre un : « *oui donc aller prendre un bain mais je suis tellement bien comme ça par terre pas habillée parlant toute seule j'adore parler toute seule* » (BS 326), « *le bain maintenant et puis y aller* »[4] (BS 328).

---

[1] De même, au début d'un autre monologue : « *oh je suis bien dans mon bain il est trop chaud j'adore ça* » (BS 175).

[2] Tels que la mention du « *robinet* » (BS 617), ou encore : « *et moi j'étouffe, mais non je n'étouffe pas je suis dans mon bain* » (BS 32), « *ici dans la salle de bain* » (BS 33).

[3] BS 32, 181, 182, 607, 608, 610, 617, 621. Ariane passe du temps dans l'eau, cette eau refroidit, et se rappelle alors à elle comme au lecteur.

[4] Le monologue du chapitre XLIII représente un cas hybride : il est précédé d'une douzaine de paragraphes de récit qui narrent les faits et gestes d'Ariane extasiée par la visite de Solal et libérée par son départ, et qui s'achèvent sur ce DIL, « *Et maintenant, vite le bain, pour vite le lit !* » (BS 439). Le monologue commence alors dans le bain (BS 439-440), puis continue dans le lit (BS 440-446), mais il est entrecoupé de paragraphes de récit racontant le passage de l'un à l'autre, puis l'agitation psychique et physique d'Ariane qui, convaincue d'avoir été ridicule, se relève, se recouche, et dont les angoisses sont rapportées en DIL. Un tel cotexte contribue à limiter l'affranchissement du monologue, qui reste ponctué, et dont le dernier paragraphe, une fois Ariane apaisée, ne s'étend guère que sur quatre pages. On notera toutefois que le contexte du lit, et les sorties d'Ariane, tout comme la baignoire et la gestion de l'eau chaude, sont inscrites dans le monologue même : « *j'aurais dû me faire une bouillotte, il ne fait pas froid mais ça aurait fait confortable, on se serait mieux raconté avec* [...] *Bon maintenant je ne sors plus du lit* [...] *est-ce qu'on se le décrit un peu, oh oui s'il te plaît, attends que je me borde mieux, voilà ça y est* » (BS 440-443).

Le narcissisme régressif que favorisent le lit ou le bain est un terrain favorable à l'émergence de l'érotisme[1]. Les chocolats en constituent un accessoire. Ce sont des substituts érotiques, l'immersion doucereuse a pour corollaire une absorption du même ordre : « *j'aimerais un bonbon au chocolat quand j'en mange un je le regarde avant de le mettre dans la bouche le mettre dans la bouche je le tourne de tous les côtés et puis je le mange un peu et puis je recommence je le regarde je le tourne de tous les côtés et puis crac je remords* » (BS 175). Cette douceur a pour revers le fantasme sadique, comme quand Ariane s'imagine fouettant Solal : « *le cravacher à mon aise en mangeant des truffes au chocolat après chaque coup de cravache une truffe pour moi* »[2] (BS 181).

I. Fictives présences

La dynamique énonciative des monologues fonctionne grâce à un interlocuteur fictif qui naturalise l'émergence de la voix. Le narcissisme est légitimé par le truchement de cet autre à qui parler de soi, telle la coccinelle catholique d'Aude. La première fois que Solal espionne Ariane, celle-ci alterne contemplation satisfaite de son corps et conversation fictive : « *Tout en lançant des regards à la dérobée sur ses nudités secrètes, elle imagina qu'elle s'entretenait avec une charmante vieille dame et ce fut un dialogue à une voix. La duchesse trouva Ariane exquise. Ariane l'en remercia dignement.* » (M 593). L'entretien, mondain et poli, est rapporté en DN[3], puis, interrompu par le manège narcissique, reprend en DD : « *Mais vous êtes folle, Ariane. – Justement, duchesse.* » Mais la scène ludique demeure entrecoupée d'instants où Ariane néglige sa duchesse et se concentre sur sa propre beauté, récit de son défilé face à la glace, DD oralisé, ou DIL intérieur qui s'achève sur les félicitations de son dentiste : « *elle avait la plus belle dentition qu'il eût jamais vue. Et alors pourquoi ? "Pourquoi quoi ? Je ne sais pas. Fichez-moi la paix !"* [...] *Pourquoi, oui, pourquoi pas heureuse puisque si belles dents ?* » (M 594). L'interlocutrice ressurgit à travers ce *pourquoi* troublant, sans objet ni énonciateur définis, mais reçu comme une altérité, comme le montre l'ordre excédé qui ponctue le DD ; pour autant, cette voix autre, vite censurée, amène l'explicitation de la question douloureuse, en DIL à nouveau. Après la diversion enfantine du jeu des animaux, Ariane suscite à nouveau sa « *chère duchesse* » (M 595) : l'interlocutrice lui permet, comme à Aude, de se griser de sa généalogie, puis d'un autoportrait complaisant[4]. Néanmoins, l'ascendance prestigieuse provoque le retour

---

[1] La sexualité est l'archétype de ces sujets inquiétants que la liberté des monologues permet d'évoquer selon des procédés comparables, tels que son angoisse face à la mort ; le thème apparaît sous la forme d'une intrusion brutale isolée du cotexte, simplement motivée par la position allongée : « *ma mort est-ce possible* » (BS 325). Quand la formulation se fait plus analytique, plus prospective, elle se heurte à l'aposiopèse : « *dans trente ans j'aurai non c'est horrible tant pis ce n'est pas pour ce soir on a le temps* » (BS 603). Et lorsqu'elle va au bout de sa pensée, Ariane a recours aux mêmes contournements qui tiennent le sexe à distance : « *moi remuante en ce moment et plus tard une immobilité dans une boîte et de la terre dessus pas moyen de respirer on étouffe* » (BS 36). La peur de l'ensevelissement vivant est ici formulée par une phrase sans verbe actualisé, où la coordination tient lieu de succession temporelle, où le devenir est suggéré sans copule attributive ; on retrouve également le substantif abstrait en acception concrète, puis la métonymie nommant la mort elle-même par le biais de la matière, c'est-à-dire l'article indéfini et le substantif indénombrable.

[2] La grand-mère imaginaire que fait parler Ariane l'invite à apaiser sa frustration de la même manière : « *tu la rencontreras peut-être cette grande amitié prends un chocolat en attendant* » (BS 186).

[3] Il en va de même des quelques mots échangés, plus tard, avec le roi d'Angleterre (BS 422).

[4] Cette émergence du monologue, en DD et sans interruption, est là aussi favorisée par les bains (de mer et de soleil) ; Ariane vient de reconstituer une mer miniature dans une bassine : « *elle trempa ses pieds nus dans la cuvette, imagina qu'elle était au bas d'un escalier moussu et qu'elle hésitait à se lancer dans une*

de l'interrogation douloureuse, sa mésalliance petite-bourgeoise. Ariane congédie alors brutalement son interlocutrice, qu'elle a déjà appelée « *ma vieille toupie* » : « *Ceci est un mystère que je vous expliquerai plus tard, chère amie. En attendant, vous me barbez terriblement. Voulez-vous filer, s'il vous plaît, espèce de sale vieille.* » Il est significatif qu'Ariane accuse la duchesse de la *barber*, ce qui la range du côté d'Adrien ; en effet, il est implicitement visé par cette allusion à une possible incartade de Corisande d'Auble avec Henri IV[1] : cette ancêtre « *ne fut pas insensible à la barbe du Vert Galant ce en quoi elle avait bien tort, car je déteste les barbes.* » L'interlocutrice favorise la formulation du problème, à savoir Adrien, qu'Ariane ne va toutefois pas jusqu'à nommer, mais qu'elle évacue, renvoyant du même coup la barbante et le barbu.

Cette scène narcissique, dans *Mangeclous*, scinde allocution et érotisme ; le voyeurisme de Solal y réside davantage dans le récit, ce qu'il voit, plutôt que les DR, ce qu'il entend. Lors d'une intrusion similaire, au début de *Belle du Seigneur*, Solal assiste à un bain plus conséquent. L'allocutaire apparaît alors sous les traits d'un visiteur impromptu, dans un dialogue simulé où Ariane joue les deux rôles :

> est-ce que je vous dérange madame ? mais non pas du tout monsieur [...] à qui ai-je l'honneur monsieur, je m'appelle Amundsen madame, vous êtes norvégien je suppose ? oui madame, très bien très bien j'aime beaucoup la Norvège, y êtes-vous allée madame ? non mais je suis très attirée par votre pays [...] et votre prénom monsieur c'est quoi ? Eric madame, moi c'est Ariane, est-ce que vous êtes marié monsieur ? oui madame j'ai six enfants dont un petit nègre, très bien monsieur mes compliments à votre femme (BS 28-29)

Le monologue imite une conversation policée, courtoise. Eric représente une oreille complaisante, approbative, bien sous tous rapports, en termes de moralité, ce que résume son amour des bêtes. Il invite à la confidence, se montre réceptif, mais sans indiscrétion :

> Eric voulez-vous que je vous dise mon rêve ? oh oui madame cela me ferait grand plaisir madame [...] les femmes qui portent des fourrures de castor méritent la prison vous ne trouvez pas ? oh oui madame absolument, c'est agréable de causer avec vous Eric nous sommes d'accord sur tout (BS 31)[2]

Sa présence, entretenue par des phatiques comme « *vous savez* » ou « *n'est-ce pas ?* », prend l'épaisseur d'un début de relation appelé à avoir une suite et un extérieur :

> je vous enverrai son livre, je suis sûre que vous l'aimerez [...] est-ce que vous faites partie de la Société Protectrice des Animaux ? [...] eh bien je vous enverrai un bulletin d'adhésion [...] une toute petite croûte de rien du tout qui ne défigure pas mon genou, quand je serai habillée je vous la montrerai [...] je vous montrerai une photo de ma petite chatte, vous verrez comme elle était exquise [...] demain si vous voulez bien Eric nous irons ensemble voir mon écureuil (BS 29-30)[3]

Le monologue d'Ariane est donc assez proche de la conversation fictive de Mariette et sa commère, à une réserve près, de taille : l'érotisation latente de la scène. Toute fictif qu'il est, Ariane situe bien le dialogue avec Eric dans sa salle de bain, et Ariane y est nue. La déférence qu'elle prête à Eric comporte une part de tentation dont elle rappelle régulièrement les raisons : « *tournez-vous parce que je ne suis pas très visible en ce moment* » (BS 28), « *restez tourné s'il vous plaît, prénom oui familiarité non* » (BS 29).

---

trop froide Méditerranée. Heureuse de son bain, elle [...] *souleva sa robe par derrière jusqu'au creux des reins pour prendre un bon bain de soleil.* » (M 594-595).

[1] Qui, au moins, était roi. Lors de sa marche triomphale, elle désigne Adrien par cette métonymie : « *le collier de barbe* » (BS 581).

[2] Puis « *à vous je peux bien le dire* » (BS 33).

[3] Ensuite, évoquant ses jouets et peluches, Ariane promet : « *quand on se connaîtra mieux je vous les montrerai* » (BS 33).

Elle accompagne ce rappel d'un improbable protocole imposé par sa nudité, telle une reine au bain de laquelle assiste un courtisan, et du soulignement complaisant et pervers de sa propre beauté : « *imaginez-vous Eric que mon dentiste trouve que j'ai des dents merveilleuses* [...] *alors vous voyez votre privilège mon cher* [...] *oui vous avez raison Eric je suis très bien faite* » (BS 33) ; cette dernière phrase le formule d'ailleurs comme un compliment d'Eric, tu par le monologue[1], et dont elle concède la justesse. C'est finalement sur cette beauté consciente et interdite qu'Ariane congédie le courtisan. La clôture s'effectue sur la promesse d'un autre plaisir solitaire et narcissique, l'essayage ou le déguisement. Eric est évincé sans ménagement pour son attitude accommodante :

> maintenant allez-vous-en s'il vous plaît parce que je vais sortir de mon bain et je ne tiens pas à être vue, au revoir Eric, entre nous soit dit vous êtes un peu idiot, vous ne savez dire que oui madame, donc filez jeune crétin, je vais m'habiller somptueusement pour mon propre et privé plaisir. (BS 33-34)

On perçoit la virtualité érotique de tout interlocuteur masculin fictif dans cette apostrophe : « *Mesdames, mesdemoiselles, monsieur, on va prendre trois cachets de véronal pour bien dormir.* » (M 625). Aux deux pluriels des féminins succède un allocutaire masculin, singulièrement au singulier, amorce d'un possible érotisme au moment de se coucher. De fait, cette érotisation de *monsieur*, ou d'Eric, prend d'autant plus de relief que, dans les deux cas, Solal est le voyeur et auditeur clandestin de ce jeu. Il est, en vertu d'un trope communicationnel qui fonctionne à l'insu d'Ariane, cet unique *monsieur*. Il est dans la situation d'Eric, le seul destinataire masculin qui soit aux abords du lit ou de la salle de bains, susceptible d'être tenté par ce sommeil ou cette nudité. Il ne peut lui parler, puisqu'il n'est pas censé écouter, et Ariane lui parle. Ainsi, il inscrit diégétiquement la position qui est aussi celle du lecteur. Son apparition brisera ce schéma dont Ariane décide les règles, et concrétisera la visite impromptue du pantin Eric[2].

II. Censures, cautions, effacements

On a vu qu'Ariane s'inscrit dans le discours de la haute bourgeoisie ; il contraint sa parole sociale[3], mais ses normes s'inscrivent au sein même de ses monologues, ne serait-ce qu'en la personne de l'interlocuteur fictif, dans le rappel d'une règle de bonne tenue : « *dis donc eh pas les jambes en l'air comme ça, c'est pas convenable* » (BS 326) ; et de décence langagière : « *une femme ne doit jamais être impudique en paroles surtout en*

---

[1] Les répliques d'Ariane apparaissent souvent comme des réponses à des propos d'Eric qu'elle ne prend pas la peine de jouer : « *puisque vous insistez je vous dirai Eric* [...] *hélas non Eric elle n'est plus de ce monde* » (BS 29-30).

[2] L'inscription occasionnelle d'un interlocuteur fictif dans les monologues fait passer inaperçue une occurrence qui, pourtant, échappe à ce schéma. Ariane termine le monologue à l'issue duquel elle se résout à rejoindre Adrien au Ritz, sur ces mots que le lecteur peut croire adressés à un avatar d'Eric : « *bonsoir comment allez-vous c'est juste pour vous dire bonsoir j'ai très peu de temps je dois aller rejoindre mon mari chez un affreux de la S.D.N. non écoutez ce n'est pas sage.* » (BS 329). Le monologue repose sur l'absentéisme du narrateur qui laisse opaque tout cryptage, et ce n'est donc que bien plus tard que le lecteur, s'il s'en souvient, réalise qu'il s'agissait de la répétition d'un coup de téléphone qu'Ariane a finalement passé à Dietsch, et qu'elle rapporte en DN lors de son aveu à Solal : « *Juste avant de partir de Cologny, je lui ai téléphoné pour lui dire bonsoir, pour lui dire que je devais aller rejoindre mon mari au Ritz* » (BS 919).

[3] Par exemple l'expression des desiderata de cliente qu'elle adresse à Volkmaar, comme le souligne le commentaire dont le narrateur accompagne son DI : « *elle fit remarquer que la robe était un peu trop large aux hanches – car elle tenait à ce que sa noble croupe fût moulée et visible mais, étant de bonne famille, elle ne voulait pas avoir à le dire ni même à le savoir.* » (BS 577).

plein jour » (BS 621). A la bienséance s'oppose la tentation inverse d'une transgression enfantine[1] : « *cette envie de dire des vilains mots pourtant je suis bien élevée c'est peut-être à cause de ça* » (BS 179, et 326). Le gros mot est associé à la fascination pour le parler populaire, connotant la gueule, c'est-à-dire à la fois crudité et virilité : « *une fois j'ai entendu un ouvrier sur la route dire bordel de Dieu ça m'a donné des rêveries charmantes* » (BS 185). Les monologues, en dépit de la liberté et du solipsisme qui les caractérisent, se conforment souvent à cette norme en même temps qu'ils en caressent la transgression : « *maintenant un gros mot mais que je ne dis pas à haute voix* » (BS 32), « *oh oh oh c'est très mal c'est très vilain mais j'ai tellement envie de dire ce mot de le crier fort de le crier à la fenêtre* » (BS 181). L'érotisme et la sexualité, surtout, requièrent divers procédés de contournement. Certes, dans une lettre à Solal, Ariane souligne combien sa rencontre l'a fait grandir, et a modifié la valeur de ce vocabulaire : « *Quand j'avais quinze ou seize ans, je cherchais des mots défendus dans le dictionnaire, par exemple étreinte, baiser, passion, et d'autres mots que je ne peux pas dire. Maintenant ce n'est plus nécessaire.* » (BS 552). Mais la même problématique demeure déterminante : si la réalité de l'amour vécu ôte tout pouvoir fantasmatique au lexique interdit, en même temps, elle requiert une nouvelle dénomination, encore pudique et surveillée dans les dialogues amoureux, intime et remémorative dans les monologues.

Régulièrement, Ariane fait preuve d'une grande vigilance quant à la norme grammaticale et écrite, dans des monologues affranchis de toute contrainte de communication et d'acceptabilité : « *sans que son corps bouge, ou plutôt bougeât je crois* » (BS 31), « *après quoique il faut le subjonctif* » (BS 444). Ainsi, le pastiche du genre du récit, avec ses imparfaits et passés simples, et les désignations de l'héroïne, donnent une permissivité à l'expression du fantasme, au propos pervers, sadien et grotesque : « *la courageuse jeune femme le cravachait sans répit* [...] *la belle jeune femme continuait impavide cravachait sans trêve* » (BS 181). Plus tard, quand il ne s'agit plus de se venger de Solal, mais de compenser son absence, le procédé est similaire : « *oh oh oh tout en gémissant une mélopée l'admirable jeune femme soupesa ses seins en effleura les pointes non pas du tout le même effet nom d'un chien s'écria-t-elle en proie à une terrible fureur et parce qu'il n'était pas là de rage elle dévora un gros savon parfumé* »[2] (BS 617), « *et lui il est pris d'une mâle fureur* [...] *il me fait subir les derniers outrages je ne vois aucun inconvénient aux mâles fureurs ça fait tout à fait mon affaire* » (BS 622). Les stéréotypes littéraires, à l'image de l'antéposition des épithètes, compensent le scénario, relevant du romanesque sentimental et érotique ; c'est ce qu'explicite ensuite, lorsque la ruine du couple est consommée, le correctif qu'Ariane apporte à un euphémisme jugé insuffisant, et requérant un alibi culturel : « *j'ai acheté un livre un peu osé, mais plein de talent* »[3] (BS 985).

L'autre pôle de la caution écrite est sa forme la plus scolaire, l'orthographe : « *descendre et le gifler un seul f* » (BS 183). Cette norme s'apparente à la série de

---

[1] Ariane se remémore sa tentation adolescente pour le vocabulaire de l'amour : « *quand j'étais éclaireuse je cherchais des mots dans le dictionnaire accouplement par exemple mais ça ne renseignait guère je savais bien le principe mais il y avait des détails qui m'échappaient* » (BS 614).

[2] En outre, le lecteur suppose que, exception faite du savon, Ariane s'autorise à se livrer aux gestes qu'elle narre, comme le suggère son commentaire sur le peu d'effet des caresses solitaires.

[3] Plus innocemment, pour exprimer son savoir-faire si vite acquis en matière de baisers, Ariane sollicite plaisamment une caution culturelle, par la citation quasi exacte du *Cid* (II, 2) – à l'exception du forclusif *point* : « *j'ai fait ça aussi bien que lui sans études préalables mes pareils à deux fois ne se font pas connaître* » (BS 608).

résurgences enfantines, régressives et ludiques telles que les tables de multiplication ou les comptines. Toutefois, elle suit immédiatement la formulation, très vague du fait de l'absence d'actualisation due à l'infinitif, d'un fantasme, d'une envie de provocation dirigée contre Solal et les Deume à la fois : elle envisage fugacement, plutôt que de boycotter la venue du SSG, de la saboter par un geste iconoclaste. Continûment, ces rappels à l'ordre grammatical apparaissent dans les monologues quand Ariane aborde des sujets défendus : face à la tentation de la transgression, la censure morale passe par un ressaisissement grammatical, un bannissement des tours propres à l'oral, dans un cotexte où la verbalisation est à son plus haut degré de solipsisme et de liberté : « *un peu de rotondités ça fait cela fait partie du corps féminin* » (BS 611). La licence du sujet abordé n'est possible qu'au prix d'une vigilance accrue quant au relâchement du registre. L'autocorrection la plus récurrente concerne le discordantiel des négations : « *attention c'est un vilain mot je veux pas le dire j'ai envie de le dire non je le dirai pas ne le dirai pas* »[1] (BS 175). Dans son évocation dégoûtée des manèges érotiques d'Adrien, la norme martelée du discordantiel est renforcée par celle de l'inversion en interrogation directe :

> pourquoi est-ce que je lui dis pas de pas me mordiller c'est pour pas l'offenser ne ne ne faut dire les ne [...] de quel de quel cet étranger de quel droit il me fait mal me fait-il mal [...] j'aime pas les hommes ne ne [...] j'y je n'y peux rien [...] et lui se doutant de rien ne ne (BS 176-177)

Le maintien d'un registre soutenu rejoint une traque des cacophonies et des syllabes malheureuses, à la façon des Précieuses : « *être désirée par quelqu'un qu'on c'est un gros mot par quelqu'un que l'on oui un peu* » (BS 180-181). Ici, toutefois, l'ambiguïté demeure : ce gros mot, est-ce l'homophone *con*, ou le verbe qui va suivre (*désirer* peut-être), ou encore l'aveu de son propre désir ? La reformulation plus châtiée ne résout pas le problème du verbe, qui reste elliptique, la grammaire ne pouvant rien à un tabou lexical.

C'est en effet dans les aposiopèses que les tabous s'inscrivent le plus vivement. Elles signalent une réticence qui peut même apparaître en cours de mot, par sa troncation[2] : « *j'ai mon ermite pour me tenir comp mon cher ermite* » (BS 183) ; plus régulièrement, elles brisent la chaîne syntaxique : « *j'aime surtout quand, mais ça je ne peux pas le dire à haute voix, au fond je crois que je, que pour les choses de la nuit dans le lit je n'ai aucun sens moral, c'est comme ça peut-être les femmes honnêtes quand,* [...] *pourvu que les mots ne, oh j'ai pitié de moi* » (BS 445). La réticence interrompt alors la proposition au moment de les doter d'un verbe, de dire l'acte, dont le sujet ne peut être que lui ou elle[3] : « *j'aime bien me raconter que je ou le contraire c'est encore pire* » (BS 185), « *c'est avec vous seulement que je* » (BS 612), « *le suppliant que longtemps longtemps à droite puis à gauche puis à droite* » (BS 616). La parole s'accommode donc de l'interdit en évoquant le référent par l'ellipse même du mot, voire d'une proposition entière[4]. Ces effacements ont

---

[1] De façon significative, les démonstratifs désignent *ces* mots (BS 175, 181) de façon déictique, ils les rendent présents à l'esprit d'Ariane, présupposant un sous-monologue plus intériorisé et censuré, sans qu'ils soient dits *à haute voix*, sans que le lecteur les lise.

[2] La troncation peut n'exprimer que le changement de tournure : « *ils se sont tous arran chacun s'est arrangé* » (BS 187), ou la hâte qui abrège les mots : « *de l'eau chaude d'abord pour être bien confortable voilà ça suff maintenant fermer les yeux* » (BS 188).

[3] Le monologue intérieur d'Aude procède par des ellipses similaires : « *Pourquoi presque jamais Alors quand il consent* [...] *Je voudrais tous les soirs toutes les heures et encore et encore jusqu'à la mort et dans le ciel je veux bien s'il y a encore sinon non* [...] *Je voudrais moi aussi une fois comme lui* [...] *Je voudrais dans ma bouche* » (S 272).

[4] Les exemples qui suivent le montrent d'autant plus fortement qu'ils inscrivent la réticence par une connotation autonymique indéniable, affectant la syntaxe de DR plutôt narratoriaux, un DIL d'Ariane : « *une blouse c'était plus commode si, et on n'avait qu'à, tandis qu'avec la robe* [...] *c'était tout une histoire si,*

pour résultat d'insérer des incises, souvent l'expression résomptive de l'approbation : « *même ce qui enfin oui* » (BS 417), « *quand il quand il enfin oui* » (BS 612), « *des raisins des pêches au salon l'utilité c'est que oui bref* [...] *si comme il est à espérer oui* » (BS 615) ; ou de l'abrègement : « *température idéale pour enfin bref* » (BS 626), « *la robe décolletée, pas trop d'ailleurs, mais en se penchant un peu ça peut aller si, enfin bref* » (BS 444).

L'assertion qui se heurte à la censure, l'inscription de l'élaboration du discours, avec ses affirmations, ses difficultés, ses relances, créent des lexèmes allusifs, voire des propositions, qui deviennent des substantifs en discours par dérivation impropre, signifiant à la fois la gêne de la locutrice et le signifié caché : « *si on m'avait dit qu'un jour j'aimerais ma j'ose pas dire mêlée à la j'ose pas dire d'un homme* [...] *sa j'ose pas dire mêlée à ma j'ose pas dire j'avais honte* »[1] (BS 607-608). Elle surmonte parfois cet interdit, au prix d'un piétinement. Ce sont les redéparts d'autocorrection[2] ; l'énonciation sort sémantiquement explicite et grammaticalement complète de ce bégaiement : « *j'adore quand, quand il, oui, me les baise longtemps* »[3] (BS 423), « *une une une peur répugnance pour, enfin, le désir de l'homme* » (BS 444). Parfois, le lecteur assiste à l'assurance progressive, laborieuse, d'une expression qui veut se dire mais doit vaincre maint obstacle et s'y reprendre à plusieurs fois, en affirmant sa légitimité, en se déculpabilisant : « *oh quand il en moi oui pas honte de le dire parce que très beau très noble oui oui quand il en moi c'est l'éternité oh quand il quand il se libère en moi se libère à pulsations* » (BS 616).

L'ellipse du syntagme verbal est un cas extrême de l'effacement lexical, qui consiste à « utiliser, au lieu du nom propre, du nom commun spécifique, ou même de la proposition, des démonstratifs, des indéfinis, des outils grammaticaux, des formes lexicales sans compréhension (truc, faire), voire un signe algébrique ou un blanc »[4]. Aude, ainsi, s'abrite derrière des pronoms sans antécédent explicite : « *J'aime ça avant j'avais horreur de ça sur les statues* » (S 269), « *je penserais moins à ça si j'étais sûre que tu m'aimes* [...] *je pense terriblement à ça* [...] *c'est à ça qu'il me fait penser* [...] *ils le font tous quel mal y a-t-il Moi je le pense et je ne fais pas* [...] *rêche langue et tout manger affreux puis tout garder* » (S 271) ; et encore peut-on constater que l'euphémisme du démonstratif neutre, qui reste dicible quand Aude avoue *penser à ça*, ou quand ce sont les autres qui *le font*, est encore trop cru, et de fait est omis, quand pour elle il s'agit de *faire*. Les phrases d'Aude sont sans action ou sans objet, lacune que le lecteur s'explique autant par sa pudeur que par l'incompétence qu'elle confesse, la carence d'une explication elle aussi sans objet : « *Les maris expliquent à leurs femmes celui-là n'explique jamais rien du tout pontife va Moi je ne sais rien je ne sais pas même vraiment comment c'est puisque c'est toujours dans l'obscurité* [...] *C'est par les yeux seulement que je ne sais pas* » (S 270-271). On peut

---

tandis qu'avec une blouse c'était tout simple si, et bref, les blouses ça se déboutonnait devant. » (BS 423) ; voire un psycho-récit paratactique : « *elle pensait à ce soir, dès qu'il arriverait, leurs bouches.* » (BS 417). Enfin, dans le DIL rapportant le désarroi mental d'Isolde hagarde dans le taxi, l'interruption inscrit l'innommable : « *Il serait triste quand il lirait la lettre, ça ne l'empêcherait pas ce soir de.* » (BS 469).

[1] De même, Aude remplace, retarde et médiatise l'énonciation d'un verbe par une proposition parenthétique : « *La nuit pendant que moi sous lui quatre cinq fois je je n'ose pas dire ce mot j'ai lu dans un livre qu'on dit jouir* » (S 271). Elle y dit sa gêne, puis cite sa source, ce qui lui permet d'amener le mot, non plus en usage et actualisé à la première personne, mais à l'infinitif, avec les pincettes de l'autonymie et le parapluie de ce qu'*on* dit.

[2] Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., BS 87.

[3] Dans son formalisme plat, Jong-Oh LEE. op. cit., p.292 voit ici une répétition hyperbolique.

[4] Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.172.

observer la même nuance dans l'aveu de ce regret, « *tu ne me prends pas assez souvent* [...] *quand tu prends c'est terrible* » (S 272) : la place de la locutrice, complément d'objet inscrit par le pronom personnel *me*, si elle est avouable à la forme négative, ne saurait l'être à la forme affirmative et apparaît dans un blanc.

De façon plus radicale, les monologues autonomes d'Ariane, non seulement posent structurellement le problème de l'identification du Je, cependant vite résolu une bonne fois pour toutes jusqu'à la fin du chapitre, mais en outre confrontent régulièrement le lecteur à l'indétermination de la référence de pronoms dépourvus d'antécédents, et donc interprétés comme des déictiques inscrivant en filigrane un référent tacite, présent dans la situation d'énonciation et non-dit de la parole narcissique. Par exemple, la citation suivante comprend quatre pronoms personnels masculins singuliers, sans qu'il y ait co-référence, et sans qu'aucun des deux antécédents successifs n'apparaisse auparavant ; seuls les verbes et l'adversatif *mais* permettent de distinguer Adrien, dans la série accumulative des trois premiers, de Solal, représenté par le dernier : « *il m'a après mon suicide il m'a tellement suppliée de l'épouser il a profité de ma faiblesse pas en possession de mes facultés donc consentement vicié mais quand c'est lui c'est divin* » (BS 615). Leur emploi le plus significatif concerne les seins d'Ariane ; pour le lecteur, cette pronomination est l'indice que les seins sont alors objets, autant que de discours, du regard, voire de la caresse[1] : « *oh je suis bien avec moi les tenant à deux mains je les aime j'en soupèse l'abondance j'en éprouve la fermeté ils me plaisent follement* » (BS 175), « *quand je les touche moi ça ne fait pas du tout le même effet* » (BS 605).

Une autre négociation avec l'interdit consiste à désigner le référent tabou par un hyperonyme sans grande intension, par exemple le sexe d'Adrien comme élément d'une anatomie, par un terme neutre, clinique, objectivant la chose et connotant la mise à distance : « *son organe, son affreux organe* » (BS 226). Le plus souple d'emploi est l'hyperonyme universel de la *chose*[2]. C'est ainsi qu'Ariane nomme l'organe viril, au terme d'un piétinement énonciatif, à défaut d'un mot plus précis : « *quelle drôle d'idée quelle imbécillité de vouloir introduire ce cette ce cette chose chez quelqu'un d'autre* » (BS 176). Quant à l'acte sexuel, il est dicible par la détermination périphrastique plurielle des *choses*, qui est parfois signe de son ignorance : « *s'il veut que je fasse des choses défendues je ne sais pas lesquelles d'ailleurs* » (BS 618), mais plus fréquemment signe de sa pudeur : « *les choses qui se passent entre un homme et une femme* » (BS 21), « *les choses de la nuit dans le lit* » (BS 445), « *la chose dans l'obscurité* » (BS 612), « *les choses sensuelles* » (BS 621). Enfin, les réminiscences de son expérience homosexuelle ne sont formulées que comme *autre chose* : « *oh Varvara j'adorais dormir avec elle l'embrasser c'était exquis et puis l'autre chose mais on ne se rendait pas compte que oh oh oh* » (BS 185). Une autre périphrase commode réside dans la désignation du sexuel comme un *ailleurs* : « *ma bouche c'est son domaine oh oui ailleurs aussi c'est son domaine c'est sa propriété son jardin* » (BS 616) ; ou comme un *résidu* de non-dit[3] : « *le visage était tout de même le plus*

---

[1] Aussi : « *quand il me regarde les deux pointes deviennent si dures que ça me gêne parce que ça doit se voir à travers la robe j'ai peur que ça perce le tissu* » (BS 618). La pronomination apparaît dans un fragment de DD face à la glace : « *Est-ce qu'on les regarde un peu ? Juste un peu pour voir l'impression qu'ils lui feront. Après tout, s'il a le droit de les regarder, pourquoi pas moi, la propriétaire ?* » (BS 636).

[2] Quitte à l'atténuer par un indéfini : « *une certaine chose de l'homme* » (BS 607), « *j'aimerais assez être un homme pour une certaine chose* » (BS 618).

[3] Le *reste* s'exprime, de façon plus désinvolte, par la particule résumant économiquement ce qui n'a pas à être dit : « *c'est seulement avec mon ermite que et cætera et aussi avec Varvara mais je ne me rendais pas compte que avec Varvara c'était une sorte de et cætera* » (BS 184, aussi 626). Vers la fin encore, quand le

important, quoique le reste aussi, tout le reste, même ce qui, enfin oui. » (BS 417), « *Oh, qu'il reste longtemps, qu'il ne passe pas trop vite au reste* » (BS 430).

Quand il s'agit de dénommer les *choses*, acte sexuel ou orgasme[1], Ariane use des métaphores nobles de « *l'hommage qui fait tant de bien* » (BS 616), et surtout du « *sacre* » et de la « *joie* »[2], mots qu'elle emploie notamment en s'adressant à Solal. En effet, le discours intérieur de ce dernier souligne cette pudeur constante dans les dialogues : « *on disait centre, plutôt qu'un autre mot, jugé trop médical* » (BS 818). Ces synonymes sont d'autant plus acceptables qu'ils peuvent substituer au pluriel de la paire érotisée (de seins, de fesses, etc.) un singulier plus allusif, tel « *le buste* » (BS 439, 443, 590, 612, 616). L'euphémisme peut être une métonymie, par la contiguïté anatomique : « *penché sur mon cou enfin un peu plus bas* » (BS 609), « *je remue trop au piano ça se communique au bas du dos* » (BS 610), « *les enfin disons hanches* » (BS 611) ; ou bien une métaphore, selon une analogie physiologique explicitée par la détermination qui identifie les parties érotiques du corps : « *je remue trop du décolleté inférieur* » (BS 441), « *frappez aussi au bas du dos oui tout en bas après les reins* [...] *d'abord la joue droite puis la joue gauche c'est parce que je suis bien élevée que je dis joue droite joue gauche c'est les joues spéciales du bas du dos* » (BS 604-605). De même, le pluriel d'un nom abstrait évoque une réalité sexuelle innommable, à l'instar des « *voluptés* » (BS 611) ; le procédé est encore plus révélateur quand il concrétise une notion de géométrie : « *les rotondités* » (BS 443, 611), ou un sentiment décent[3] : « *des intimités* » (BS 831).

La phrase suivante, dans une lettre, offre un exemple complexe de ce procédé, qui consiste à nommer le fantasme, trop sexuel, par un hyperonyme plus intellectuel : « *J'ai pensé longuement à vous* [...] *dans mon lit, trop pensé même. J'espère que vous ne comprendrez pas ce que cela signifie. Mais après, je n'ai pensé qu'à vos yeux.* » (BS 557). Cette *pensée* est un euphémisme, reprenant un motif apparu en début de lettre[4] ; mais son

---

couple s'enlise dans les artifices amoureux, Ariane nomme la réalité honteuse par l'effacement et la périphrase : « *c'était elle qui avait appelé Ingrid, cette nuit, qui avait voulu ce qui s'était passé.* » (BS 983).

[1] Les désignations obliques de l'euphémisme excèdent le domaine étroitement érotique : elles apparaissent aussi dans l'expression honteuse de la féminité conjugale et physiologique, le cycle menstruel. Ariane annonce ses règles par un euphémisme à la fois vague et modéré : « *Je vais être peu bien.* » Cet idiotisme n'apparaît d'ailleurs que, en DD, dans un dialogue avec son mari, et il n'est traduit au lecteur que par le psycho-récit de sa réception par Adrien : « *Il n'insista pas. Il savait qu'il fallait être prudent lorsqu'elle prononçait la phrase redoutable, mensuel signal de danger* » (BS 104). Il réapparaît en DD dans une conversation avec les Deume (BS 231), puis, dans les DIL d'Adrien : « *elle allait être peu bien, le dragon comme elle disait* » (BS 331). Il se remémore, nostalgique, cette seconde périphrase après le départ d'Ariane (BS 693).

[2] Respectivement BS 443, 581, 582, 616, 818, 830 ; et BS 616, 721, 818.

[3] C'est la même réduction du sexuel à l'affectif qui inspire la désignation de l'amant comme ami, que souligne le commentaire narratorial : « *Seigneur, protège le train de mon ami, conclut-elle pudiquement, ce dernier mot lui paraissant mieux approprié pour s'adresser à l'Eternel.* » (BS 590). A Agrippa, c'est sous les traits d'une femme qu'elle parle de son amant : « *je suis très heureuse parce que j'ai une amie que j'aime beaucoup, elle arrive après-demain soir, elle est si intelligente, si vous saviez, si noble.* – [...] *Elle est protestante ? – Non, pas protestante. – Catholique ? – Israélite.* [...] *Elle s'appelle Solal.* » (BS 564). L'euphémisation est plus grande encore, et proche du mensonge à soi-même, quand Ariane maquille non seulement la nature de la relation, mais aussi le sexe de l'ami désiré, dans l'aveu de sa frustration qu'elle fait à une grand-mère fictive : « *j'ai besoin de quelque chose de quoi ma chérie d'une vraie amie voilà une amie à qui je raconterais tout que j'admirerais pour qui je me tuerais et pas être violée par un étranger* » (BS 186).

[4] « *après le bain d'eau, j'ai pris un long bain de soleil* [...], *en pensant à vous parce que je n'étais pas très habillée* » (BS 550).

sens est ici précisé, son atténuation inversée, en plusieurs étapes. Ariane situe d'abord sa pensée dans le lieu érotique par excellence, le lit ; puis le renchérissement avec *trop*, oriente l'interprétation vers un au-delà, un excès de la pensée ; ensuite la prétérition, sous couleur de souhaiter le cryptage du message, revient métalinguistiquement dessus, s'y attarde, et en confirme la lecture par la dénégation ; enfin la restriction tardive à la seule partie du corps que sont les yeux, incline à relier la première occurrence de *penser* à tout le corps, ou à d'autres parties, érotisées. Le contournement du tabou par l'euphémisme se révèle alors très expressif, au point de s'inverser en litote[1].

Le contournement de tabou le plus simple consiste à conserver le mot censuré en inversant son signifiant écrit ou oral. L'inversion de l'écrit, ou boustrophédon, apparaît malgré tout comme un surcroît de crudité par rapport à *l'autre chose*, une explicitation exigée par un interlocuteur fictif et peu perspicace, et dont Ariane donne la clef de lecture : « *et alors ce sera l'autre chose enfin penché sur mon buste enfin quoi sur un de mes snies s'il faut tout vous dire oui snies snies parfaitement je dis les mots à l'envers quand ça me gêne de les dire à l'endroit* » (BS 616). Le procédé autorise également le gros mot, moins gros quand il est dit à l'envers :

> luc luc non tais-toi c'est vilain je ne veux pas luc luc ce n'est pas gentil oh écoute encore une fois et après plus jamais luc luc c'est en spéculant que Papa a perdu sa fortune [...] spéculer c'est un mot qui a une tête indécente grossière espèce de Haggard va te faire spéculer [...] oh oh luc voilà je l'ai dit une seule fois j'ai été sage (BS 183-184)

Le boustrophédon est d'autant plus transgressif qu'il prend alors le prénom d'un évangéliste[2]. En outre, le mot inversé réapparaît intact, fondu à l'intérieur d'un signifiant totalement étranger à son isotopie, le verbe *spéculer*. Ce dernier est abusivement inscrit dans le paradigme des dérivés de *cul* ; *spéculer* devient un parasynonyme d'*enculer*, il hérite alors de ses connotations, de ses conditions d'emploi, de ses cotextes possibles, de sa capacité à servir d'insulte – ce qu'Ariane nomme sa *tête*, et applique à lady Haggard.

L'inversion du signifiant s'avère particulièrement féconde pour la désignation de la réalité pénible, et notamment sexuelle quoique peu érotique, qu'est son mari. Le boustrophédon « *iram* » (BS 439, 606, 612, 613) a la même fonction d'écran que l'anglicisme, comme on le voit dans leur emploi conjoint : « *me sentir seule sans husband sans iram* » (BS 36). L'inversion des lettres exprime une inversion des valeurs positives qu'Ariane conserve au mot de *mari*, qu'elle reconnaît à Solal, et dénie à Adrien par un effacement pur et simple du mot d'origine : « *mon iram si peu mon* » (BS 609). Par ailleurs, le mari est également renversé dans son signifiant oral, par le verlan : « *mon rima mon marri oui avec deux r* » (BS 184) ; ici, ce travestissement est redoublé par le calembour jouant sur l'homophonie avec *marri*, et donnant une image piteuse de l'époux (aussi BS 326, 327). Aude, quant à elle, use du verlan, pour maquiller les termes au registre neutre mais aux référents tabous, que sont *verge* et *sperme* : « *j'achèterai des livres de médecine gever* [...] *ça manque de tu vois je sais des mots que j'ai appris dans le dico dictionnaire mesper* »[3] (S 271). Un autre travestissement, plus ludique, des signifiants gênants consiste dans la métathèse : « *phallix phoenus* ».

---

[1] Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.205, rem.5.

[2] Jacques CELLARD et Alain REY le mentionnent, notamment dans l'expression *fêter saint Noc et saint Luc*, « enconner et enculer » op. cit., p.490-491.

[3] Le cryptage est lisible, mais efficace au point de duper même une lecture critique : Véronique DUPREY. *Les Instances*... op. cit., p.295, voit dans ce dernier mot un vocable étranger, dont d'ailleurs elle ne donne pas la traduction.

L'altération la plus radicale du signifiant gênant opère sa réduction à une lettre unique, comme le montre l'évolution de la désignation de Serge Dietsch au fil du roman. Ce personnage, absent de la diégèse, n'est jamais nommé par le narrateur, mais seulement à travers la parole des autres, et en tout premier… d'Adrien. Quand, plus tard, c'est Ariane qui évoque son ancien amant, elle le désigne allusivement, par un procédé d'effacement récurrent, comme *autre* : « *l'autre une seule fois oui acceptable enfin tout juste mais après fort peu acceptable* » (BS 180) ; elle ne l'appelle ensuite « *Dietsch* » que lorsqu'elle aborde ses préférences culturelles[1]. Ensuite, l'évocation de ses lectures adolescentes de Romain Rolland fait affleurer l'image du chef d'orchestre, nommé cette fois par son prénom : « *il y avait le génie musical de ce crétin de Jean-Christophe qu'on admirait follement bref deux petites idiotes Serge mais enfin pas le grand enthousiasme* » (BS 184) ; c'est le même type d'association d'idées qui le dessine de façon plus cryptée encore, alors qu'Ariane dit ne rien vouloir cacher à Solal : « *sauf que évidemment il y a un secret que je ne lui dirai jamais, à propos dis donc le premier soir quand je lui ai joué ce truc de Bach* [...] » (BS 440-441). Rien ne permet alors au lecteur d'établir la moindre coréférence, le moindre *à-propos*, entre ce patronyme, ce prénom, ces allusions de mélomane, et *l'autre* : dès lors qu'il s'agit de leurs relations sexuelles, Dietsch, « *ce pauvre homme* » (BS 446), est innommable.

C'est pourquoi elle le désigne généralement dans les monologues par « *S* », l'initiale de son prénom (BS 177, 439, 446, 612). C'est notamment ainsi qu'elle le nomme la toute première fois. L'allusion est d'autant plus ininterprétable que le lecteur n'a aucune raison d'établir l'identité entre le Dietsch dont a parlé Adrien et cette initiale d'un prénom encore inconnu, qui n'apparaîtra que six pages plus loin. La deuxième allusion d'Ariane à Dietsch, dont elle réduit alors le nom à la finale, est encore plus cryptée, ce qui pose un véritable problème d'interprétation à la première lecture : « *tsch tsch attention jamais en parler* » (BS 179). Le lecteur est confronté à un usage particulièrement retors des DR : le narrateur, absenté des monologues et autres DD, suspend la loi d'informativité qui voudrait que chaque détail ouvertement crypté soit éclairé par son omniscience contractuelle ; il commet, comme Ariane, une sorte de mensonge par omission qui place le lecteur dans l'ignorance de Solal, telle qu'elle l'a voulue, et il ménage ainsi l'éclatement de la crise au moment où elle jugera bon d'en informer son amant, et le lecteur par la même occasion. Quand Ariane avoue enfin cette aventure, elle persiste à crypter, usant cette fois de l'initiale du patronyme, « *D* » (BS 938, 973) – ce qui constitue alors un double euphémisme dans la mesure où elle évite à la fois la nomination, et l'intimité du prénom, fût-ce par son initiale[2].

Elle assortit d'ailleurs son aveu d'autres bémols tels que les effacements lexicaux, les hyperonymes vagues et indéfinis : « *J'ai quelque chose de grave à te dire* » (BS 918), « *Parce c'est grave qu'il y ait eu quelque chose dans ma vie.* »[3] (BS 921). L'euphémisme atténue la liaison par le parasynonyme chaste, la modalisation, et la restrictive : « *il n'y a eu qu'une amitié un peu exaltée, c'est tout.* » (BS 921, puis 923), « *Je n'ai été à lui qu'une seule fois.* » (BS 925), « *Je n'ai plus rien éprouvé après cette première fois* » (BS 926). Elle modalise l'aveu lui-même par l'accumulation des justifications, comme l'illustre cette

---

[1] Son goût pour Maupassant que d'ailleurs elle ne partage pas (BS 182).

[2] En revanche, dans un bref DIL intérieur au milieu de la crise de jalousie, Ariane porte un regard mitigé sur Dietsch, mais valorisant sa douceur à l'opposé de la violence que lui inflige Solal, et le désigne alors par son prénom : « *Serge, faible, un peu veule, mais doux, attentionné.* » (BS 969).

[3] De même, Alix de Boygne « *a eu quelqu'un dans sa vie* » (BS 931).

ellipse significative de la consécutive, évitant de dire qu'elle a vu Dietsch avant le Ritz : « *il m'a tellement suppliée d'aller le voir un moment.* » (BS 919). On retrouve l'effacement du Je qui caractérisait les monologues érotiques : « *Pas été sa maîtresse.* » (BS 921) ; symétriquement, elle ne nomme pas davantage l'amant ou la liaison, sinon par des pronoms anaphoriques sans antécédent, des déictiques référant à la situation, au non-dit partagé par les interlocuteurs : Solal et Ariane parlent de *cela* et de *lui* (BS 919). L'ultime repli consiste à utiliser la parole de Solal pour ne pas avoir à avouer, malgré la déclaration d'intention en DIL qui précède les répliques : « *Du moment qu'il le savait, autant avouer. "Oui, souffla-t-elle, la tête baissée. – Oui quoi ? – Ce que tu as dit. – Sa maîtresse ?" Elle fit signe que oui.* » (BS 924) ; le récit attributif redouble la dérobade de sa réplique[1] par la mimogestualité, qui finalement se substitue à l'aveu verbal.

III. Les associations d'idées et le langage de l'enfant

L'envers de la censure ou de l'angoisse qu'expriment les monologues réside dans la poussée signifiante, humoristique ou involontaire, des associations d'idées, qui sollicitent l'interprétation du lecteur. D'une part, les homonymies parasitent le paradigme, interprétables comme des lapsus qui connotent un érotisme refoulé et donnent lieu à une autocorrection immédiate dans le monologue : « *être une dompteuse de tigres formidable* [...] *les douze tigres reculent en rougissant pardon en rugissant* » (BS 35), « *le pubis le public a été très gentil* » (BS 179). Plus dramatique est le lapsus qui nomme crûment la réalité de la vie affective d'Ariane, hors contexte : « *oh l'autre soir chez les Johnson pour dire c'était avant mon mariage j'ai dit c'était avant mon marécage* » (BS 183) ; le lapsus produit alors une révélation de soi en société, et spécialement en présence de Solal le tentateur, comme s'il lui était inconsciemment adressé. Plus tard, c'est la réalité de sa liaison avec lui que trahit Ariane, face à un tiers anonyme et fonctionnel, comme le signale cette interaction de service rapportée par le DI autonymique qu'elle adresse à un chauffeur de taxi : elle « *lui demanda de la conduire au Sordide, pardon, au Splendide, merci, monsieur.* » (BS 966).

Un second type d'associations d'idées s'avère lourd de sens, celles qui perturbent la chaîne syntagmatique par des enchaînements paronymiques. Ils peuvent connoter une jubilation ludique et vengeresse : « *j'ai bien fait bien fouet cravache sur le dos nu qui saigne ça fait relief, bien fouet de n'avoir rien dit du goujat* » (BS 326, aussi 178). A l'autosatisfaction d'avoir gardé le secret, Ariane superpose la réminiscence de la violence de son geste inaugural, et des fantasmes sadiques sur la personne de Solal. De même, son expression de la fascination de lady Haggard pour Solal y pointe l'allégeance latente à la force, la soumission au tyran : « *ce regard chérisseur qu'elle avait ave Caesar faisant la peureuse pour lui plaire* »[2] (BS 179). L'enchaînement suggère parfois des liens moins maîtrisés. Ainsi, au milieu de sa dégustation insouciante et narcissique d'un bonbon au chocolat, affleure la culpabilité : « *crac je remords remords les cadeaux qu'il m'apporte son bon sourire et moi souvent méchante* » (BS 175-176). C'est le même glissement qui motive l'apparition d'une préoccupation récurrente, une fois de plus modalisée par la

[1] C'est la même qu'Antoinette arrache à Hippolyte (BS 167).

[2] Ariane parle alors en des termes proches de ceux de Solal lui-même. De surcroît, la vérité inconsciente que connote cette homonymie, c'est son prolongement, prémonitoire à l'insu d'Ariane : ce que disent malgré elles toutes les femmes séduites par Solal, Adrienne, Isolde ou Ariane elle-même, futures suicidées, c'est « *moriturae te salutant* ».

pronomination : « *oncle Gri est un saint ne plus les toucher* » (BS 178). Le coq-à-l'âne est ici particulièrement cocasse et transgressif, passant de l'austère protestant à l'auto-érotisme : il apparaît non seulement à la faveur de l'homonymie avec *seins*, mais aussi par une sorte d'éclatement phonétique de *sainte nitouche* – ce qu'est non pas le chaste Agrippa, mais sa nièce, par ces interdits qu'elle s'impose pour si vite délicieusement les transgresser.

La tendance régressive de la parole narcissique, favorisée par la solitude et par le bain, culmine dans le langage enfantin. Ariane entrecoupe ses monologues d'onomatopées, ce que le narrateur nomme des « *gazouillis* » (BS 28) : « *je suis bien dans mon bain il est trop chaud j'adore ça tralala* » (BS 175). On retrouve la mimologie qui préside aux onomatopées dans un mot forgé tel que l'épithète « *boulouboulou* » qualifiant les pattes d'un lionceau (BS 31), puis un ensemble en flanelle (BS 538) ; mais le procédé est souvent autosuffisant, pure expressivité sans autre motivation que de dire, par exemple, l'excitation enfantine à l'idée de la venue de Solal : elle « *murmurait des mots absurdes, chic et pouf et tralala, et couac et glix et bouflala* » (BS 523). Elles confèrent une expressivité ludique à ses historiettes[1], ponctuant par exemple le fantasme sadique des coups de fouet infligés à Solal de « *dzin et dzan* » (BS 181). Cette onomatopée apparaît dans un cotexte similaire, mêlant la dérision, la vengeance et la transgression ; en effet, Ariane, qui se montre très policée en présence d'Antoinette, se voit régulièrement torturer la belle-mère honnie dans la partie la plus grotesque de son organisme, vision que seuls les néologismes et l'onomatopée peuvent évoquer : « *tirer sa boulette viandelette et puis lâcher pour voir si ça fait ressort élastique oh oui sûrement ça taperait fort dzin contre le cou ou bien la cordelette viandelette craquerait volupté à jamais interdite* »[2] (BS 180).

Le ludisme langagier apparaît dans les contrepèteries et calembours. Ils sont parfois tirés d'un corpus enfantin traditionnel, comme celui-ci, dont s'amuse également Aude : « *c'est assez cétacé* » (BS 182, S 224). La paronomase « *j'ai j'ai noir de jais* » (BS 329), l'allographe « *lamentable l'âme en table* » (BS 179), le mot-valise d'Aude « *Fatiguée oh trétiguée* » (S 272) ou son jeu phonétique : « *tu te lèverais et je ne te verrais plus vamais vamais vusqu'à demain Je suis devenue bête tradéridéra* » (S 269) – tous ces procédés évoquent un rapport enfantin, narcissique et non-communicationnel au langage, saisi comme une série de sons, un prétexte au jeu et le vecteur d'une cryptonymie individuelle. Dans l'exemple suivant, au ludisme gratuit du verlan s'ajoute l'effet secondaire de l'allographe par lequel Ariane, évoquant le vide de son existence sans éclat, se confère de façon à la fois enfantine et savante une origine merveilleuse, et un éclat très vif (sens de l'adjectif *vivide*) : « *vie vide je suis la fée Vivide une propriété priétépro* » (BS 187). Dans l'une des occurrences les plus développées, le jeu paronymique est sémantiquement motivé dans la qualification onirique et vengeresse du référent de départ,

---

[1] « *ça y est tombée sur le ciment dur dur plouf* » (BS 183), ou, au sujet des conséquences annexes du désir d'Adrien : « *il éternue deux fois atchoum atchoum* » (BS 176). Ariane joue également à outrer ses propres éternuements, comme le fait Hippolyte : « *elle éternua. Bien égal, puisqu'il n'était pas là. Au deuxième accès, elle éternua exprès à grand bruit, en prononçant distinctement un atchoum dramatique.* » (BS 438).

[2] Ces néologismes par suffixation sont récurrents (M 625, BS 182), ainsi que le fantasme enfantin auquel ils servent d'exutoire et qui ressurgit sous des formes similaires, par la dérision du corps mou des bourgeois, comme la scène où Ariane tue « *le petit bourgeois correct en melon* » (BS 183) et marche sur son cadavre, ou sa revanche sur sa timidité face au couturier, nommé « *ce petit mamelu* » (BS 578) : « *Une fois qu'elle aurait les robes, elle écrirait une lettre anonyme à Volkmaar pour lui dire qu'il devait avoir des mamelles très molles.* » (BS 537), « *Oh, pouvoir lui couper le nez par tranches, et à chaque tranche lui montrer une de ses robes !* » (BS 631).

une robe de Volkmaar tombée en disgrâce, par la réunion des deux syntagmes inversés : « *ras du coup. Cou de rat. En somme, un costume d'exécution capitale pour rat parricide* » (BS 537). Les jeux phonétiques vont parfois jusqu'à prendre la forme, l'ampleur et le contenu d'une comptine impromptue proche de la verbigération. Son prétexte est souvent un nom propre, le surnom de *Fouffle* dont elle rebaptise la chatte Timie : « *son bébé on l'aurait appelé Foufflon j'ai rencontré un petit Foufflon qui courait en pantalons rencontra un petit mouflon qui soufflait dans un tromblon* » (BS 610) ; ou un animal *a priori* sans nom :

> la chauve-souris de l'autre nuit s'appelait peut-être Zolette où volez-vous donzelle Zolette où volez-vous j'ai un petit j'ai deux petits j'ai trois petits au jardinet je vole au jardinet avec mes patelettes je prends des mouchelettes pour un petit pour deux petits pour trois petits (BS 185)

L'écolière affleure dans les monologues par l'obsession du calcul mental. Ariane révise ses tables de multiplication, dont les formules surgissent totalement hors contexte : « *six fois neuf cinquante-trois ou cinquante-quatre enfin on n'en est pas à un chiffre près* » (BS 185). Elle montre le souci de l'élève inquiète du contrôle du lendemain : « *les parties faciles je les sais les deux fois trois les trois fois quatre* [...] *ce que je ne sais pas c'est les sales bêtes de sept fois huit de neuf fois sept, alors je suis obligée de faire des additions pour m'y retrouver* » (BS 326-327). Outre l'arithmétique, ces poussées scolaires provoquent une vigilance comparable quant à l'orthographe, dont on a vu l'usage stratégique et la fonction de surveillance. Cela apparaît dans cette question d'écolière : « *pourquoi diable deux m à Mammie réponse les deux m c'est pour mieux te manger mon enfant* » (BS 182). Son intertextualité mêle la devinette mnémotechnique portant sur l'orthographe, un jeu pongien avec le signifiant où l'allitération des deux initiales en [m] motive la double consonne de *Mammie*, et l'univers du Petit Chaperon Rouge ; on y devine, de surcroît, l'assimilation au loup de la fausse grand-mère qu'est Antoinette, appelée Mammie par Adrien, à l'opposé de la grand-mère bienveillante que s'invente Ariane (BS 186). Ses jeux enfantins sur le genre grammatical sont, dès le début, le prétexte d'une jouissance portant indissociablement sur le langage et la sexualité, liée aux tabous et à l'intrusion indirecte de l'érotisme dans le message : « *on va prendre deux aspirins, je les aime mieux mâles* » (BS 35). Plus tard, ses questions de grammaire manifestent même une interrogation à la fois linguistique et idéologique : « *pourquoi quand il y a un masculin et un féminin l'adjectif doit être masculin c'est pas juste pourquoi est-ce qu'on ne pourrait pas dire que la mer et le lac sont belles pourquoi Dieu au masculin pas juste* » (BS 604). Notons que cette question n'apparaît pas au début, quand Ariane s'en prend au mâle sous toutes ses formes, mais alors qu'elle s'est déjà définie comme femme et féminine ; surtout, la critique d'un Dieu masculin est moins une charge contre le masculin, que contre ce Dieu-là : elle vient, quelques lignes auparavant, de faire sa profession de foi en Solal, « *le seul l'unique* », dont le masculin ne la gêne pas. En Ariane, l'écolière protestante conteste ce que la femme épanouie approuve, car pour celle-ci le masculin et Dieu ont changé de visage.

Les monologues d'Ariane marquent le motif de l'enfance d'une forte coloration nostalgique[1]. Ces réminiscences du passé provoquent une réactivation du langage enfantin, tel quel dans le monologue. Ainsi, Ariane se récite sa comptine d'écolière :

---

[1] A l'instar du souvenir d'Eliane et des jeux d'enfant qu'elles partageaient, les scènes de théâtre intimes (BS 180) ou les mystères du jardin (BS 327).

> Eliane et moi à neuf dix ans on partait pour l'école l'hiver on se tenait la main dans la bise glacée la chanson que j'avais inventée on la chantait lugubrement on chantait voici qu'il gèle à pierre fendre sur les chemins et nous pauvres devons descendre de bon matin voilà c'était tout et puis on recommençait voici qu'il gèle à pierre fendre (BS 175)

Elle commence même à en réitérer le couplet cyclique. Son rapport fusionnel avec l'enfant qu'elle fut est très net dans cette reprise de sa prononciation approximative, d'abord en simple mention, mais prolongée ensuite par son usage régressif : « *quand j'étais petite je disais panthères pour dire pomme de terre je disais Aïane a manzé panthères* [...] *oh être la petite qui manzeait des panthères* » (BS 185). Le souhait impossible d'un retour au passé sur quoi s'achève son évocation se formule dans une phonétique qui, du moins, le fait revivre par le pastiche. Son envers est le dégoût du monde adulte[1], celui de la sexualité, du mariage, des Deume. L'univers enfantin est, comme l'ensemble des monologues, un refuge et un exutoire : « *c'est affreux d'être tout le temps une grande personne, tout à l'heure j'irai prendre mes bêtes ça me fera du bien* » (BS 33). Immédiatement après, Ariane détaille à Eric la cour de ses jouets qui sont le support d'une histoire enfantine. C'est une histoire ressassée, qu'un DIL a déjà racontée dans *Mangeclous* :

> L'ours en métal était le Roi, mais le vrai vrai Roi c'était le petit éléphant à trois pattes dont un canard un peu mort était la femme. Puis il y avait le Petit Prince qui était le cher petit bouledogue taille-crayon, un pataud à tête de détective mélancolique qui aimait dormir dans une coquille Saint-Jacques ornée de papier d'étain. (M 594)

Le monologue comme le DIL mêlent la vision enfantine qui prête aux jouets des titres et des sentiments, et une description objective du jouet, comme taille-crayon par exemple, signalant la conscience qu'Ariane a de sa nature et de son état, annonçant déjà qu'elle s'en lasse vite. Les deux scènes s'achèvent sur un ennui similaire : « *elle remit ses Bêtes dans le carton, les trouvant soudain vraiment bêtes. Assez de ces histoires de crétine.* » L'univers d'Ariane est peuplé de semblables personnages fictifs, protagonistes d'historiettes éphémères[2]. Par exemple, l'histoire de l'amitié entre Nastrine et Guillaume débute avec l'affirmation de vérité caractéristique du conte : « *en Arabie il y avait, c'est vrai, un gros mais gros gros éléphant, et puis il y avait, c'est vrai, une petite mais petite, toute petite fourmi* [...] *l'éléphant petite queue grandes oreilles Guillaume je crois il s'appelait* » (BS 328). Même l'évocation d'animaux référentiels prend une touche féerique qui rejoint les fictions intimes, comme cette évocation de Minet, « *le chat papetier (je veux dire de la papeterie)* » (BS 550) ; en dérivant de son lieu de résidence un faux adjectif relationnel, la qualification du chat introduit une touche onirique digne de Lewis Carroll, que la rectification parenthétique n'efface pas[3].

Ces personnages ne sont pas seulement ceux dont Ariane raconte les histoires, mais surtout ceux qu'elle joue à être, tels que la Victoire de Samothrace (BS 422). L'Himalaya représente un motif particulièrement développé de déguisement ludique. Cette liberté de l'imaginaire et de l'expression est très nette dans la désignation de cet accessoire, « *notre chapeau secret tibétain* » (BS 34). En effet, le syntagme inverse l'ordre attendu et

---

[1] C'est le complexe de Peter Pan. Mail-Anne MATHIS. "Le bestiaire dans *Belle du Seigneur*". *CAC*, n°8, 1998, p.70.

[2] Angeline et sa vache Diamant, récit d'Ariane à Solal rapporté en DN (BS 431-432), la petite fille Lucile et le petit jaguar son ami (BS 610), etc.

[3] Et ce, bien qu'Ariane montre à son sujet le même anthropomorphisme conventionnel des débuts : « [...] *dont j'avais fait la connaissance l'autre jour.* [...] *il est chou et bien élevé.* [...] *je lui avais trouvé une expression déprimée* » ; et bien que cette rencontre ait été auparavant rapportée par un DN soulignant sa dimension d'échange cohésif (BS 533).

la nature des épithètes ; le secret devient la qualité essentielle du chapeau, et son caractère tibétain est, non pas une propriété relationnelle, mais une convention ludique, additionnelle et contingente, connotant l'exotisme. Le chapeau est, de fait, écossais, mais sert l'évasion vers un ailleurs d'adoption, un univers du sublime et de l'extrême[1] :

> Oui, l'Himalaya, c'est ma patrie. Om mani padme houm ! Ô le joyau dans le lotus ! C'est notre formule religieuse à nous autres, Tibétaines bouddhistes. Voilà, maintenant je suis arrivée au lac Yamirok ou Yamrok, le plus grand lac du Tibet ! Victoire aux Dieux ! Lhai gyalo ! Maintenant, inclinons-nous devant ces drapeaux de prière ! Oh là là je suis toute essoufflée, six heures de marche dans cet air raréfié, je n'en peux plus ! Et puis, l'embêtant d'être une Tibétaine, c'est qu'on a plusieurs maris. Moi, j'en ai quatre, ce qui fait quatre gargarismes le soir, quatre ronflements la nuit et quatre hymnes nationaux tibétains le matin. Je vais répudier mes maris un de ces jours. Oh, comme je suis mal dans ma peau. (BS 34)[2]

La simulation d'Ariane est très impliquée, elle joue pleinement son personnage, si bien qu'on observe un glissement de la fiction vers le vécu de celle qui joue. Le motif himalayen est l'occasion d'un retour hyperbolique, quadruplé, du refoulé de sa monogamie bien réelle sous l'enfantillage : l'hymne national belge que lui impose son unique mari (M 593), ses gargarismes (M 594), ses ronflements (BS 226) ; et par conséquent, c'est « à l'himalayenne » qu'Ariane en thématise le rejet, fugacement avant de revenir à son mal-être fort peu dépaysant.

IV. L'interjection, du dégoût à l'érotisme

L'interjection *oh*, dans le cotexte des monologues, a plusieurs valeurs, toutes liées à la parole libérée. Les monologues n'étant pas ponctués, toute citation est, plus que jamais, un découpage, et donc une interprétation. Il me semble que les *oh* d'Ariane, la plupart du temps, ouvrent les séquences, et prennent leur sens en fonction de ce qu'ils précèdent. Ils apparaissent comme l'expression première, spontanée, sans actualisation, ni syntaxe ni lexique, d'un sentiment qui surgit à la conscience d'Ariane, quitte à être ensuite formulé. Ils manifestent le primat de l'expressivité pure, que prolonge l'altération de la syntaxe dans les phrases qu'ils amènent[3].

Le *oh* exprime les répulsions d'Ariane, notamment le dégoût que lui inspire la sexualité conjugale, vécue comme une souffrance et une aliénation : « *oh il me fait mal cet imbécile* [...] *oh comme c'est laid* [...] *il me dit des tendresses écoeurantes et c'est pire oh*

---

[1] « *Elle imaginait qu'elle était sur les montagnes maternelles de l'Himalaya, sereines et catastrophiques, qu'elle gravissait les hauteurs du pays de la nuit sans humains où les derniers dieux se tenaient sur des cimes entourées de vents effroyables. "L'Himalaya, c'est ma patrie."* » (M 625).

[2] Dans un cotexte aussi cocasse, le lecteur a toutes les raisons de croire à une invention toponymique et linguistique. Mais le lac Yamrok existe bien, tout comme la formule bouddhiste, correctement traduite ; quant à *Lhai gyalo*, c'est ainsi que, en tibétain authentique, on salue le franchissement d'un col particulièrement périlleux. C'est dire l'ampleur de la polyphonie cohénienne...

[3] La définition que Gustave Guillaume, à la suite de Bally, donne du couple oppositionnel expression / expressivité, dans son compte rendu de l'ouvrage d'Eric Buyssens, *Les langages et le discours*, permet de préciser l'enjeu stylistique de ces *oh* : « expression grammaticale + expressivité = 1. Si dans cette formule on fait tendre l'expressivité vers zéro, l'expression grammaticale tend corrélativement vers l'entier et la structure phrastique se développe à proportion, selon les lois de l'analyse. Dans le cas, opposable, où l'on augmente l'expressivité, la structure phrastique se réduit à proportion. Le résultat, c'est ce que M. Buyssens appelle une *rhèse*. A la limite, quand l'expressivité avoisine l'entier, la structure phrastique avoisine zéro. On se trouve en présence de l'interjection. » Cité par Marc WILMET. "Psychomécanique et stylistique", in *Langage et psychomécanique du langage*. Lille : P.U.L., 1980, p.407, note 10.

j'en ai assez assez de tout » (BS 176-177). L'interjection exprime par la rhèse ce que l'isotopie développe dans le lexique : le dégoût pour « *cette bestialité* » (BS 226). Elle est alors cotextuellement associée à l'image de la bête : « *il a voulu oh tellement comique le genre taureau pressé soucieux qu'il prend dans ces moments-là* » (BS 184). Le taureau est une métaphore commune, ancrée dans la culture et la mythologie, d'une virilité brusque et impérieuse. Ariane lui préfère une image plus originale, et plus ridicule, celle du chien :

> oh le regard chien quand il commence à être chien quand il me regarde sérieux soucieux chien myope avec des intentions [...] quand il va faire le chien [...] alors je me dis ça y est c'est le chien [...] il va monter sur moi une bête dessus une bête dessous mais la dernière fois il a inauguré un système comique il me mordille d'abord ça me fait penser à un pékinois qui joue (BS 176)

Le substantif *chien*[1] qualifie métaphoriquement Adrien, en extrayant du comparant successivement le regard quémandeur et docile, puis la bestialité qui s'ensuit. L'innovation érotique des mordillements motive et précise la métaphore canine, alors spécifiée par une race plus ridicule que bestiale : le pékinois[2]. Mais plus synthétiquement, par métonymie, le substantif défini singulier désigne aussi la scène dans son entier. Ariane dérive de l'isotopie l'adjectif classifiant *canin* : « *Oh, cette horreur et cette peur de cet organe qu'il exhibe grossièrement, dont il est fier sans doute, oh que c'est laid et vulgaire, et canin, oui.* » Il permet de condenser la bestialité sexuelle et le fiasco conjugal dans un mot valise : « *son haha canin mon mariage va canin cana* » (BS 177). Le calembour produit un néologisme évocateur et motivé par le cotexte, qui joue sur une double paronomase, entre *cahin* et *canin*, mais aussi, ironiquement, avec les noces de Cana. D'ailleurs, Adrien reste canin même quand l'acte est consommé[3] : « *Maintenant il remue une de ses pattes d'en bas parce qu'il a toujours besoin de ramer avec sa patte pour s'endormir.* » (BS 226).

Le discours intérieur d'Ariane, en situation, compense l'humiliation par le doublage mental de la scène dans le registre canin : « *Le pékinois maintenant, pensa-t-elle, et elle ne put s'empêcher de japper intérieurement.* [...] *elle continuait ses petits aboiements secrets, ouaou, ouaou.* » (BS 225). Cette bande-son muette constitue un contrepoint ironique et revanchard au désir égoïste d'Adrien[4]. Le jappement est l'équivalent simultané et secret des *oh* nauséeux qu'Ariane associe rétrospectivement au devoir conjugal – et l'envers exact des *oh* que lui inspireront les étreintes de Solal. Les périphrases du *va-et-vient* et des *mouvements* donnent une représentation descriptive, mécanique et extérieure de l'acte sexuel, développée par toute une isotopie burlesque et absurde de l'agitation du corps : « *il va faire sa gymnastique sur moi* » (BS 176). La brutalité et le non-sens culminent de façon synchrone avec l'orgasme d'Adrien : « *ça dure ça dure lui sur moi Ariane d'Auble on dirait un fou un sauvage* [...] *et enfin ça y est c'est l'épilepsie la drôle d'épilepsie du monsieur qui s'occupe des territoires sous mandat il pousse des cris de cannibale sur moi* » (BS 177). A la noblesse de son nom, Ariane oppose

---

[1] Il est aussi employé comme épithète, attribut, ou apposé et déterminé. Un DDL d'Ariane nomme plus loin Adrien « *le monsieur chien* » (BS 226).

[2] Petit chien de luxe, à la tête ronde, à la face camuse, aux oreilles pendantes et au poil long.

[3] On a vu que lui-même le confirme plus d'une fois à son insu, par ces paroles de cocu associant l'expression de sa sexualité à la mention d'un *chien* malencontreux.

[4] Dans son monologue, elle fait état d'une distanciation du même ordre : « *je ne peux pas m'empêcher chaque fois de dire Didi Didi pour battre la mesure pour scander son va-et-vient scander les mouvements du malheureux de dessus scander les mouvements stupides incroyables d'avant en arrière d'arrière en avant si inutiles Didi Didi Didi je répète intérieurement* » (BS 176-177).

le rut de son mari, dont l'expression mêle les motifs de la pathologie et de la sauvagerie[1]. Sous un homme aux gestes absurdes, animaux, maladifs, se trouve l'aristocrate à particule.

La nausée qu'expriment les *oh* est suscitée, plus généralement, par tout ce qui touche à Adrien[2] : « *oh oh oh j'en ai assez de ses coups de Trafalgar* » (BS 185). Mais par ailleurs, l'animalisation de sa sexualité donne tout son sens au dégoût similaire que lui inspire symétriquement la sexualité animale : « *oh les matous courtisant la chatte de voisins* » (BS 187). L'animalisation répugnante prend une dimension angoissante à la pensée de la sexualité parentale : « *Papa que je respecte tant Papa affreux sur Maman la maniant comme une bête Papa poussant des cris de chien haha haha comment est-ce possible* » (BS 177-178). A l'interjection bestiale, *haha*, s'oppose la rhèse du dégoût : « *ne plus jamais penser à Papa Maman faisant ça oh ça fait trop mal ça me dégoûte comment est-ce possible que Papa et pourtant c'est sûr puisque Eliane puisque moi dans la nuit Papa sur Maman c'est épouvantable les parents ne devraient jamais* » (BS 186). Le monologue est alors le moment d'un vieillissement accéléré d'Ariane, qui dans un raccourci temporel, conjoint le traumatisme enfantin de la prise de conscience que M. et Mme d'Auble ne font pas exception, et le traumatisme de la femme adulte victime du viol conjugal. Elle en généralise le constat, dans l'évocation lucide et burlesque de « *cette bouffonnerie* » (BS 178) universelle et hypocrite d'un coït généralisé, puisque les ministres, les rois, tous « *gigotent sur leur pauvre femme* », bouffonnerie qu'Ariane synthétise dans ce pastiche de faire-part : « *monsieur et madame Turlupin ont la joie de vous faire part de la naissance faire part de la naissance de leur petite Turlupette quel toupet d'avouer ainsi publiquement et tout le monde trouve naturel convenable cet avis de naissance* »[3].

Les mondanités inspirent le même écœurement : « *oh cette bande d'idiots chez les Johnson* » (BS 187), mais l'interjection est encore suscitée à la fois par l'hypocrisie et la sexualité ; en effet, ce dégoût pour la soirée des Johnson est indissociable de celui qu'inspirent les manèges de séduction observés entre Solal et lady Jane Haggard, dont l'époux grippé est absent[4] : « *oh vraiment qu'une femme puisse être attirée par ce genre d'homme* [...] *oh l'idiote Haggard chez les Johnson* » (BS 187). Les interjections suggèrent, de façon ambiguë, qu'elle est à la fois jalouse – c'est une des stratégies que Solal exposera au Ritz – et scandalisée ; cette veine morale des interjections est confirmée quand au scandale de lady Haggard s'ajoute la compassion, teintée d'identification, d'Ariane pour Isolde, maîtresse attitrée et délaissée de Solal : « *oh oh pendant que son mari quarante de fièvre et lui pendant que sa comtesse à la fenêtre* [...] *oh la pauvre sans même faire sa toilette de nuit elle se jette sur le lit* » (BS 182).

Outre ce dégoût de l'autre qu'est le mari, des autres jugés vulgaires ou choquants, l'interjection précède l'expression du dégoût de soi-même, et de son malaise : « *oh je suis*

---

[1] En le désignant à la fois par sa tâche professionnelle et comme « *le cannibale remueur* » (BS 226), Ariane l'assimile, de façon cocasse et vengeresse, à la représentation méprisante et stéréotypée qu'il se fait des *Bicots* du Cameroun – territoire sous mandat de la SDN dont il gère le dossier.

[2] Et aussi Antoinette (BS 180), et le mauvais goût qu'elle incarne : « *oh les horribles tournesols aimés des vieilles filles* » (BS 184).

[3] Le patronyme de la famille n'est d'ailleurs pas anodin : le mot *turlupin* a d'abord désigné des sectes d'hérétiques des XIIIème et XIVème siècles, qui soutenaient qu'on ne doit avoir honte de rien de ce qui est naturel ; puis, tiré du nom de farce que prit un comédien, par antonomase, un « personnage hypocrite, mauvais plaisant ».

[4] Adrien a déjà rapporté la scène à Antoinette, sous forme de potin fasciné (BS 136-137).

mal dans ma peau elle est trop étroite » (BS 183), « *oh tout le temps se raconter des histoires pas vraies c'est pas drôle* » (BS 186). Son personnage de Desdémone, diversion enfantine que réactive le monologue, n'y échappe pas : « *oh vraiment crétine la Desdémone* » (BS 180) ; néanmoins, on voit ici la valeur ambiguë que revêt l'interjection : elle apparaît en même temps comme amorce d'un souvenir intime : « *oh moi dans ma chambre toute seule Electre aussi je suis* » (BS 180). L'interjection précède régulièrement l'expression du Je ou du Moi, pour dire la jouissance de soi, solitude affective et autarcie sensuelle : « *moi oh moi moi moi indépendante vierge farouche* » (BS 179), « *oh je me suffis à moi-même* » (BS 182). Le *oh* a une fonction de démarrage, il amène souvent un optatif, l'expression d'une transgression, d'un fantasme[1]. Celui-ci apparaît ensuite sous la forme d'un syntagme nominal, comme une vision qui affleure à la conscience sans prédication : « *oh un petit bébé qui tomberait gentiment par terre* » (BS 188), « *oh une belle femme nue qui serait en même temps un homme* » (BS 175). Le caractère incomplètement formulé, allusif, interjectif, du fantasme apparaît clairement dans ce dernier exemple : consiste-t-il à simplement concevoir, à voir, ou à être cet hermaphrodite tentateur ? Une autre expression du fantasme non-actualisé réside dans l'infinitif qui suit l'interjection, magiquement développé en scénario : « *oh être plate j'aimerais tellement voilà je suis plate et mon ermite me plie en deux puis en quatre* [...] *il ouvre sa besace et il me déplie c'est tellement bon oh je ne fais rien il me faudrait un travail* »[2] (BS 185).

Avec l'ermite, l'érotisation du bain et de l'interjection gagne en intensité. A l'inverse d'Eric, il n'est pas un interlocuteur fictif qu'Ariane fait parler et manipule comme un ventriloque sa marionnette. L'ermite est le personnage délocuté d'un récit à épisodes[3] : « *mon cher ermite je le fais venir quand je veux* » (BS 183). *Quand elle veut*, c'est quelques pages plus loin, lorsque elle se heurte à l'impossibilité d'un érotisme totalement autarcique : « *j'aimerais baiser mes seins la pointe longtemps mais c'est pas possible on attraperait un torticolis d'accord décision prise le faire venir* [...] *fermer les yeux pour être tout à fait avec moi bien me raconter tout surtout pas de changements sinon ça marche pas* » (BS 188). Le pronom personnel anaphorique n'a pas d'antécédent immédiat, il inscrit la deixis mentale d'Ariane, pour qui l'ermite est toujours présent à la situation d'énonciation solitaire qu'est le bain. Il est le prétexte et le support fantasmatique d'une masturbation qui n'est jamais narrée, mais simplement inscrite dans le monologue. Ce personnage disponible n'a pas la servilité d'Eric ; au contraire, c'est Ariane qui, quoiqu'elle le convoque, se montre servile, parquée et en attente : « *moi dans l'enclos toujours seule passant des journées à l'attendre toute nue mais purement parce que c'est plus sacré* [...] *il est saint il est royal c'est le seigneur ermite moi à genoux très grave disciple fidèle* [...] *il ne me châtie pas de mon audace* » (BS 188-189). L'alibi de sa convocation réside dans les motifs sacrés du récit et dans la pureté martelée d'Ariane. Elle se met en scène, à la fois prêtresse obéissante et esclave séduite, dans un rite mêlant la Bible et les Mille et une nuits, une religion primitive et un érotisme orientalisant[4].

---

[1] Fouetter Solal (BS 181), jurer (BS 181, 183, 184), ou tirer la boulette de chair d'Antoinette (BS 180), tentation écartée par une seconde interjection à valeur de dégoût : « *oh assez* ».

[2] Cette dernière rhèse précède et provoque l'expression (de l'ennui en l'occurrence), mais en outre, elle interrompt et prolonge celle du plaisir associé à l'ermite, auparavant déjà convoqué par l'interjection : « *oh mais avec mon ermite ça marche* » (BS 184).

[3] Ariane y fait allusion dans un premier monologue : « *mon ermite il est plus vrai quand il fait sombre* » (BS 32), ainsi qu'Aude devant sa coccinelle (S 156).

[4] Ses accessoires troublants sont l'eau parfumée et l'aiguière pour l'ablution des pieds essuyés avec les cheveux.

Le tandem *seigneur* / *fidèle* opère une syllepse entre les deux isotopies, religieuse et amoureuse. La pureté d'Ariane y remplit la double fonction de légitimation initiale et de transgression finale ; cette dernière, préparée par ces connotations ambiguës, se précise à travers les commentaires et indications de régie de la narratrice, ses allusions et ses prolepses érotiques censurées : « *moi toute nue très pure mais pas plate c'est pas le moment* » (BS 188), « *pourtant il y a une intimité mystérieuse puisque à la fin il accepte que mais en ce moment sans me regarder il parle de Dieu* [...] *il reste debout devant moi parce qu'il sait ce qui va venir* » (BS 189). Le monologue s'achève sur le point d'orgue de cette évocation. L'ermite se montre permissif, et les interjections revêtent alors une valeur pleinement sexuelle, leur expressivité brute interrompt l'expression grammaticale, signe du caractère non plus censuré, mais simplement secondaire du langage. La présence, et l'efficace de l'ermite ont été croissant, et désormais le monologue se réduit au pronom personnel de la première personne prolongé par la rhèse acquiesçante : « *oh c'est bon il me laisse faire* [...] *son sourire qui accepte que je oh je tremble en approchant je vais puisque il permet que oui je oh c'est bon encore encore me oh me encore ô mon seigneur encore encore de vous encore seigneur en moi* ».

Dès lors que Solal remplace avantageusement l'ermite dans la vie d'Ariane, il l'évince aussi de ses monologues. C'est alors à Solal qu'Ariane associe les motifs religieux, expression de la vénération comme des fantasmes, et c'est son évocation qui suscite principalement ses interjections. L'expression suivante en explicite l'enthousiasme incantatoire : « *oh quel amour point d'exclamation comme un tendre frère il m'aime oh quel amour point d'exclamation* [...] *oh quel amour trois points d'exclamation* » (BS 611). Les *oh* n'apparaissent alors plus guère que dans un cotexte amoureux, et même érotique : ils sont toujours le vecteur expressif de scènes fantasmatiques, mais dont le protagoniste, bien réel, est seulement absent. C'est souvent la réminiscence de scènes bien vécues que précède l'interjection érotique : « *oh si beau si noble d'avoir voulu être aimé en vieil affreux* » (BS 607), « *oh oh oh quand je le regarde je suis une indigène devant le colon* » (BS 617), « *oh la nuit d'avant son départ oh d'une femme pure on peut tout faire ce qu'on veut si elle aime* » (BS 618), « *oh cette nuit à Ouchy dans le lit où je l'attendais* [...] *oh quand il me prend* » (BS 621). La citation suivante montre, à ce sujet, une alternance révélatrice des *oh*, entre l'évocation et la convocation, entre la troisième et la deuxième personnes :

> je le retiens je l'aspire oh reste toujours mon bien aimé reste dans ta religieuse [...] oh je jouis plus de la joie que je lui donne que de la joie que je lui prends ô mon amour dis que tu es bien en moi oh reste reste assez ne plus continuer défense de continuer parce que ça devient véritablement odieux non pas du tout odieux mon amour mais vous comprenez insupportable surtout dans l'eau qui est complice terrible oh aimé venez être bien en moi s'il vous plaît non vraiment mettre le holà vraiment changer de sujet de conversation (BS 616-617)

La restitution du vécu par l'interjection provoque naturellement ce surcroît de présence qu'est l'apostrophe à Solal absent, l'impératif ou la supplique érotiques[1] ; cependant, le sursaut de censure révèle l'efficacité douloureusement suggestive et frustrante du contournement de l'absence et de la pudeur, plutôt que la prégnance de cette dernière[2]. Ces *oh* érotiques sont donc également languissants. Tandis qu'aux interjections de dégoût qu'inspirait Adrien faisaient pendant les « *ô Varvara* » nostalgiques et compensatoires (BS

---

[1] « *oh serre-moi fort je suis à toi purement toute* » (BS 620).

[2] De même : « *oh merci merci aimé venez dans ce bain je suis votre terre et vous êtes mon maître et laboureur oh oui labourez-moi à fond assez assez pas sain de penser au labour surtout dans le bain* » (BS 605).

226), l'absence de Solal suscite concurremment les interjections érotiques et leurs homonymes, les *ô*, moins physiques, où l'invocation se fait célébration, où le fantasme se teinte de majesté[1]. Il est d'ailleurs remarquable qu'au plus fort de l'évocation érotique, l'interjection et la mention explicite du verbe *jouir* (très rare chez Ariane) qu'elle amène, sont immédiatement suivies de l'apostrophe sublime et de l'affirmation de l'altruisme de cette jouissance, celle d'Ariane n'étant pleine que par celle qu'elle *donne* à Solal.

V. La poétique amoureuse d'Aude

Le monologue d'Aude survient dans une situation toute différente – en présence de Solal : « *Il s'assit, la fit taire d'un geste. Elle s'agenouilla près de lui* [...]. *Elle le regardait et pensait. "Comme il sait bien s'asseoir il est grand et musclé* [...]*."* » (S 269). Le récit introductif pose un cadre déterminant, d'un point de vue thématique et énonciatif. D'une part, Solal s'assoit, Aude le regarde, et le thème sur lequel démarre le monologue est l'aisance et la beauté de Solal. Parallèlement, l'autre paire de verbes est aussi significative : si Aude pense, c'est à cause de la censure de l'interlocution imposée par le geste quasi-linguistique. Le DD qui suit sur quatre pages ne peut être oralisé, et le monologue intérieur est l'exutoire d'un besoin urgent, actuel, de parler, de plaire et de faire l'amour. Solal en est le sujet principal, Aude s'attachant à le décrire, le comprendre, le cerner, ou le fantasmer : il apparaît alors comme le délocuté d'une éthopée et d'une prosopographie érotique. Mais surtout le monologue comprend beaucoup d'apostrophes à Solal, allocutaire à son insu, et de verbes à la deuxième personne. C'est une situation dans laquelle on ne voit jamais Ariane, qui monologue toujours seule, sur et en l'absence – d'amour, puis de Solal ; dans le monologue d'Aude, l'embrayeur Tu prend une valeur particulière dans la mesure où l'allocutaire est bien là.

Les adresses précisément relatives à son silence ou son indifférence, rappellent l'enjeu de cette scène muette : Aude voudrait tirer Solal de son mutisme, attirer son attention et éveiller son désir. La présence de Solal conjointe à l'intériorité du discours suscite des apostrophes insolentes, ou la formulation de questions interdites avec une quasi-efficience :

> Mon enfant confie-toi à moi je saurai t'aimer toujours [...] Pourquoi ne me parles-tu jamais de tes parents [...] Toi aimé à quoi penses-tu Ta petite est là qui attend que tu parles que tu te réveilles [...] Moi aussi je suis jalouse de toi où vas-tu que fais-tu pourquoi pas toujours avec moi [...] eh bien quoi Sol tu ne bouges pas tu es de marbre ou endormi (S 269-270)

Le manque de fidélité ou de respect s'accompagne d'une demande d'excuse, qu'on rencontre souvent aussi dans les monologues solitaires, comme si Solal pouvait entendre : « *impératrice avec un autre amant tous les soirs pardon pardon Aimé ce n'est pas vrai je ne pense qu'à toi qu'à nous deux* [...] *Oh il a su faire celui-là Pardonne aimé je te respecte* » (S 270-271). En revanche, le pôle opposé, l'insolence, la revanche, prennent un relief particulier. L'éthopée se prolonge parfois à la deuxième personne, qui fait de l'analyse psychologique une accusation plus directe de mauvaise foi : « *Censément que*

---

[1] « *ô Sol* » (BS 612), « *ô Djân du Djânistan* » (BS 615), « *ô aimé* » (BS 619), « *ô mon amour pourquoi ne pas être ici avec moi dans ce bain chaud délicieux on serait si bien tous les deux tant pis si pas assez de place pour les deux on s'arrangerait tout de même on trouverait le moyen un moyen ancien depuis Adam* » (BS 603). Ce vocatif relève également du code écrit, et introduit dans la lettre sa tautologie incantatoire : « *Ô mon amour si tu savais comme tu es mon amour !* » (BS 559).

rien ne t'atteint tu mens tout te blesse » (S 269). Aude porte un regard critique sur Solal. Il relève de l'idéologème quand elle évoque sa carrière politique : « *tu es pire que socialiste* » (S 270). Mais au-delà il permet d'instaurer un contrepoint à son statut héroïque dans le roman, et à la fascination qu'il suscite chez Aude : « *Ne ferme pas tes beaux yeux va et ne t'étire pas va Je t'aimerai sans ces belles attitudes poseur va théâtral hypocrite bandigoujavoyou lèse-majesté tant pis un peu de liberté* [...] *pontife va* ». On y retrouve également la jouissance sacrilège du blasphème amoureux, culminant dans le mot composé fantaisiste, mais son *précipité*, strictement mental et ne pouvant donc connoter une élocution, tire les trois insultes ainsi assemblées vers le surnom et l'astéisme.

Ce monologue offre un exutoire à la censure qui entrave l'interlocution, à ce moment-là et structurellement : « *j'ai peur de lui oh beaucoup peuh aude* » (S 271). Le remplacement de l'initiale du prénom par une minuscule ne connote aucune intonation, quand bien même la phrase serait-elle prononcée, mais bien une représentation de soi : « l'auteur traduit une sorte d'indifférence ou de dédain de l'héroïne à l'égard d'elle-même »[1]. La licence propre à cette situation permet à Aude de désigner Solal alternativement par le Vous cérémonieux, assez rare : « *Votre seigneurie veut-elle jouir de sa petite servante Aude* » (BS 272) ; régulièrement par le Tu, plus intime, plus affranchi ou plus sincère : « *Tu es inconnu je n'ose pas te dire tu quand je te parle* [...] *Je te préviens je n'ai pas peur de toi* » (S 269-271) ; et enfin comme délocuté. L'exemple suivant montre bien la gradation, de la remarque lucide à l'adresse sacralisante, puis son envers, la diabolisation du tiers dont on parle comme d'un absent, mais qui est omniscient : « *Au fond tu es naïf Vous êtes mon seigneur je le proclame Lui c'est le diable il sait tout* » (S 269). Aude évoque ensuite, à travers les images d'un Solal divinisé et diabolique, Christ et Malin, cette extralucidité fantasmée[2], qui rendrait efficientes ses adresses muettes, manœuvres de séduction et sollicitations sexuelles : « *tu es le fils de Dieu qu'est-ce que ça fait que je le dise puisque personne n'entend et il est si diaboliquement intellijuif qu'il sourit l'arrière sourire devine ce que je pense* » (S 270). Le monologue permet donc une grande mobilité des désignations de Solal ; mais il y ajoute la mobilité symétrique de la référence du Tu. C'est ce que montre l'intrusion de Jacques comme l'allocutaire indirect, à la suite d'un quiproquo, de la demande qu'Aude adresse à Solal : « *regarde-moi Pas toi Jacques petit chien allons couché kss mais Lui l'aimé qui t'a écrasé pauvre petit menuet gazouillonsoso Toi le merveilleux Sol vois comme je suis très belle* ». C'est évidemment Solal que sollicite le premier impératif ; le changement d'allocutaire répond à la réaction inopportune de Jacques, qui soudain semble présent. Mais cette adresse frôle la rebuffade. Si Aude lui adresse la parole, c'est pour lui parler comme à un chien et le renvoyer à sa niche, par l'appellatif, l'impératif de la première personne du pluriel et l'onomatopée. Solal est alors un délocuté victorieux dont Aude humilie Jacques. Ce congé insolent s'achève sur la ridiculisation de sa faiblesse d'oiseau par le pastiche d'un tempo musical. Elle réoriente alors explicitement son énonciation vers son allocutaire de prédilection.

Les considérations érotiques et les fantasmes d'Aude culminent lors d'appels explicites à Solal : « *oh Sol viens viens Viens frappe* [...] *Beau lait pleines Ahahaha Tes yeux Mort dans la forêt Aiméaiméaimé oh oh Et il n'a pas su Fatiguée trétiguée Si bon Les yeux restent de beauté* » (S 272). C'est un paroxysme orgastique, après lequel le

---

[1] Jean-Louis TRITTER. art. cit., p.487 note 9. A la lecture, l'effet est proche de la coquille (et d'ailleurs… la Pléiade corrige).

[2] Elle trouve d'ailleurs une vérification quand Solal est en position de voyeur écoutant les monologues d'Ariane dans son bain.

monologue a tôt fait de cesser ; son rythme syncopé est signalé par la fréquence des majuscules connotant des ruptures thématiques. Cependant lui succède immédiatement un retour en force de la situation paradoxale et inchangée, où l'objet fantasmé est présent, muet et impassible : « *Eh bien Sol c'est fini ce silence je commence à en avoir assez je n'aime pas ces grands airs mystérieux on le sait que tu es élégant grand seigneur* [...] *Je t'avertis que c'est moi qui commande désormais.* » La réaffirmation ultime de cette indépendance, de ce culot, conduit à la rupture du silence qui pesait depuis le début de la scène. L'émergence d'une voix est signalée par la didascalie, qui met fin au DD mental, et narrativise un geste annonçant l'établissement d'un contact verbal : « *Elle avança une main suppliante. "Ami cher", modula-t-elle humblement.* » Toutefois, le saut qualitatif du monologue à l'interlocution représente un hiatus très fort entre l'affranchissement du premier et la contention que révèlent le DD et surtout son récit attributif : l'adverbe souligne une prudence intersubjective, et le verbe la vigilance intonative, assimilant la réplique à du chanté. A l'invitation de Solal, elle donne une suite à l'appellatif qui constituait toute son intervention initiative, s'enhardit, exprime un désir[1], mais se rétracte aussitôt, signifiant que ce qu'elle dit, c'est, très exactement, trois fois *rien* : « *Rien, Sol. Un petit enfant tout nu qui jouerait devant le feu et vous égratignerait. Ne vous fâchez pas Sol, je n'ai rien dit. Rien.* » (S 272). La suite du DD oralisé ne montre pas plus d'audace ni une meilleure communication :

> "Dites Sol, vous savez le beau costume russe [...] que vous aviez le jour où vous êtes arrivé d'Annecy (elle le regarda et rougit) le costume qui vous allait si bien. J'en ai fait faire sept très beaux, pareils à celui-là. Vous les mettrez à la maison, n'est-ce pas, peut-être ? Il ne faut pas vous fâcher, Sol. [...] Est-ce que mon seigneur permet que je les lui offre ? Que je te les offre." Il se leva. "Je vous remercie", dit-il sans avoir très bien compris. (S 273)

En effet, la périphrase qui permet de dater ce costume désigne obliquement le jour du rapt par le point de départ de l'enlèvement ; l'offre, et son caractère obligeant pour Solal, sont très modalisés, ce qui produit le télescopage entre l'assurance de l'interro-négative phatique *n'est-ce pas* et l'hypothèse du *peut-être* ; enfin, la mobilité des personnes de l'interlocution, loisible dans le monologue, complique le DD oral, où le Vous domine, mais qui adresse l'offre à « *mon seigneur* » et s'achève sur le Tu.

Dans ses monologues, Aude révèle une représentation de soi poétique, nourrie par la culture classique, et notamment orientée par la beauté classique. Ainsi, quand elle décrit sa beauté à la coccinelle, elle convoque successivement, à travers des épithètes néologiques, la Grèce antique, l'art chrétien et sa représentation de femmes en prière, et enfin le parangon de la peinture de la Renaissance italienne : « *mon corps acropole, mon sourire orante et mes yeux vinci. Littéraire.* » (S 156). La dimension érotique est tenue à distance par un narcissisme cultivé, un héritage plastique plurimillénaire, et la qualification métalinguistique du procédé comme littéraire. Cette dimension persiste à mesure que la sexualité se fait plus explicite, et Solal plus présent. La poéticité est tacite, ou inconsciente, quand la verbalisation solitaire de son désir pour lui, en DD et à voix haute comme le précise le récit attributif, se fait en alexandrin : « *Qu'as-tu fait, qui es-tu pour m'avoir prise ainsi ?* » (S 215). L'érotisation croissante de son discours intérieur maintient cette teneur poétique essentielle et ambiguë. Par exemple, Aude applique la métaphore de la fleur d'abord à l'avenir (quasi messianique) promis à Solal, puis à son propre corps jouissant, dont les feuilles ou les pétales ont été détachés. Dans les deux cas, l'isotopie florale suscite l'autosatisfaction explicite d'Aude, contente de son image : « *il attend la métamorphose*

[1] Désir qui avait déjà affleuré dans le monologue : « *Oh un enfant j'ai droit à un enfant* » (S 270).

joli mot fleur qui s'ouvre [...] *S'il me regarde long chaud lourd dans les yeux un moment je m'ouvre au centre exfolié J'ai du talent ta langue Et c'est comme si déjà possédée Ooh bon c'est bon si bon* » (S 270). Mais cette prise de distance métalinguistique, loin d'annuler l'érotisme, le ravive rapidement, par le glissement paronymique du *talent* de la langue poétique d'Aude à l'évocation érotique de la langue de Solal. La poéticité dit le désir de façon médiate mais passagère ; le désir revient en force, exprimé de façon plus brute par l'ellipse des verbes actualisés dans une comparaison qui n'est plus une figure de rhétorique mais une anticipation, *comme si*…, puis par l'interjection pantelante.

Plus loin, Aude exprime par la métaphore filée du fleuve le plaisir qui prend sa source dans son cœur, parcourt son corps, et dont l'embouchure, le delta sexuel est allusivement nommé par les déictiques *là et là*, signes d'une parole intime sans souci de référence ; l'herbe plus haute que les autres, cohérente dans ce paysage, inscrit discrètement une représentation phallique, anodine puisque végétale :

> happer par mille bouches le jeune dieu cuisses de cèdre étendu parmi les hautes herbes mais une herbe plus haute qui regarde Moi du cœur un grand fleuve jusque-là et là tourbillonne agite les rives qui se tendent vers la terreur Je littéraire peut-être ah non trop désir (S 272)

De nouveau, Aude commente immédiatement le caractère littéraire de sa métaphore filée, dans une phrase agrammaticale qui, symptomatiquement, commence par *Je*, bouscule la syntaxe et finit par *désir*. La réminiscence du plaisir se lit alors, aussi, dans la syntaxe chaotique, tout comme ici : « *Terrible chaleur les yeux poitrine soif boire esclave battue et le sang jaillit tant mieux mais du sang blanc* » (S 271). Là encore, le glissement de l'image érotique passe de la soumission de l'amante à l'évocation de l'orgasme masculin, par le biais du *sang* : l'adversatif *mais* en efface la couleur rouge, et opère une syllepse entre le motif sadique et la désignation métaphorique du sperme, liquide physiologique moins dicible que l'hémoglobine. Ici, la métaphore ne se veut pas littéraire, mais opère un détour pudique ou enfantin. De même, la comparaison théologique et culpabilisée de Solal au reptile de la Genèse se double, par une syllepse, d'un détail, à la fois enfantin et visuel, où le serpent n'est plus le tentateur mais l'objet phallique de la tentation : « *l'ennemi même si adoré Comme un serpent au fond Quand le grandissement commence terrible* » (S 272).

L'idiolecte poétique qu'Aude s'invente pour dire l'amour et le désir trouve une forme particulièrement condensée dans les néologismes et les jeux langagiers. En effet, les mots-valises forgent un signe nouveau pour une vérité intime, tel le caractère suraigu d'un désir qui tient de la souffrance : « *toute ma peau est maladésir* ». Cette évidence intime dépasse les catégories mentales et lexicales séparant le corps et l'âme, que fusionne l'amour : « *mon seigneur de tout oh tout le corpslâme* » (S 271). La fusion de mots et de valeurs la plus polyphonique réside dans ce mot-valise : « *tu es terriblement chaste pas toujours dieumercynisme* » (S 270). Aude se réjouit du désir de Solal, et simultanément surmonte l'inconvenance qu'elle ressent à en remercier Dieu, fût-ce dans la locution figée *Dieu merci*, par l'inscription de ce qu'elle nomme son cynisme[1], comme un suffixe méta-énonciatif et axiologique greffé sur la syllabe commune [si]. Le mot se fait mimétique du désir qu'il exprime : quand elle pense « *mes seins si beaux Ta bouche sur eux longlongtemps* » (S 270), le redoublement du signifiant de l'adverbe en constitue une hyperbole, suggérant que *longtemps* serait encore trop bref. C'est une insuffisance similaire que suggère l'appellatif « *Aiméaiméaimé* » (S 272). Dans le cotexte d'un DD non

[1] Elle le revendique plus loin : « *Honte Eh bien oui je suis cynique ce soir Après tout j'ai bien le droit* » (S 272).

oralisé, ce triplé néologique ne peut transcrire une élocution particulière ; il connote plutôt une représentation sémantique spontanée d'Aude, que le trop simple et court *aimé* ne saurait rendre, un signifiant trinitaire pour un signifié hyperbolique, qui dit trois aimés en un[1].

VI. Les interlocuteurs euphoriques et la marche triomphale

Dès lors que les frustrations d'Ariane sont effacées par la rencontre de Solal, les interlocuteurs fictifs ont une fonction exclusivement ludique, illustrent une euphorie enfantine de la parole solitaire, ni revanche comme l'Himalaya, ni investissement érotique comme Eric. Ainsi, le point de départ de son histoire égyptisante réside dans les préparatifs bien réels de la venue de Solal :

> Quatre cartons en équilibre sur la tête, elle gravit l'escalier, se racontant qu'elle était une jeune esclave de l'ancienne Egypte, chargée de blocs destinés à la grande pyramide. Arrivée au premier étage, elle se débarrassa du peignoir et des sandales pour faire couleur locale et être une vraie esclave, nubienne et nue, dont la démarche enflamma soudain le cœur du Pharaon rencontré par hasard sur le palier et qui lui proposa aussitôt d'être sa pharaonne et reine de la Haute et Basse Egypte. Elle remercia, dit qu'elle réfléchirait, qu'elle donnerait sa réponse plus tard [...]. Elle baisa sa main, sourit au Pharaon qui l'avait suivie, pressé qu'il était de connaître sa réponse. Elle lui dit que, réflexion faite, elle ne pouvait accéder à sa demande et redescendit, toujours nubienne, se charger des autres cartons. (BS 623-624)

L'affabulation commence par être rendue en DN, mais le narrateur relaie au passé simple la thématique générale de l'histoire orientée par le point de vue d'Ariane, et à la faveur d'une relative, traite soudain comme un événement ce qui n'est qu'un épisode de la création fictionnelle. L'interlocuteur fictif est « *rencontré par hasard* », puis congédié avec la même désinvolture que la duchesse ou Eric, à cette réserve près que désormais, Ariane explique son éviction par un Solal travesti, sa judéité et son poste de SSG étant adaptés au contexte fictionnel : « *elle aurait dû expliquer à ce bouffi de Ramsès qu'elle avait donné son cœur à Joseph, fils d'Israël et premier ministre d'Egypte. On lui expliquerait ça en remontant.* » (BS 624). Loin de la simple évasion, le jeu d'Ariane manifeste la présence du réel dans un décor de péplum. Le jeu de la vache présente le même va-et-vient entre la fiction enfantine et la vie vécue :

> Elle [...] se raconta qu'elle était une vache, mugit pour s'en persuader. Réflexion faite, elle décida qu'elle n'était pas une vache, mais l'amie d'une vache blanche et noire, très gentille, propre et bien élevée, qui la suivait partout et qui s'appelait Flora. "Allons, chérie, assieds-toi près de moi et rumine gentiment." Elle tapota son genou, censé être le front de sa compagne, ne rencontra pas de cornes, s'expliqua que c'était une vache très jeune. "Tu sais, Flora, il arrive ce soir." Elle bâilla de nouveau, mâchonna un brin d'herbe. Oh, cette vache qui ne pouvait pas rester tranquille, qui s'était levée pour aller brouter ! "Flora, veux-tu venir immédiatement ici ! Allons, viens, si tu es sage, je t'emmènerai au jardin botanique demain, je te montrerai les fleurs de montagne, ça t'instruira." Pour la faire se tenir tranquille, elle lui chanta un air de Mozart en italien, lui demanda si elle comprenait l'italien, vu son origine savoyarde. Non, dit la vache. Alors elle lui expliqua que Voi che sapete che cosa è amor signifiait Vous qui savez ce qu'est amour. "Est-ce que tu sais, toi, ce qu'est amour ? Non ? Eh bien, tu es une pauvre vache. Moi, je sais. Et maintenant, file, je t'ai assez vue. [...]" (BS 587)

La scène commence dans le registre le plus enfantin : Ariane joue à la vache, elle meugle, rumine. Tout est motivé dans ce bovidé fictif : si le genou qui sert de support au jeu n'a pas

---

[1] Elle salue la survenue de Solal dans son lit par une comparable surenchère du signifiant extatique (S 224-225).

de cornes, c'est eu égard à son jeune âge ; et son origine savoyarde devrait lui permettre de comprendre le livret de Mozart. L'apparition de l'hymne de son amour fait ressurgir Solal dans l'histoire : la vache apparaît dès lors comme un prétexte et un faire-valoir pour s'enivrer de sa félicité, et se trouve congédiée comme Eric ou la duchesse.

Ramsès et Flora appartiennent à la série des interlocuteurs euphoriques ; une lettre d'Ariane rapporte l'une de ces interactions verbales ludiques et désinvoltes, inspirées par la foi et l'insouciance qu'inspire l'amour : « *j'ai failli être écrasée par une auto dont le chauffeur m'a traitée d'idiote. Je lui ai dit que je ne le croyais pas.* » (BS 550). La plupart du temps, ces interlocuteurs fugaces et anonymes sont même élevés par Ariane, malgré eux, au rang de complices et de confidents de l'amour, et non plus comme ses substituts. L'inutilité récente de leur érotisation est patente dans les figures d'un nouveau type dont elle peuple désormais son bain[1] : « *elle se raconta que deux mignonnes perruches, bleu clair, étaient perchées sur un des robinets* [...]. *Tiou, tiou, petites chéries, vous êtes bien, vous êtes heureuses ? Moi aussi, tellement, oh tellement, si vous saviez !* » (BS 592). Loin de susciter durablement un interlocuteur compensatoire à séduire et tenter, ces nouvelles apostrophes témoignent généralement de l'envie irrépressible de parler de Solal, de dire la bonne nouvelle : comme le montre l'emploi de verbes déclaratifs, il s'agit d'en informer ces interlocuteurs, qui ne sont plus les objets d'un transfert, et ont rempli leur fonction sitôt l'amour célébré. Nul besoin donc qu'ils aient forme humaine et désirable ; ils peuvent appartenir au monde diégétique et non plus fantasmatique. Ariane les trouve principalement dans le paysage, prétexte et réceptacle de l'enthousiasme amoureux[2] – vaches : « *Mignonnes, leur dit-elle. Ce soir ! clama-t-elle aux peupliers de gloire et aux coquelicots dans les blés* » (BS 582), « *Ce soir ! annonça-t-elle plus loin à une cinquième vache qui ne comprit pas l'étonnante nouvelle et continua à brouter. Sale vache, lui dit-elle alors* » (BS 584) ; oiseau : « *Il sera ici à neuf heures, annonça-t-elle au petit dodu qui resta impassible.* [...] *C'est un grand personnage, expliqua-t-elle au moineau* » (BS 586) ; voire, de façon plus animiste encore : « *elle ouvrit le paquet, informa les biscuits qu'on allait les manger.* [...] *Vingt-cinq août, confia-t-elle au premier biscuit.* » (BS 526).

La célébration à voix haute se révèle parfois trop confidentielle encore ; Ariane va informer alors, dans une transgression enfantine et gratuite, une destinataire aux antipodes de Solal, plus étrangère à leur amour que ne l'est la nature bucolique : « *Elle tourna sur elle-même, cria qu'elle était une maîtresse ! Ce qui lui donna l'idée de composer le numéro de la Ventradour. Déguisant sa voix, elle annonça à la vieille qu'elle avait un amant, puis raccrocha.* » (BS 439). Cette implication de Mme Ventradour montre bien qu'il n'est pas nécessaire que les dépositaires soient thématiquement associés à l'amour qu'Ariane leur annonce, mais au contraire des anti-modèles, des faire-valoir : « *Oui, crier à la première femme qui passerait ! Mes dents sont parfaites, lui crier ! Ose montrer les tiennes, lui crier, et ose me montrer celui que tu aimes, lui crier, si tu oses n'en avoir pas honte !* » (BS 583). Comme le signalent les points d'exclamation et le leitmotiv du verbe

---

[1] « [elle] *sortit un pied pour en agiter les orteils et croire qu'ils étaient ses cinq petits garçons revenant de l'école. "Allons, vite, qu'on se débarbouille", leur ordonna-t-elle, et les cinq petits garçons rentrèrent sous l'eau.* [...] *elle sortit de nouveau son pied, agita ses orteils, leur enjoignit de rester tranquilles, de prendre sagement leur bain et puis de vite filer à l'école tous les cinq en se tenant gentiment par la main. "Et si vous ne rapportez pas de bonnes notes en rentrant, gare !"* » (BS 591).

[2] Maréchaussée comprise : « *Marche triomphale de l'amour. Ces buissons étaient enthousiasmants, et cette gendarmerie aussi, et cette autre vache* [...]. *Cette forêt était troublante et ce vallon amical, et tout était enthousiasmant, elle surtout.* » (BS 583).

crier, sans complément dans sa première occurrence, le besoin primordial est dans le cri, jaillissement de l'amour.

La célébration à l'adresse de la nature tire parfois vers la prière, dont le caractère pressant et spontané apparaît dans ce glissement, du point de vue au DIL, puis au DDL :

> Un nuage là-haut. Si pluie ce soir, ils ne pourraient pas se promener dans le jardin, la main dans la main. Seigneur, j'y tiens beaucoup, fais qu'il fasse beau ce soir. Il me faut un ciel exténué d'étoiles. [...] Non, ce nuage, bébé blanc et rose, est inoffensif. Petit nuage, sois sage, ne grandis pas, je t'en prie. (BS 580-581)

Au-delà de l'inquiétude passagère, ses apostrophes expriment une impatience, une attente, une urgence : « *Allons, dépêche-toi, imbécile, dit-elle au robinet.* » (BS 591), « *Assez ! criait-elle au borborygme. C'est vilain ! Tais-toi, je suis amoureuse !* » (BS 416). Ces exutoires culminent au cours des préparatifs ratés et paniques, alors qu'est imminente la venue de Solal, et insatisfaisantes les robes successivement considérées, parce que mouillées, mal taillées, froissées ou saccagées : « *Sale eau !* [...] *Sale Volkmaar !* [...] *Sale Mariette qui aurait dû y penser, elle !* [...] *Ça nous avance beaucoup, crétine, idiote, sale fille, grinça-t-elle, se haïssant.* [...] *Sale fille, sale Dieu.* » (BS 630-632). Ariane conspue tour à tour tous les coupables possibles, commençant par s'en prendre à l'eau dont elle a trempé la robe voilière : l'insulte est cocasse, adressée à une victime expiatoire non seulement inanimée, mais indénombrable et informe ; elle défige, par l'inversion des termes, le syntagme *eau sale*, hors de propos, tout en étant homonyme d'un *salaud* sans objet. Plus logiquement, le couturier, la bonne, sont visés comme des employés coupables ; mais les apostrophes dépitées d'Ariane s'en prennent finalement à elle-même et à Dieu, comble de la rage impuissante qui est l'envers de l'amour impatient.

Le chapitre LXVII, narrant la « *marche triomphale de l'amour* » lors de laquelle Ariane informe vaches et prairies de son amour, rapporte globalement son point de vue, mais empreint d'une ambiguïté énonciative remarquable. On y relève des passages très narratoriaux, en focalisation zéro évidente, comme la désignation occasionnelle d'Ariane par son prénom, ou encore ces phrases qui ne peuvent évidemment ressortir de sa perception : « *Les deux hommes qu'elle heurta se retournèrent, charmés, mais elle était déjà loin.* » (BS 580), « *Derrière ses yeux, il y avait tant d'idées* [...] *qui seraient si belles si elle voulait les voir. Mais elle n'avait pas le temps.* » (BS 585). Certaines de ces occurrences narratoriales, à la fin du chapitre, sont particulièrement significatives, car porteuses d'une dissonance, ou de ses prémisses : « *ensoleillée et pourvue de toutes hormones de jeunesse,* [...] *elle allait à longue allure* ». C'est tout particulièrement le cas du dernier paragraphe, qui dépasse l'immédiateté, l'instantanéité de l'amour tel que le restitue le point de vue d'Ariane, pour l'inscrire dans l'histoire humaine et dans le devenir cosmique :

> Auguste, elle allait, mue par l'amour comme autrefois ses sœurs des temps anciens, innombrables dormant du sommeil de la terre, allait, immortelle en sa marche, commandée comme les étoiles, légions qu'amour conduit en d'éternelles trajectoires, Ariane solennelle, à peine souriante, accompagnée par quelle céleste musique, l'amour, l'amour en ses débuts.

Le narrateur rappelle en même temps l'immortalité que confère le sentiment amoureux, la condition mortelle des amoureuses, et pire encore, de l'amour lui-même, par les tout derniers mots du chapitre : inscrire *in fine* dans cette perspective de « *l'amour en ses débuts* » l'évidence du sentiment amoureux dont les vingt paragraphes ont fait vivement percevoir et expérimenter par le lecteur la force telle qu'Ariane l'éprouve, ne peut ressortir du point de vue de l'amoureuse, pour qui l'amour (spécialement en ses débuts) est l'amour absolument.

Mais à ce registre, rappelant le chapitre LII, le narrateur conjoint une empathie très forte avec le personnage, à l'instar de son isotopie marine qui file la métaphore d'Ariane comme nef gonflée par le vent de l'amour, initiée par la désignation idiolectale de la *robe voilière* qui est, elle, une création d'Ariane[1]. Dans l'ensemble, ce chapitre développe un DR d'Ariane, d'une nature indécidable. Le récit y est envahi de DIL et DDL, perceptibles dans les nombreuses connotations autonymiques, les infinitifs des résolutions, les exclamations[2] et les déictiques dont le leitmotiv est « *Ô ce soir !* » ayant pour contraire celui du retour d'Adrien, « *dans une semaine, samedi prochain* » (BS 581). Au DIL reposant classiquement sur l'imparfait et la troisième personne, s'ajoutent des fragments au présent, ou encore sans verbe actualisé ni embrayeurs de l'interlocution, qui de ce fait tendent vers le DDL et mêlent plus encore la voix d'Ariane au récit. L'alternance est parfois suggestive d'un passage du mental à l'oral : « *Ô l'aimé qui ne pouvait pas vivre sans elle et qui se mourait d'attente ! Moi aussi, je me meurs, lui dit-elle.* » (BS 584) ; mais dans l'ensemble l'indécidabilité l'emporte, à l'image de cette adresse à Solal : « *En rentrant, se brûler le bras avec une cigarette pour lui prouver. Vous voyez, aimé, c'est pour vous que j'ai souffert. Allons, vite.* » (BS 582).

On ne sait si cette marche s'assortit d'un discours oralisé, ou juste verbalisé mentalement, voire plus intérieur encore, pensée extatique. Les quelques phrases qu'Ariane prononce alors explicitement à voix haute sont des DD brefs[3] énoncés sans subterfuge ni prétexte[4]. Mais ils présentent surtout une caractéristique plus originale : ils sont, chose rare dans *Belle du Seigneur*, proférés en extérieur et en marche. C'est un cri qui fuse, en rythme avec cette marche pressée qui rapproche de l'aimé dans le temps et dans l'espace. Leur fonction émotive l'emporte sur le processus de prise de conscience et de formulation des monologues : « *La mort ? Connais pas ! cria-t-elle.* [...] *Je suis admirable, dit-elle.* » (BS 583), « *Ma chérie, cria-t-elle à elle-même.* » (BS 584). Ici, la conscience préexiste, elle jaillit, ce que signalent à la lecture l'effet de fragment et le cotexte des DDL. L'effet produit par cette porosité énonciative est que le narrateur formule comme le ferait Ariane ce que seuls son visage, son corps, sa démarche semblent dire, comme dans ce DDL, sans récit attributif mais inscrivant l'énonciation dans le présent et les deux personnes de l'interlocution : « *Je suis belle, sachez-le, vous tous que je ne regarde pas, sachez-le, et regardez une femme heureuse.* » (BS 580).

---

[1] « *la lacée en toile de lin, je l'adore, une espèce de toile à voile très fine, très chic d'être habillée en voilier* » (BS 538), « *la robe lacée en toile allait bien, une sorte de toile à voile en somme, mais si fine, si légère. Une robe voilière, sourit-elle, ravie de cet adjectif inventé* » (BS 578). Ces DR développent, en deux temps, le processus poétique qui motive une telle appellation et prépare le lyrisme de la narration. Cette néologie s'inscrit dans le paradigme productif des substantifs épithètes dans le vocabulaire de la mode, que souligne Michèle NOAILLY. op. cit., p.55 : « on parlera d'une robe trapèze, sac, cage, tente, cheminée ».

[2] Les superlatifs absolus exprimant avec désordre et vénération l'ivresse du retour de Solal et ses exceptionnelles qualités, inscrivent sans distance le point de vue de l'amoureuse : « *ô le meilleur des fils de l'homme !* [...] *lui, le plus beau et le plus fou, ô merveille de son déguisement en vieillard, le plus désespéré, ô ses paroles du soir du Ritz, flèches de méchante vérité, le plus aimant pourtant, le plus triste, ô ses yeux, le plus rieur, ô ses lèvres, le plus méprisant et le plus tendre, le plus seul, un roi sans peuple.* » (BS 583).

[3] De façon très arbitraire, sinon absurde, l'édition Pléiade ajoute alors des guillemets là où une norme supposée voudrait qu'il y en eût : si, et seulement si, un récit attributif mentionne explicitement la locutrice et l'oralisation de ces fragments – alors que de bout en bout le chapitre n'en comporte aucun dans l'édition originale, ce qui est déterminant. Ces guillemets malheureux contribuent à clarifier ce qui a pour vocation d'être une seule pâte textuelle, immergeant sans garde-fou le narrateur et le lecteur dans l'extase amoureuse et dans ses dissonances ultimes.

[4] On en trouve quelques autres occurrences, au gré de l'euphorie amoureuse, quand Ariane se parle : « *Viens, chérie, je vais te laver, donne-moi la main.* » (BS 627), et s'appelle « *ma petite vieille* » (BS 626).

VII. Sémiotique des Deume

L'envers de cette euphorie narcissique consiste à regarder les Deume et déchiffrer leurs poses. La liberté de la parole monologuée apparaît dans la richesse des qualifications. L'un des traits les plus significatifs est la maîtrise des clichés qu'elle peut manifester, par l'outrance des procédés stéréotypiques de la parole cohésive, tels que la dérivation impropre ou le jeu des connotations. En effet, les caractérisations qu'opère Ariane, si elles semblent user des mêmes procédés, sont en fait foncièrement différentes : loin de consister en un simple recours au stéréotype, ou en la simple reproduction d'un cliché, renvoyant sur le mode de la connivence à un système de signes, préconstruit et extérieur à l'énoncé lui-même (l'idéologie, la parole de groupe), elles sont au contraire créatrices d'une image complexe et neuve. Ariane lit dans les représentations d'Antoinette, et les tourne en dérision : « *Elle aurait porté sa main à son cœur, genre martyre livrée aux lions* » (BS 23). L'exemple le plus significatif est ce repas mondain où Antoinette a compensé son manque d'aisance par une accumulation d'*airs* et de *genres* :

> la mère Deume voulant faire la distinguée [...] souriant d'un air fin, un air de penser à quelque chose d'amusant, un sourire fin menu délicat genre summum de distinction, un sourire marquise occupée par ses propres pensées si intéressantes si badines que pas le temps d'écouter la conversation, genre se suffisant à elle-même, en réalité très humiliée (BS 327)

La qualification de son sourire, notamment, par le portrait d'une marquise distraite constitue une épithète en discours particulièrement développée, finalement opposée à la *réalité* dissonante et peu aristocratique de son humiliation.

Cette qualification est ensuite enrichie d'un DD hypothétique, introduit par le substantif *genre*, qui met en mots ce que la pose d'Antoinette cherche à communiquer à ses convives : « *d'un air spirituel frivole marquise intéressée par des pensées à elle genre si je ne parle pas c'est uniquement parce que je suis occupée par des pensées élégantes qui m'absorbent* » (BS 605-606). On a ici l'illustration du processus qu'analyse finement Marina Yaguello dans le chapitre qu'elle consacre à la « particule modale » *genre* :

> *Genre* permet ainsi de rapporter les paroles attribuées à autrui (et non pas réellement prononcées) tout en s'en dissociant. *Genre* qualifie un dire non dit. L'énonciateur se fait l'interprète non pas des paroles effectives mais des pensées attribuées à un tiers. Ici aussi, *genre* prend une valeur modale dans la mesure où l'énonciateur est amené à prendre position et à formuler un jugement implicite, qui est régulièrement négatif.[1]

Cet usage qualificatif d'un DD imaginaire relève de la satire ; mais Ariane se livre à une parodie plus littérale encore du jargon d'Antoinette :

> la Deume a eu la direction d'inviter des consoeurs [...] ces dames ont eu la direction d'accepter. Mais ayant fait la connaissance du petit père Deume, lors d'une première visite, elles ont eu la direction de refuser les invitations suivantes. Il n'y a eu qu'une certaine madame Ventradour à avoir la direction d'accepter deux ou trois autres invitations à goûter. (BS 24)

Ariane fait par ailleurs des prières d'Antoinette une traduction qui en souligne l'égoïsme et la mauvaise foi, opposée à la foi des Auble :

> au fond ses prières c'est des ordres malgré le ton elle commande à Dieu elle lui ordonne qu'il fasse beau qu'elle ne soit pas malade qu'il fasse avancer Didi et surtout elle lui ordonne de lui donner l'ordre à elle de faire les choses qu'elle veut faire [...] quand elle demande à Dieu si elle a le droit moral d'aller se reposer à la montagne Dieu lui répond toujours bien sûr que tu as le droit pauvre

[1] Marina YAGUELLO. op. cit., p.22. Son emploi est actuellement encore plus répandu qu'à l'époque de Cohen.

> Antoinette avec toutes tes fatigues de tête bref Dieu fait tout ce qu'elle veut et elle est très satisfaite de ses services (BS 182)

Son dégoût irrépressible pour Antoinette se nourrit de ses incorrections[1], au point de lui donner des envies de meurtre : « *l'Antoinette pour dire au cas où elle dit cas que, de quoi l'étrangler* » (BS 326). Ainsi, l'emploi du tour puriste fait ressurgir *a contrario* Antoinette et son idiolecte, condensé en deux échantillons comme à la fois incorrect et prétentieux : « *me rasseoir du côté favorable de manière qu'il soit à ma droite* [...] *sale femme elle dit de manière à ce que sale femme elle dit sujets pour dire domestiques* » (BS 614). Cette réception distanciée, agacée des discours d'autrui s'applique d'ailleurs à toute la parole sociale, aux propos communs, sous quelque forme qu'ils lui parviennent, maniérisme lexical : « *les cabotines de théâtre interviewées à la radio disent toujours exactement au lieu de dire oui elles pensent que exactement fait plus assuré plus précis plus enjoué plus spirituel que oui* » (BS 178) ; ou maniérisme phonétique : « *Yvette Guilbert elle roule les rrr et elle détaille finement c'est-à-dire qu'elle fait un sort spirituel à chaque mot* » (BS 620). Dans la parole sociale, c'est non seulement la parole vulgaire, mais plus généralement, la parole adulte qui lui répugne :

> Avec les autres, il fallait remuer la tête sagement et dire qu'un immeuble c'était évidemment un placement sûr – alors qu'elle avait une envie folle de tirer la barbichette du petit phoque ou, volupté à jamais interdite, d'arracher la charmante boule de chair du dromadaire aux verrues. (M 594)

Ariane éprouve une véritable incapacité à manier la parole cohésive dont *évidemment* est l'adverbe emblématique ; elle lui oppose, de façon révélatrice, des fantasmes d'un sadisme enfantin et transgressif infligé aux Deume, locuteurs cohésifs par excellence.

Ariane montre un agacement parodique particulier pour la parole d'Adrien, à commencer par ses intonations comme lors de sa lecture à haute voix :

> il a commencé à lire religieusement son truc avec une voix psalmodiante efféminée il appuyait sur les consonnes sifflantes sur les dentales il allongeait la fin des mots pour faire distingué [...] quand il croyait sentir une rupture d'intérêt il lisait plus vite mais du même ton monotone berceur (BS 184)

Ses tics langagiers inspirent à Ariane la même nausée, et la même ironie. Cette dernière est nettement perceptible dans la phrase suivante : « *j'en ai assez de ses coups de Trafalgar de ses relations personnelles avec les huiles* » (BS 185). En effet, ce fragment de monologue comprend deux lexies figées qu'Adrien se plaît à employer, notamment devant sa femme, et qui ne font pas partie du lexique d'Ariane. Elles apparaissent ici en mention ironique ; ce sont autant ces clichés intimes du mari que leur référent qui sont à la source de l'écœurement d'Ariane. Cette ironie est encore plus vive quand la mention sert de qualification au sein de ce syntagme nominal : « *assez de ses histoires promotion cocktails coup de Trafalgar* » (BS 177). Plutôt que quatre substantifs conjoints homogènement dans une énumération avec le possessif en facteur commun, on y lit un substantif (les *histoires*

---

[1] Le journal intime d'Ariane détaille les raisons de cette antipathie linguistique – ses impropriétés lexicales : « *le langage de la Deume est affreux. Pour dire gaspiller, elle dit vilipender.* » (BS 22) ; son jargon bigot : « *Dans son langage, conversation sérieuse veut dire conversation religieuse.* » ; ses belgicismes, *miyeu*, *souyiers*, « *Et tous les endéans qu'elle fourre partout.* » ; son snobisme phonétique : « *(Elle préfère dire lunch, qui lui semble plus distingué et qu'elle prononce lonche.)* » (BS 24), *jeuli* et *s'il te polaît*. Ce dernier est obsédant ; il en devient emblématique d'Antoinette, et exemplaire des poussées d'allergie qui la font apparaître dans les monologues d'Ariane, quand elle-même prononce le mot : « *un peu d'eau chaude encore s'il te plaît on gèle dans ce bain elle dit toujours s'il te pot lait* » (BS 181).

d'Adrien) déterminé autonymiquement par la dérivation impropre de trois autres substantifs en emploi épithétique : ce sont les mots-clefs de ces histoires, ainsi caractérisées, par connotation, dans leur ton, leur répétitivité, leur mesquinerie, et rendues dérisoires par l'agrammaticalité et l'incomplétude de la mention parodique. La parole d'Ariane est ici stylistiquement marquée par un rapport créatif et satirique à celle d'Adrien : « *il m'agace fais attention chérie il a plu les routes sont glissantes conduis lentement* » (BS 177), « *je serai polie à cause d'Adrien dis chérie tu promets hein comme coïncidence hein* » (BS 326).

VIII. Les caractérisations nouvelles

Ariane emploie les épithètes de discours qualifiant le substantif *genre*, plus régulièrement, pour déterminer les attitudes ou propos qu'elle envisage d'avoir face à Solal. L'un des schémas consiste dans la qualification du substantif décatégorisé par un participe présent développant économiquement[1] un rôle ou une apparence : « *genre n'ayant fait que ça dans ma vie* » (BS 611). Plus souvent, *genre* régit un syntagme nominal. L'exemple suivant, qui évoque l'utilité de picorer des grains de raisins, est particulièrement intéressant : « *genre distraction genre petite fantaisie féminine négligente ravissante mutine en réalité pour conserver fraîcheur désirable* » (BS 619). Il comporte une accumulation de qualifications ; le substantif *genre* est répété, sa seconde occurrence est qualifiée par l'épithète en discours *petite fantaisie*, mais elle est elle-même qualifiée par une série asyndétique de quatre épithètes, et la fin de la citation insiste sur l'opposition entre cette surcharge impressive et la *réalité* de ses motivations[2]. Régulièrement, le *genre* condense un anti-modèle, et ainsi actualise pleinement son noyau sémantique, latent dans tous ses emplois décatégorisés comme le souligne Marina Yaguello en conclusion :

> A travers cette chaîne de changement sémantique se conserve la notion qu'on peut précisément qualifier de *générique*, qui renvoie à la catégorisation, à la classification. *Genre* ramène donc l'occurrence au type, l'individu à la classe [...], chacun des nouveaux emplois de *genre* renvoie implicitement à une norme, [...] avec toujours à l'arrière-plan la présence de l'énonciateur qui fait entendre sa voix pour formuler un jugement.[3]

Ce peut être une image d'Epinal : « *traits ravinés genre cartomancienne* » (BS 439), « *ma tête sur son épaule genre mignonne sentimentale* » (BS 616) ; ou un type littéraire : « *faire des rotations avec ma robe* [...] *genre mademoiselle de la Mole* » (BS 429). Il relève souvent d'un univers socioculturel méprisé ou étranger[4] ; la distance et l'autodérision y sont à leur comble avec le bestiaire : « *je le flaire genre singesse* » (BS 445), « *j'entrerai genre canard traqué* » (BS 607), *a fortiori* quand c'est le désir des femmes pour Solal qu'il s'agit de (dis)qualifier : « *les vicieuses la langue dehors genre chiennes ayant soif* » (BS 613).

---

[1] « ce que gagne le locuteur à utiliser *genre* c'est précisément que ça le dispense de manier une proposition subordonnée, avec l'ajustement temporel que celle-ci impose. » Marina YAGUELLO. op. cit., p.21.

[2] A cette réalité, Ariane oppose ensuite, sur le même sujet, deux adverbes significatifs de la dissimulation : « *en prendre subrepticement un ou deux, de temps en temps, sans qu'il s'en aperçoive, ou en tout cas censément distraitement, en réalité pour renouveler la fraîcheur.* » (BS 637).

[3] Marina YAGUELLO. op. cit., p.24.

[4] Comme le nantissement, « *quelque histoire compliquée, genre notaire et succession.* » (BS 541).

Les qualificatifs de *genre* sont souvent des énoncés eux-mêmes, quand il s'agit moins de stigmatiser une dérive possible que d'adopter la stratégie optimale de séduction. Toutefois, la portée satirique du procédé[1] s'atténue notablement ici, pour ne garder qu'une nuance d'autodérision amusée par la réactualisation du connecteur discursif *genre* suivi d'un énoncé, en un véritable substantif, *le genre*, qualifié par un DD épithétique. La qualification ne repose alors pas sur la mention d'un universel, mais sur la suggestion d'un type d'énonciation particulière et de sa situation propre, avec ses intonations et ses accessoires :

> avoir le genre bonsoir comment allez-vous, enfin le genre femme sachant se faire aimer, impératrice lointaine, le genre je ne sais pas peut-être, un air un peu dégoûté, le genre c'est possible, enfin des réponses lasses altières, le genre dédaigneux avec un long fume-cigarette vert les yeux à demi-fermés, rêvant énigmatiquement (BS 446)

La longueur de la citation l'atteste, il ne s'agit pas de l'usage d'un stéréotype extra-linguistique, qui est un raccourci de la pensée et de sa formulation, mais de la citation parodique d'un type de discours donnant lieu à l'écriture d'une scène de cinéma. Ariane possède le stéréotype, elle n'en est pas possédée. La nuance est nettement perceptible dans l'exemple suivant : « *tâcher de rester réservée un bon moment moi me tenant loin aimable mais un peu froide pour qu'il soit inquiet un peu princesse lointaine l'écouter d'un certain air pour le mettre mal à l'aise et comme réponses le genre je ne sais pas peut-être d'un air un peu fatigué* » (BS 607). La marque du degré faible *un peu* s'applique normalement aux adjectifs et adverbes, et s'accommode mal de la détermination d'un syntagme nominal, à moins de le prendre comme une qualité susceptible de gradation[2].

L'expression de l'apparence par le support de qualification *genre* est très similaire à celle qui complémente le verbe d'état *faire*[3], donnant lieu à des développements tout aussi riches, par des adjectifs ou par des substantifs employés sans déterminant comme de pures qualifications, celles de l'effet produit. Le substantif attribut sans déterminant se distingue nettement de la construction avec déterminant, qu'Ariane emploie plutôt pour stigmatiser les manières des autres, leurs poses, leurs artifices : « *la Chloé qui faisait la distinguée avec sa chevalière au petit doigt, et toute la plèbe des mannequins qui faisaient les princesses fatales et voluptueuses, des filles de concierge, sûrement.* » (BS 534-535). Tandis que ce tour insiste sur l'aspect factice et forcé d'un tel rôle, et le réfère à la volonté de celles qui s'y efforcent, l'attribut sans déterminant se situe du point de vue non pas de l'intention, mais de l'effet, de la réception. Le verbe *faire* sert d'indice de modalisation ; il introduit ce que connotera le référent, sujet du verbe, notamment selon une sémiotique interactionnelle, ainsi pour rectifier une commande chez le couturier : « *annuler ferait moins girouette, plus raisonnable.* » (BS 537) ; ou une sémiotique socioculturelle : « *ces allumettes françaises, on pouvait les frotter n'importe où, même contre la semelle des souliers, ça faisait paysan savoyard* » (BS 586).

---

[1] Qu'Ariane applique aux mines d'Antoinette, et qu'analyse Marina YAGUELLO. op. cit., p.22.

[2] On est loin, avec « *un peu princesse lointaine* », de l'assertion monobloc d'Antoinette, « *Enfin, la princesse hautaine*. » (BS 166).

[3] Quand les deux supports d'apparence se succèdent, soit ils opposent l'impression recherchée à celle qui est produite : « *genre moi lisant en l'attendant les Essais de Montaigne peut-être non ça ferait institutrice gnangnan* » (BS 609) ; soit ils font converger des isotopies très hétéroclites, comme au sujet des inconvénients anti-érotiques des soutien-gorge : « *ça aurait fait embouteillage il aurait fallu défaire d'abord ôter genre visite médicale* » (BS 613). Les deux procédés se cumulent dans l'exemple suivant, le qualificatif n'étant ni un participe présent, ni un substantif, mais un syntagme prépositionnel d'un maniement moins souple : « *ça fait genre chez le médecin* » (BS 423).

Mais principalement, le verbe renvoie les adjectifs en discours, qu'il extrait des syntagmes nominaux, à la séduction de Solal telle que se la représente Ariane, et qu'elle cherche à anticiper, inspirer, maîtriser. Il s'agit de l'élégance vestimentaire, comme celle dont elle rêve avant de rejoindre Adrien au Ritz, alors qu'à ce moment, Solal n'est encore censément qu'un Juif antipathique : « *le chic ce serait une robe du soir en crêpe blanc à effet de pèlerine encadrant un profond décolleté et le bas arrangé pour que ça fasse jeu harmonieux accompagnant le mouvement de la marche* » (BS 325) ; celle de cette robe dont Ariane dit, plus tard, qu'« *elle fait trop matin* » (BS 444), ou d'une autre avec « *les épaules rembourrées faisant confection* » (BS 577). Il s'agit surtout, symétriquement, du possible ridicule à éviter, l'image de soi à ne pas renvoyer : « *elle avait déjà décidé de donner à Mariette cette saleté qui faisait midinette bossue.* » ; ou « *Ça me fait masque japonais* » (BS 625). L'accumulation conjointe des deux types de qualification révèle les tâtonnements sémiotiques d'Ariane, comme l'illustrent les affres scénographiques qui précèdent la venue de Solal (neuf occurrences en moins de deux pages) :

> Cette lumière ne va pas du tout. [...] Je suis déjà un peu trop rouge [...] genre veuve savoyarde sortant d'un gros repas. [...] Oui, très bien, ça faisait clair-obscur mystérieux et Léonard de Vinci. [...] Les boîtes de cigarettes toutes ainsi fermées, ça faisait magasin. [...] en ouvrir seulement deux, ça irait, ça ne ferait pas obséquieux. Voilà, oui, très bien, ça faisait plus vivant, plus intime. [...] L'attendre sur le seuil, à l'entrée ? Non, trop empressé, et faisant boniche. [...] son ton le plus guttural et aristocratique. Non, ça faisait cheftaine énergique. [...] lui tendre les deux mains en silence, genre ineffable [...] Eclairage honnête maintenant, sans le genre bouge et valse chaloupée. (BS 637-638)

La série dessine de façon vertigineuse l'abîme récurrent des rôles dévalorisants qui angoissent Ariane : Savoyarde suralimentée, épicière, domestique obséquieuse (BS 444), éclaireuse (BS 450), ou cocotte. Ariane balaie alors tout le paradigme vulgaire, contraire à la distinction, la réserve, la féminité, la séduction, et y oppose trois qualifications valorisantes, tendant vers la beauté classique : celle de la peinture italienne, de ses nuances de lumière, et enfin l'ineffable, qui évite, en même temps que les mots imparfaits, la vulgarité. C'est évidemment dans le domaine de la sensualité que cette anticipation est la plus cruciale, préoccupée non plus de connotations intonatives ou vestimentaires, mais de la sensation érotique éprouvée par l'aimé : « *l'utilité des fruits* [...] *ça fait langue délicieuse fraîche ayant bon goût* » (BS 444). Ces attributs expriment une hypermodalisation amoureuse projective, une soumission au devoir de séduction et de plaisir, corrélativement à l'émergence d'un discours de la féminité chez Ariane.

L'innovation et l'affranchissement des normes dans la caractérisation sont constitutifs de la parole amoureuse d'Ariane. L'amour crée une situation d'énonciation exceptionnelle qui resémantise et remotive les mots les plus codés, comme ceux de la politesse : « *je suis enchantée d'avoir fait votre connaissance, dit-elle. Enchantée, répéta-t-elle, ravie de la saveur soudaine de ce mot.* » (BS 429) ; sa *saveur*, ce sont bien les nouvelles connotations que confère à la formule son allocutaire enchanteur. Le bouleversement de la vie d'Ariane est un bouleversement des valeurs sociales et du vocabulaire qui les expriment ; son refus de leurs catégories, devenues obsolètes, implique un changement des perspectives : « *je suis une femme perdue non je suis une femme trouvée* » (BS 441). Perdue pour l'ancienne morale, Ariane se qualifie selon un nouveau centre de gravité, Solal ; elle admet une capitulation de ce Je qui scandait sa parole narcissique quand elle parlait à vide : « *même quand je ne pense pas à vous, en moi ça pense à vous* » (BS 418). Parallèlement, pour dire l'unicité de l'aimé, Ariane a recours au

paradoxisme des prédications, souligné par le chiasme et la double antithèse : « *lui c'est un méchant qui est bon les autres c'est des bons qui sont méchants* » (BS 610). La révolution affecte bien évidemment les appellatifs. Solal est nommé « *mon archange, mon attrait mortel* » (BS 405). L'incantation intime consiste notamment à s'approprier la part trop sociale de l'individualité de l'aimé, son nom par lequel tous l'appellent[1] : les anagrammes sont ses désignations à elle seule, « *les autres noms, Lalos, Alsol, Losal* » (BS 421). Le lyrisme amoureux rythme les instants et les lieux privilégiés, comme la musique paronymique « *le divin divan* » (BS 615). Surtout, il se crée un lexique inédit qu'illustrent ces néologismes par dérivation, désignant les moments consacrés à Solal : « *une fête de racontage à fond* [...] *une séance de regardage à fond* » (BS 416) ; ou le lieu d'où elle lui écrit, où elle s'habille pour lui, son « *rêvassoir* » (BS 547, 632) forgé selon le paradigme de *fumoir* et *boudoir*.

Ces procédés produisent une série exceptionnellement riche dans la qualification des gestes érotiques[2] et surtout des baisers. A ce sujet, Ariane critique le manque de précision des dictionnaires (BS 614) et de la littérature : « *dans les romans on devrait en parler plus clairement ils disent des baisers ardents et cætera mais jamais en expliquant le mode d'emploi* » (BS 607). La liaison avec Solal supprime répulsion et interdit, et impose de nommer, comprendre et célébrer cette expérience nouvelle et fascinante. La nécessité de la métaphore réside non plus dans le contournement et l'allusion, mais dans sa valeur descriptive, voire cognitive. L'invention désignative fait pendant à l'invention érotique : « *et puis ce baiser adorateur que j'ai inventé, enfin il y a peut-être d'autres mignonnes qui l'ont inventé aussi* » (BS 445). Les premières isotopies cherchent à exprimer cette découverte que formule Ariane : « *le premier soir déjà après le Ritz il y a eu ces baisers terribles inattendus des baisers intérieurs* [...] *j'ai été tellement surprise pendant les premiers baisers je croyais que c'était toujours en surface* » (BS 607). Cette première source d'étonnement produit donc le premier réseau métaphorique : « *les baisers sous-marins* [...] *les baisers intérieurs* »[3] (BS 436). Le motif sous-marin précise donc l'hyperonyme *intérieur* ; il trouve une justification secondaire par la remotivation sensualiste et hyperbolique de la comparaison clichée exprimant l'aisance et le plaisir d'Ariane : « *moi très vite comme un poisson dans l'eau remuant à des kilomètres de profondeur* » (BS 608). A cette expression de la profondeur s'ajoute l'isotopie chtonienne : Ariane fait alors un usage très néologique, et cocasse, d'un adjectif relationnel, parlant de baisers « *très longs, très spéléologiques* » (BS 442), puis de « *baisers caverneux* » (BS 608) et de « *baisers souterrains* » (BS 619). Cette dernière épithète apparaît ensuite, par l'ellipse du substantif *baiser*, comme un substantif métaphorique en discours, compliqué toutefois de l'acception très différente et prosaïque en langue : « *un ou deux grains de raisin* [...] *pour que bouche savoureuse, indispensable vu les souterrains.* » (BS 637).

A mesure que son expérience des baisers s'enrichit, se précise et se banalise, Ariane développe un véritable travail d'approximations pour en rendre exactement la procédure, mais aussi leur envers comique :

---

[1] Au contraire, avant d'aller au Ritz, Ariane banalisait ce nom, l'intégrait, par homéotéleute, à une série, le paradigme phonétique des noms de médicaments : « *au fond c'est un nom de pharmacie presque deux comprimés de solal* » (BS 187).

[2] La dérivation impropre de substantifs en épithètes métaphoriques permet de nommer, comme les baisers, les caresses qu'elle lui réserve, qu'elle lui invente, « *les petites passes libellules* » (BS 454).

[3] Ces deux qualifications sont ensuite conjointes en asyndète (BS 444). Le motif sous-marin réapparaît ensuite régulièrement (BS 608, 619, etc.)

> ça fait tumulte idiot on pourrait en somme les appeler des baisers vous n'avez rien à déclarer parce que ça fait douanier pressé loufoque fouillant vite dans votre valise en tous sens vite vite remuant à tort et à travers pas de temps à perdre [...] des baisers genre douanier affolé détraqué impatient bousculant urgemment l'intérieur de votre valise pour voir s'il y a de la contrebande (BS 608)

Ariane prolonge le premier attribut du verbe *faire*, le tumulte, par une modalisation méta-énonciative introduisant une nouvelle qualification. Elle consiste, très originalement, en un énoncé, de surcroît figé et totalement étranger à l'isotopie érotique : la question rituellement et réglementairement posée à la douane. Le verbe *déclarer* subit une torsion burlesque : ce n'est plus son amour qu'on déclare, mais des marchandises tarifées. Sa justification rétrospective de l'énoncé qualificatif, en outre, a recours au verbe *faire*, dont le nouvel attribut prend une ampleur et une consistance textuelles et visuelles envahissantes. Le comparant se mue en une hypotypose dissonante, burlesque et ludique : cet intrus lilliputien est fou, malade et maladroit, et s'immisce entre deux langues amoureuses où il n'a rien à trouver – sinon un *amour de contrebande*, c'est-à-dire clandestin, défendu, illégitime. L'image réintroduit ainsi la douloureuse réalité, en filigrane au milieu de la passion. Et comme dans un film burlesque muet des années vingt, dont la question réglementaire serait le carton, ce douanier inopportun réapparaît inopinément au fil du monologue : « *ça fait tumultes profonds chercheurs oui donc douanier pressé ou même aliéné fouillant furieusement dans la valise et même mélangeant tout dans le plus grand désordre* » (BS 615). Le désordre de cette fouille en règle thématise d'ailleurs celui de l'accumulation qualificative, et s'achève sans transition sur le désaveu d'une telle dissonance : « *ça suffit plus de douanier mon Dieu comment suis-je faite j'adore mon seigneur et me voilà dans l'eau disant des choses sacrilèges je suis une maudite vraiment c'est ignoble ce que j'ai dit les baisers fruits sont absolument sublimes en réalité* ».

Cette correction culpabilisée de la figure burlesque débouche donc sur la réaffirmation d'une autre qualification métaphorique des baisers, motivée par l'usage pragmatique qu'Ariane fait des fruits pour avoir une bonne haleine, et par les connotations de pureté et d'innocence qu'est censée véhiculer l'isotopie ; elle apparaît d'ailleurs une première fois comme l'expression la plus satisfaisante au terme d'une série de qualificatifs déjà employés : « *comment les appeler des baisers mangeurs des baisers douaniers des baisers caverneux des baisers sous-marins des baisers fruits oui baisers fruits c'est bien* » (BS 608-609). Ariane réemploie ce syntagme à plusieurs reprises (BS 621, 637) ; surtout, elle en développe l'isotopie, en déterminant chacun des comparants du paradigme par des épithètes qualifiant l'amante et ses baisers :

> et en avant les sublimes baisers fruits en tout genre pêches furieuses framboises soudain adoucies puis on s'emballe de nouveau et on reprend la colère amoureuse et c'est les ananas turbulents les abricots précipités les raisins désordonnés les poires passionnées les pommes démoniaques et soudain cerises et fraises gentilles ralenties tout doux tout doux[1] (BS 615)

L'image des « *baisers mangeurs* » (BS 608) apparaît simultanément. Elle condense, quant à elle, le grotesque du douanier et l'appétence des fruits, en mêlant gourmandise et cannibalisme. Ses images carnivores, prédatrices sont l'envers burlesque et inquiétant des métaphores fruitières : « *des baisers voraces paupières mourantes* » (BS 607), « *ce monsieur et cette dame* [...] *qui tout d'un coup se fouillaient les bouches s'exploraient se mangeaient en somme* » (BS 608). Elles introduisent un surcroît de distance et de franchise amusée :

---

[1] L'épithète de ces hypallages peut être elle-même métaphorique ou figurée : « *les pommes démoniaques* » évoquent la tentation de la Genèse et connotent le péché originel.

> soyons franche pour quelqu'un du dehors observant ça à froid ces deux bouches en révolution et affamées avec pénétrations remuantes ça fait tout de même comique et même répugnant carnassier bouche dans bouche langues inlassables s'entortillant l'une dans l'autre (BS 615)

IX. Culture, culte et blasphème

La distance parodique d'Ariane s'applique aussi à l'idiolecte de Tantlérie, qu'elle caractérise comme les Deume par un DD emblématique : « *elle était noble et puis drôle aussi mais ma fille il n'y a que les athées et les papistes qui aillent dans les cafés* » (BS 178). Notamment, dans son journal intime, elle l'illustre par des DD :

> A table, après les grâces, on s'entretenait de thèmes décents, tels que fleurs ("il faut toujours écraser le bout de la tige des tournesols pour qu'ils durent") ; ou teintes d'un coucher de soleil ("j'en ai tellement joui, j'étais si reconnaissante de cette splendeur") ; ou variations de la température ("j'ai eu une impression de froid ce matin en me levant") ; ou dernier sermon d'un pasteur aimé ("c'était fortement pensé et joliment exprimé"). (BS 16)[1]

Symétriquement à cette exemplification, Ariane se livre à la traduction d'acceptions idiolectales de sa tante révélatrices de toute une représentation de soi et d'un système de valeurs : « *des "familles convenables", c'est-à-dire celles, comme la nôtre, dont les ancêtres avaient fait partie du Petit Conseil avant 1790* » (BS 13). La traduction de certains mots révèle un évidement très idéologique de l'intension des mots :

> ne pas être "mondain". Ce mot avait pour ma tante un sens tout particulier. Par exemple, était mondain à ses yeux tout pasteur gai, ou portant faux col mou, ou revêtu d'un costume sportif, ou chaussé de souliers de teinte claire, [...]. Etait également mondain tout Genevois, même de bonne famille, qui allait au théâtre. [...] "cabarets", ce mot étant le nom générique qu'elle donnait à tous établissements suspects, tels que music-halls, dancings, cinéma, et même cafés. (BS 14, et 185)

La distance critique que montre alors Ariane marque l'évocation de son milieu et de sa généalogie, nonobstant la fierté qu'elle en tire :

> nous avons donné à Genève un tas de savants, de moralistes, moi par exemple – elle se pinça le nez pour avoir une voix pieuse – une ribambelle de pasteurs, de modérateurs de la Vénérable Compagnie et des banquiers à n'en plus finir. [...] Et un ancêtre a fait un tas de choses scientifiques avec Pascal. [...] Agrippa d'Auble fut un chenapan très bien (M 595)

Dans ce monologue, on observe une forte dissonance entre les substantifs d'une histoire prestigieuse, et leurs quantificateurs indéfinis et très désinvoltes[2].

Au-delà de la famille, la liberté d'Ariane apparaît dans son réemploi des codes prestigieux, à commencer par la culture. Elle résume des figures consacrées du patrimoine

---

[1] Sa proximité avec l'idiolecte d'Antoinette inscrit Tantlérie dans le chœur du jargon bigot, mais plus comme modèle de référence que comme échantillon. Voir aussi : « *s'élever spirituellement c'était un mot qu'on savait bien parce que Tantlérie le disait souvent* » (BS 328).

[2] Cette désinvolture, que signale aussi l'incise narratoriale sur l'intonation ludique, disparaît de la version écrite que son journal intime donne de cette lignée glorieuse, sinon pour dire son extinction : « *Tous les Auble ont claqué* » (BS 11). Elle épargne son oncle Agrippa, mais se porte sur sa voiture, « *cette effarante bagnole* [...] *cette tarasque* » (BS 556). Enfin, plus qu'Aude, Ariane l'applique à elle-même, en se définissant comme « *une prétentieuse pécore* » (M 595). Toutefois, l'autodérision s'inscrit dans une tradition de cette famille au demeurant austère, comme le montre la suffixation mnémotechnique des deux patronymes ancestraux, homonymes, « *les Armiot-Idiot et les Armyau-Boyau* » (M 595, BS 11). Ariane se plaît à pasticher la crudité de langage qu'elle attribue à son ascendante : « *Des protéines, ventre-saint-gris ! comme disait sans doute Corisande d'Auble, l'amie d'Henri IV* » (BS 437).

artistique en des formules burlesques[1]. Le recul vis-à-vis des jeux théâtraux, quand Ariane enfant incarnait Diane, Electre, Brunehilde, Yseult, Phèdre, légitime ainsi la critique, difficilement dicible, du sentimentalisme d'Ariane et surtout de sa défunte sœur Eliane, comme dans ce résumé rétrospectif d'*Othello*, réduisant le drame shakespearien à une comédie bourgeoise et mettant en scène deux imbéciles :

> une idiote aussi je suis Eliane aussi quelquefois enfin un peu bécasse avec ses rires intimidés insolents tant pis c'est la vérité ridicules nos scènes de théâtre au grenier [...] moi Desdémone la crétine elle Othello oh vraiment crétine la Desdémone toujours à pleurer sans savoir se défendre moi je l'aurais mis au pas Othello sale moricaud bamboula vous ne vous rendez pas compte que c'est Iago qui a tout combiné vous en avez une couche mon cher (BS 180)

Mais plus régulièrement, c'est la marque d'une distance agacée[2] vis-à-vis des valeurs consacrées : « *la Joconde a une tête de femme de ménage, je ne comprends pas pourquoi on fait tant de chichis pour cette bonne femme* » (BS 28), et notamment la mode, ou la modernité, objet de son intérêt et de sa critique :

> on a compris monsieur Kafka vous êtes un génie mais pour l'amour du ciel n'en jetez plus trente pages de votre génie suffisent pour qu'on se rende compte de votre génie barbant personne n'ose l'avouer c'est le règne de la terreur [...] monsieur Kafka on a compris votre cheval c'est la culpabilité sans faute mais vous le montrez un peu trop c'est monotone [...] Proust c'est vraiment bien mais quel affreux snobinet ses flatteries hystériques à la Noailles et puis ravi charmé par des prénoms aristos genre Oriane Basin Palamède respectueux de ces prénoms il les suce il les lèche (BS 606)

L'exemple est particulièrement intéressant. Si la critique de l'onomastique proustienne fait sourire de la part d'une Ariane Cassandre Corisande fière de ses prénoms, sa charge contre Kafka se réclame d'un certain anticonformisme intellectuel, en s'élevant contre la *terreur* régnante qui oblige à taire l'ennui et à applaudir[3]. Elle se montre très consciente des stéréotypes, des mensonges et des hypocrisies de la littérature : « *dans les romans français le type va toujours se laver dans un cabinet de toilette jamais dans une salle de bains alors quoi ils ne se lavent jamais* » (BS 187), « *front contre la vitre pour mieux réfléchir est-ce que ça se fait pour de vrai dans la réalité ou bien est-ce que c'est seulement un truc des personnages des romans* » (BS 606). Cette critique la place entre la lecture naïve de l'enfant et la charge mangeclousienne ; elle se rapproche davantage de cette dernière dans son attaque moraliste contre les clichés amoureux, auxquels elle n'échappe certes pas toujours : « *c'est du joli les voluptés des romanciers* »[4] (BS 176).

Dans le cas de Pascal, Ariane conjoint la critique de l'auteur et celle des faux-semblants de sa rhétorique et du projet qu'elle sert. Elle donne une citation emblématique des *Pensées* : « *tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé on s'extasie devant ça moi je trouve que pas profond du tout et même bête un petit tour de prestidigitateur et pas de la vérité* » (BS 610) ; mais elle en raille le pouvoir fascinant, le paradoxe apologétique, comme relevant d'une magie verbale mensongère, un trucage[5]. On touche ici

---

[1] Elles peuvent être associées à l'expression d'une intimité esthétique quasiment attendrie : « *oh j'adore le trio n°1 en si bémol majeur du cher Schubert gros gentil avec ses grosses lunettes* » (BS 445).

[2] Comme l'exprime l'animalisation de l'auteur (un Genevois protestant et narcissique) auquel Ariane envisage un instant de consacrer une thèse : « *pas envie Amiel limace embêtante ridicule avec ses combinaisons pour un mariage* » (BS 186).

[3] Cet anticonformisme n'empêche pas Ariane d'étaler les livres dudit Kafka en croyant plaire à Solal (BS 420, 609).

[4] Ariane a alors le sentiment d'être une épouse sexuellement asservie à Adrien ; après la découverte des baisers de Solal, ce n'est que l'imprécision de leur langage figuré qu'elle reproche aux romans (BS 607).

[5] Pascal étant catholique, sa rhétorique, par conséquent, n'est pas loin d'être *vulgaire*.

au rapport complexe qu'entretient Ariane avec la foi et avec Dieu, nonobstant son orgueil de protestante. La foi est définie comme une *veine*, synonyme familier de la chance, spécialement au jeu, qui rappelle irrespectueusement le motif du pari, un pari truqué : « *s'il n'y a pas de vie future les croyants claqués n'en sauront jamais rien ils ont toutes les veines* » (BS 609). Ariane en stigmatise particulièrement l'hypocrisie en la personne d'Antoinette, le rabaissement du pari en *veine* étant alors accentué par l'allitération en [v] et la contrepèterie asémantique : « *toutes les veines la Deume elle savoure sa vie future sa fie vuture se réjouit de voleter dans l'au-delà* » (BS 187). D'ailleurs, le paradis donne lieu à un travestissement particulièrement cocasse de sa représentation canonique :

> embêtants les anges leur musique ça doit être du César Franck en pire des eunuques avec des ailes l'endroit où l'aile s'attache à l'épaule c'est répugnant jamais je ne pourrai là-haut toucher à ça ça doit être mou et dur comme l'endroit du poulet difficile à découper (BS 605)

De façon anachronique, Ariane en attribue la musique à César Franck[1]. La pureté légendaire des anges qui n'ont, comme chacun sait, pas de sexe, est évoquée comme une castration. Enfin, l'image du poulet permet à Ariane de s'interroger sur les zones d'ombre de l'iconographie traditionnelle, l'attache de deux ailes à un corps humain, par le biais du burlesque alimentaire et du bas corporel – bas parce que corporel : il est peu orthodoxe de se poser des questions trop précises sur le corps des anges ; qu'ils n'aient pas de sexe doit suffire au fidèle. L'irrespect s'applique à la Bible même ; la résolution sérieuse qu'envisage Ariane de relire le Livre des Juifs pour se rapprocher de Solal, bifurque *ex abrupto*, par le glissement phonétique d'une liste rimée en [ã], vers une comptine enfantine : « *relire l'Ancien Testament quoique assez embêtant une bête rose avec des rubans une jardinière avec son enfant une demoiselle avec des chats blancs* » (BS 610).

Plus explicitement, son journal intime évoque son goût enfantin pour les blasphèmes[2] :

> en prenant ma douche, je ne pouvais m'empêcher de dire tout à coup : "Sale Dieu !" Mais tout de suite après je criais : "Non non, je ne l'ai pas dit ! Dieu est bon, Dieu est très gentil !" [...] quelquefois dans le lit, le soir, je ne résistais pas à l'attrait de chuchoter : "Eh bien moi, je pèche contre le Saint-Esprit !" Bien sûr, sans savoir ce que cela signifiait. Mais tout de suite après, [...] j'expliquais au Saint-Esprit que c'était seulement pour plaisanter. (BS 17)

Ces blasphèmes sont l'exacte inversion des interdits dont Tantlérie a instruit les deux sœurs, et l'exutoire des « *angoisses* », de la « *hantise neurasthénique* » qu'elle leur inspirait par la mortification et la préparation à la mort. Cette foi reste vacillante ou ambiguë quand Ariane en exprime l'actualité :

> Depuis, bien que je n'aie en somme pas vraiment perdu la foi, j'ai gardé une horreur des cantiques [...]. Cafard lorsque j'entends à l'église ces gens assemblés qui le chantent avec une fausse joie, avec une exaltation maladive et qui se persuadent qu'ils seront ravis de mourir alors qu'ils appellent le médecin au moindre bobo. (BS 17-18)

Elle donne lieu à des injonctions sans sérieux, quoique à chaque fois motivées par la peur de la mort : « *croire en l'immortalité de l'âme sapristi bien la peine d'avoir eu un tas de pasteurs dans la famille* »[3] (BS 36).

---

[1] César Franck (1822-1890) fut, entre autres choses, l'organiste de l'église Sainte-Clotilde et le compositeur de *Rédemption* et des *Béatitudes*.

[2] Leur apparition rappelle la tentation des gros mots, dans les situations similaires de la douche et du lit.

[3] De surcroît, *sapristi* a pour origine le mot *sacré*, tout comme cet autre juron ponctuant le même encouragement à croire : « *saperlipopette* » (M 626).

Ariane invoque Dieu avec désinvolture pour un sujet sans spiritualité aucune, son mariage avec Adrien : « *demander à Dieu un coup de main pour être épouse modèle* » (BS 176). Le procédé est développé dans cette prière :

> Sans prendre le temps de se rincer la bouche, elle s'adressa au Tout-Puissant avec un accent rendu auvergnat par la mousse de dentifrice. "Cheigneur, que demain tous les trains che fracachent et qu'il y ait des chentaines de morts chi Tu y tiens vraiment, mais aujourd'hui que tout che pache bien, ch'il Te plaît, très cher Dieu, ajouta-t-elle pour l'amadouer. (La bouche rincée, elle continua sa prière intéressée, comme toutes les prières, d'ailleurs.) Fais cela pour moi, Seigneur, modula-t-elle en donnant à sa voix son charme le plus féminin. Tu sais combien je T'aime. Alors, je T'en prie, laisse-moi cette soirée, veux-Tu ?" (BS 590)

Le burlesque y joue à plusieurs niveaux : tout d'abord, sa prononciation subit une déformation importante, inscrite par une grave altération de la graphie, tout en conservant aux désignations de Dieu la majuscule de rigueur. La prière apparaît comme une requête adressée à un tyran capricieux dont les envies meurtrières sont admises. Enfin, son interlocution pose un allocutaire humain, masculin, séductible, ce que soulignent les appellatifs et le récit attributif. Encore l'inquiétude qu'exprime sans gravité cette prière est-elle sincère. Cet usage parodique du registre religieux est plus ludique et gratuit quand, immédiatement après, Ariane détourne le genre du sermon pour mettre son bain en scène comme un baptême érotisé et narcissique : « *(Elle se releva, se pinça les narines pour se donner une voix de pasteur.) Chers frères et chères sœurs, je vais prendre un bain, accompagnée de mon jeune buste quelque peu volumineux.* »

Surtout, la foi d'Ariane connaît un infléchissement notoire, mais tout aussi hétérodoxe, dès lors qu'elle se dit la belle de son seigneur : « *il n'y a que lui il est le seul l'unique en tout cas le croire c'est un dogme est-ce que les catholiques croient en tout ce qu'ils croient* » (BS 604). Ariane la protestante met ici en question le dogme catholique par la nuance entre *croire en* et *croire quelque chose*, entre foi et crédulité, ce qui donne un éclairage ambigu sur l'affirmation de son propre dogme, sur sa profession de foi volontariste. L'amour constitue un contexte omniprésent à son esprit, qui opère une distorsion de sa réception des discours religieux, une réinterprétation fallacieuse de leurs pronoms ou possessifs qui ne devraient référer, dans un tel cotexte, qu'à Dieu : « *si c'était un sermon du dimanche à la radio, et si le pasteur disait qu'il fallait se consacrer à Son service, elle approuvait de toute son âme. Oui, oui, à votre service mon chéri ! s'écriait-elle* » (BS 420), « *à la radio le pasteur a dit que ton règne vienne j'ai dit amen en pensant à votre retour* » (BS 620). Ariane joue alors à un quiproquo complaisant. Plus sciemment encore, son horreur des cantiques fait place à leur application à l'extase amoureuse. Par trois fois, on voit Ariane chanter l'air de la Pentecôte de Bach, adapté à sa foi amoureuse[1] : « *elle entonna l'air de la Cantate de la Pentecôte, substituant non sans remords le nom bien-aimé au Nom sacré. "Mon âme croyante, / Sois fière et contente, / Voici venir ton divin roi, / Solal est près de toi !"* » (BS 592). La réinterprétation d'un syntagme biblique, dont la référence est soulignée, est exemplaire de cette syllepse entre le sacré religieux et le sacre érotique : « *et alors il y avait le tumulte la confusion des langues comme on dit dans l'Ancien Testament* » (BS 607). L'image est initialement appliquée à Babel[2], mais Ariane en fait un usage néologique qui tend plutôt vers le Cantique des cantiques.

---

[1] Aussi BS 416, 633. Un DIL intérieur très nostalgique révèle, sur la fin, qu'à treize elle en agissait de même pour le jeune pasteur Ferrier qui lui faisait le catéchisme (BS 987). Ariane opère la transposition symétrique sur l'*Ave Maria*, fort peu calviniste quant à lui : « *je vous salue, Ariane pleine de grâce, le seigneur est avec vous, murmura-t-elle.* » (BS 581). Voir Anne-Marie PAILLET. op. cit., p.444-445.

[2] Gn 11.7-9. Voir Catherine MILKOVITCH-RIOUX. op. cit., p.463 note 49.

La glose d'Ariane sur les déclarations et les lettres de Solal relève de ce motif ; elle manifeste sa réception très investie, le pouvoir stylistique de Solal et sa force illocutoire. L'attitude interprétative d'Ariane n'a pas l'ampleur ni la généralité de celle de Solal ; elle s'applique à des occurrences la touchant directement, ce que Solal lui dit, la seule parole qui compte et vaille une exégèse ancrée dans la situation. Ces interprétations relèvent du solipsisme duel propre à la communication amoureuse dans le mythe occidental de l'amour-passion : tout ce que l'amant écrit à et sur l'aimée se présente comme un message infini, offert à la lecture égocentrique de celle qu'il constitue, de façon totale, comme référent, destinataire et herméneute hyperbolique et idéal, tout en ayant la fonction de substitut parfait du corps absent de l'émetteur. Les lettres de Solal sont l'objet d'un culte fétichiste[1] : au télégramme de Solal qu'elle croyait avoir perdu, Ariane dit « *Mon amour* » (BS 537), comme à Solal lui-même. La lecture est empathique et simultanée du vécu. La lettre de Solal est une bonne parole, instaurant un nouvel ordre, en disant la vérité elle la fait advenir. Ainsi, le compliment demande une vérification qui ne peut que le confirmer puisque ce regard qui le corrobore, c'est lui qui le fabrique : « *Lorsqu'elle arriva à "la plus belle des femmes", elle fit un bond hors du lit, courut à la psyché voir cette belle femme. Oui, c'était juste.* » (BS 481). Cette vérité magique fait l'objet d'une répétition incantatoire, de relectures ou récitations intimes[2]. Bien après leur énonciation, elle se délecte des mots fondateurs, du texte des origines, la déclaration du vieux partiellement redite au Ritz[3], où apparaît le lien religieux qu'établissent les mots de l'amour : « *Elue au premier battement des longs cils recourbés, il avait dit. C'est vrai que j'ai de beaux cils, murmura-t-elle.* » (BS 395), « *il a dit gloire à Dieu tout bas on dit gloire à Dieu quand c'est sérieux est-ce qu'il a dit ça comme ça ou bien est-ce qu'il croit vraiment en Dieu* [...] *redoutable de beauté il a dit et puis il a dit que son âme accrochée à mes longs cils recourbés* » (BS 609). Ce culte du Verbe amoureux conduit à sa substantivation en discours : « *le ciel regardé ensemble, le vous êtes mon seigneur, je le proclame, toutes ces noblesses* » (BS 442) ; en effet, la formule d'allégeance amoureuse désigne par métonymie un lien, un instant sacré, un contexte, auxquels le syntagme précédent donne un paysage, et le démonstratif anaphorique pluriel qui suit une désignation générique. Le DD sacré est substantivé, de même que nombre de prières tiennent leur nom de leur incipit ou de leur formule clef[4].

Ariane est « l'enfant de cœur » de ce texte sacré, et aussi son herméneute ; elle surinterpréte ce qui est écrit dans les lettres, surtout dans leurs lieux stratégiques comme la salutation finale du télégramme :

> Le mot merveilleux de la fin la foudroya. Ô joie, ô gloire et chérubins délirant au ciel sous les ailes des grands anges aux harpes sonnantes, ô homme merveilleux ! Il avait signé simplement vôtre ! Vôtre et rien d'autre! Comme c'était beau ! Soudain, elle fronça les sourcils. Ce vôtre, c'était peut-être un mot qu'il avait mis sans y penser, comme un banquier anglais au bas d'une lettre, un yours quelconque ? Non, non et non, il y avait une intention! Ce mot avait tout son sens et signifiait qu'il était à elle, rien qu'à elle, son bien, sa propriété. Vôtre, murmura-t-elle [...]. (BS 591)

---

[1] De même, il baise le cahier d'Ariane (BS 9).

[2] Aude montre une réception similaire d'une déclaration de Solal beaucoup plus laconique et moins lyrique : « *Vous êtes très belle, dit-il d'un ton assez dédaigneux.* [...] *elle répétait sur divers tons* [...] *: Vous êtes très belle.* » (S 176-177) ; la récitation intime compense alors, en variant les tons, ce que le compliment pouvait avoir de contradictoire, le dédain noté par le récit attributif.

[3] Ariane se remémore notamment une phrase que seul a dite le vieux (BS 40) : « *sans cesse sortie et contemplée puis pliée et en lui renfermée j'adore le pliée* » (BS 610).

[4] Un *pater*, un *ave*, un *confiteor*, un *credo*, un *benedicite*, un *de profundis*, un *libera*, un *salve*, un *benedictus*, un *sanctus*, etc.

Il s'agit de presser ces cinq lettres, pour en extraire toutes les valeurs possibles, dysphoriques comme l'intertexte du courrier administratif, et euphoriques comme la possession amoureuse. Sa célébration réapparaît dans l'ivresse homonymique du monologue : « *vôtre vôtre ô mon amour* [...] *j'ai perdu mon fil ah oui vôtre vôtre je me vautre dans votre vôtre* » (BS 603). Elle surinterprète même ce qui n'est pas écrit, virtualité infinie, traquant l'implicite. Ainsi, son DIL, programmant les préparatifs de la venue de Solal, reprend l'inquiétude déjà exprimée dans le télégramme : « *faire des préparatifs formidables d'élégance, d'autant plus que dans son télégramme il avait dit seulement élégante et pas très élégante.* » (BS 526). Toute composante du message amoureux est porteur d'une charge sémiotique[1], même la moins signifiante, la plus fonctionnelle, celle qui précisément ne s'adresse pas à la destinataire mais aux intermédiaires, au facteur ; en effet, l'adresse qui figure sur l'enveloppe est lue comme une adresse au sens le plus noble du terme, comme un appellatif amoureux par excellence, érotisé en filigrane, *a contrario*, par son aspect social : « *Regardons un peu l'adresse. Il a pensé à moi en écrivant mon nom, et parce qu'il a dû mettre madame qui fait honorable, décent, il a peut-être pensé par contraste à moi nue* » (BS 479-480). Ariane y voit un trope communicationnel particulièrement retors où la surface du message, lisible de tous, l'enveloppe, est par sa décence conventionnelle même une marque d'amour supplémentaire et secrète.

La divinisation de Solal ne met pas fin aux tentations blasphématoires d'Ariane, au contraire – elle les réoriente. Sa désacralisation commence par l'hypocoristique détourné en astéisme. De façon sacrilège, libératrice et ludique, Ariane le désigne dans un lexique familier et irrespectueux :

> Ouf, vacances et bon débarras, dit-elle. Plus besoin de faire la charmante puisque le monsieur n'est pas là, oui, enfin le type, le bonhomme, le lustucru, oui parfaitement, mon cher, c'est de vous qu'il s'agit (BS 437)[2]
>
> viens vite, espèce de petit bonhomme, oui, toi, Solal, parfaitement, un petit bonhomme de rien du tout ! Jouissant de son blasphème, elle porta sa main à sa bouche pour cacher un sourire scandalisé. (BS 636)
>
> et puis il en prend trop à son aise avec moi ce type qui arrive à Genève à sept heures vingt-deux et qui s'amène ici à neuf heures tout ça parce que monsieur veut plaire [...] avez-vous compris mon bonhomme (BS 604)

On le voit, ces désignations sont souvent marquées par un registre relâché, comme *s'amener* ou cette locution verbale : « *tu verras de quel bois je me chauffe mon petit ami* » (BS 446) ; ainsi que par des appellations familières et insolentes[3] : « *oui asticot*

---

[1] Ariane montre un regard à la fois ravi et analytique sur le dilogue amoureux : « *au fond, ce truc de nous dire vous c'est pour mieux sentir le tu de certains moments* » (BS 618), « *exquis de se vouvoyer en étrangers bien élevés et savoir qu'on serait nus bientôt* » (BS 620). Le récit attributif le confirme, en situation : « *Aimé, voulez-vous des fruits ? demanda-t-elle, savourant ce vouvoiement car elle était nue contre lui.* » (BS 722).

[2] Le substantif *lustucru* est particulièrement intéressant. Familier et vieilli, il signifie « bonhomme niais ou bizarre ». A l'origine, c'est la contraction graphique de *L'eusses-tu-cru ?*, phrase emblématique du personnage de théâtre niais, qui réintroduit parodiquement la foi amoureuse travestie en étonnement, voire en crédulité. La phrase que se dit Solal en pénétrant dans sa chambre, alors qu'elle est au piano, est l'équivalent proleptique et monologal d'un « L'eusses-tu cru ? » rétrospectif : « *Joue, ma belle, joue, tu ne sais pas ce qui t'attend, murmura-t-il* » (BS 27). Les souhaits candides d'Ariane, que la diégèse colore d'une ironie tragique, illustrent cette crédulité : « *vivre toujours avec lui dans un hôtel et ne voir personne ce serait merveilleux* » (BS 621) ; ce souhait reprend la séduction, programmée par Solal, du *départ ivre vers la mer*, et trouve son exaucement dans le sinistre séjour d'Agay.

[3] « *le type* » apparaît aussi BS 421, 590, et « *l'asticot* » BS 445.

parfaitement je n'ai pas peur de vous mon cher hier soir je l'ai appelé crétin » (BS 618). Mais l'irrespect peut être hautain, d'un niveau de langue soutenu : « *j'espère que vous ne resterez pas longtemps ce soir car vous m'excédez mon cher, ça serait chic de lui dire ça* » (BS 445). En fait, il commence avec la désignation de l'être aimé et unique par l'hyperonyme le plus général, au niveau de langue neutre, car cette neutralité est déjà sacrilège : « *Oh, qu'il vienne cet homme !* » (BS 626). A l'appellatif familier et au cotexte relâché s'ajoutent parfois un jeu avec le suprasegmental, une prononciation déplacée que souligne le récit attributif : « *Vous rendez-vous compte de votre privilège, mon brave ? lui demandait-elle en se pinçant le nez, ce qui lui donnait la voix de sa tante.* » (BS 421). Le blasphème amoureux s'applique parfois à des énoncés qu'Ariane est susceptible de dire à Solal avec gravité : « *"Vous êtes mon seigneur, je le proclame." Pour le plaisir du sacrilège et parce qu'elle était heureuse, elle répéta sa déclaration de vassalité avec des accents successivement anglais, italien et bourguignon, puis avec une voix de vieille gâteuse.* » (BS 586).

Ces appellatifs apparaissent toujours dans un cotexte où l'amour, l'impatience, le manque sont très présents, et à quelques lignes des célébrations nettement plus lyriques. Ils ne disent rien d'autre que ses déclarations d'allégeance, et Ariane alterne, à leur sujet, culpabilisation, fierté et autojustification : « *Alors, ça va, mon vieux ? S'apercevant qu'elle venait de s'adresser à lui, elle se cachait la bouche sacrilège, scandalisée, mais assez fière de cet exploit.* » (BS 421), « *vous comprenez mon chéri vous m'intimidez alors c'est agréable de vous insulter* »[1] (BS 618). La dérision sacrilège d'Ariane, plus que d'Aude, s'applique d'ailleurs également à elle-même, à l'amoureuse qu'elle est. Elle s'amuse notamment du contraste entre sa servitude nouvelle et la lignée dont elle descend : « *Ariane Corisande Cassandre d'Auble, ouvreuse de portières et ramasse-mégots ! annonça-t-elle.* [...] *c'est fou les possibilités érotiques d'une jeune fille de bonne famille comme moi* » (BS 438-440), « *mes lèvres contre ses lèvres et pas à sec quoique d'Auble depuis des siècles* » (BS 616). Le retour méta-énonciatif qu'opère Ariane sur la désignation de son premier baiser à la main de Solal comme un « *salamalec obséquieux* » est à ce sujet particulièrement significatif :

> je n'aurais pas dû dire salamalec mais mon amour je ne me moque pas je vous assure c'est mon genre vous comprenez même si je respecte follement je dis des mots comme ça quand je suis seule c'est mon genre c'est à prendre ou à laisser oh à prendre s'il vous plaît et puis vous comprenez c'est de la pudeur (BS 609)

La vénération amoureuse ne se complique pas seulement de ces sacrilèges ; elle n'interdit pas non plus une lucidité remarquable que Solal ne semble pas soupçonner, et que l'omniprésence de son point de vue peut avoir tendance à occulter aux yeux du lecteur : « *je suis capable de remarques secrètes, poseur va, ou même tu t'embrouilles* » (BS 444). Ces remarques secrètes portent notamment sur sa coquetterie et ses apprêts[2] : « *c'est d'ailleurs votre côté féminin mon cher féminins aussi vos coups d'œil dans la glace vous vous regardez un peu trop une faiblesse ça mon ami et puis comédien avec ses robes de chambre* » (BS 604). La distance apparaît aussi dans ces reformulations de la scène de séduction, distanciées : « *adoration de la force qui est pouvoir de tuer vous voyez mon*

[1] Aude s'explique sa lucidité, moins ludique d'ailleurs, dans les mêmes termes : « *Si je blasphème c'est pour me rassurer* » (S 269).

[2] Aude formule silencieusement des réflexions similaires (S 269-270).

chéri je sais bien ma leçon »[1] (BS 604) ; voire fantasques : « *il a dit que son âme accrochée à mes longs cils recourbés bref faisant hameçon* » (BS 609). Cependant, ce sont là des choses dont le récit fait état, qui révèlent la liberté critique d'Ariane, mais rien sur Solal lui-même. D'autres faits n'apparaissent que dans les monologues d'Ariane, et n'en prennent que plus de relief, car ils informent le lecteur d'une réalité diégétique autrement inconnue. C'est le cas de Solal en position de subordonné : « *après vous avez parlé aimablement à ce sir John je me suis dit il peut faire le gentil tiens tiens il a un supérieur enfin ce monsieur* » (BS 620-621) ; ou Solal en état d'imperfection à son insu : « *j'étais attendrie par le petit reste de savon à barbe derrière son oreille* » (BS 622). Il ressort de là que, contrairement à une première impression de lecture, Ariane peut, ponctuellement, s'avérer moins béatement fascinée par Solal qu'il ne le pense et que ne le laisse penser un récit en forte empathie avec son point de vue[2].

[1] A ces mentions explicites de la *leçon* s'ajoutent par ailleurs des échos beaucoup moins circonscrits, des connotations autonymiques comme la substantivation dans « *cette bande de conjugaux* » (BS 620). On constate aussi des convergences avec l'anthropologie et le moralisme de Solal : « *au fond nous sommes toutes les mêmes il n'y a que les mots qui changent* » (BS 613), « *mon conscient en est fier mon inconscient moins* » (BS 618).

[2] Enfin, un DIL rapporte tardivement les doutes d'Ariane quant à la situation de Solal (BS 966).

CHAPITRE III : INTERLOCUTIONS

Néanmoins, ces libertés, Ariane ne les prend que quand sa parole est solipsiste, narcissique, c'est-à-dire dans les monologues. Dès lors qu'il s'agit d'un dialogue, ces affranchissements se font beaucoup plus rares, et les normes et contraintes de toutes sortes, déjà latentes dans les monologues, priment désormais. Elle fait preuve d'une grande maladresse dans l'interlocution avec autrui, qui corrobore son aveu de la difficulté d'être adulte. Il ne s'agit pas seulement de son dédain pour la parole cohésive mais aussi de son incompétence quant à la parole simplement fonctionnelle.

I. La transaction burlesque

Les scènes mettant Ariane en présence de Volkmaar et de ses vendeuses sont exemplaires de cette gêne[1]. La commande chez le couturier est une interaction de service. D'un point de vue dramatique, dans un roman, ce sont généralement les conséquences, les effets, les gains de ces interactions verbales qui importent : ici, le fait qu'Ariane ait des robes neuves pour accueillir Solal. De plus, c'est dans la transaction que sont les plus déterminants les contenus attendus, le contrat de parole[2]. La scène obéit à un scénario promettant peu de variations, et sensiblement identique dans un roman à ce que l'expérience sociale du lecteur peut lui révéler : chacun sait peu ou prou ce qui se dit dans tel commerce. L'extrapolation se fait sans dommage, le DR peut être économique. Elles sont donc d'ordinaire prises en charge par le récit, ou rapportées en DN, éventuellement avec un fragment de DD emblématique ou conclusif.

Or, cette commande constitue dans le roman une interaction hypertrophiée[3], étalée sur trois chapitres, sans parler des projections et réminiscences qui en rapportent les répercussions dans les monologues. Au chapitre LIX, Ariane passe, ou plus exactement, a passé sa première commande : le chapitre débute alors que Volkmaar en récapitule les échéances et Chloé les modalités de paiement ; au bout d'une page, Ariane est dehors et le marché conclu. Or, la transaction, qui a déjà accédé à cette promotion romanesque qui lui a valu une page, et pourrait s'arrêter là, connaît de multiples rebondissements. Ariane est prise de doutes (BS 532), envisage d'écrire un aide-mémoire récapitulant les modifications de modèles et de calendrier qu'elle souhaite (BS 533), puis préfère se le fixer en DD télégraphique (BS 533-534), opte finalement pour un coup de téléphone dont elle écrit le brouillon (BS 535), y renonce une fois en ligne et annonce qu'elle va revenir, négocie tant bien que mal sur place (BS 535-537), change à nouveau d'avis dans la rue, rappelle mais raccroche sans mot dire avec l'idée de se rendre encore à la boutique (BS 537) – ce que le bilan monologué qui clôt le chapitre révèle qu'elle a effectivement fait (BS 538). Le chapitre LXI détaille les stratégies de correctifs et retouches, alors que vient d'avoir lieu le

---

[1] La scène illustre en outre sa décence hypocrite quant à l'exhibition tacite de ses appas, sa difficulté à parler d'argent, son dégoût pour la vulgarité, et son recours, pour se venger mentalement du « *porc* », à des exutoires enfantins que résument les variations sur l'insulte « *sale Volkmaar* » (BS 537, 545, 631).

[2] Voir Robert VION. op. cit., p.133-134.

[3] Elle développe des considérations techniques sur les nuances de la couture féminine, modèles, tissus et coupes, qui peuvent échapper à un lecteur, et à une lectrice, novice.

premier essayage (BS 544-546). Enfin, le chapitre LXVI narre les derniers essayages : à la fin, Ariane a ses habits neufs (BS 577-579).

Sa gêne et sa faiblesse sont résumées dans le leitmotiv de l'appellatif *chère madame* dont Volkmaar la gratifie :

> le petit porc et sa Chloé m'intimidaient. Oui, voilà, les gens vulgaires m'intimident toujours. Et puis ces deux parlaient tellement qu'ils m'embrouillaient, je disais oui à tout pour en finir, pour sortir, pour ne plus entendre le chère madame. Au fond, je suis une lâche, voilà, pas faite pour la vie. (BS 533)

Par cet appellatif, Volkmaar établit un lien dont elle ne veut pas[1] ; il confère même à Ariane une identité poisseuse, aliénante : « *Ce n'est pas la peine, dit-elle, pressée de ne plus être une chère madame.* » (BS 537). Elle se replie sur un rôle de cliente pour endiguer son malaise, et lui donne une forme codée, celle de l'interaction de service, quand elle a d'autres motivations ; c'est ce qui se passe quand, saisie en pleine rue par des doutes relatifs à sa commande, elle veut de plus éviter une vieille connaissance : « *elle se réfugia dans une papeterie où, pour justifier sa présence, elle acheta un stylo.* » (BS 533). L'anecdote, en apparence anodine, représente en fait les prémisses de la fuite en avant qui va suivre ; en effet, Ariane achète la bienveillance du couturier envers ses requêtes multiples et contradictoires en commandant de nouveaux articles qui ne font que l'enferrer dans ce rôle de cliente faible et indécise : « *elle sentit l'énormité de ses deux demandes. Pour se les faire pardonner et amadouer Volkmaar, elle lui dit d'abord qu'elle voulait un autre tailleur.* »[2] (BS 535).

Elle s'y montre à la fois enfant et coquette. La scène exemplifie dans une situation interactive, par l'humiliation qu'elle est capable de supporter, les angoisses de la séduction nécessaire, dont les monologues et le discours mental des scènes d'aménagement intérieur détaillent régulièrement les enjeux et les modalités. Il s'agit d'abord du reniement de ses valeurs et références d'origine, sacrifiés à Solal. Ainsi, quand elle envisage d'élaborer un plan écrit pour manœuvrer le couturier, c'est comme une inévitable entorse aux préceptes de Tantlérie qu'elle envisage ce repli : « *l'écrire dans ce café, oui, tant pis.* » (BS 533). Les mensonges éculés dont elle justifie ses exigences sont encore assortis de la conscience d'une faute nécessaire au nom d'un intérêt supérieur : « *Mentir, tant pis, légitime défense.* [...] *Si des ratés encore, je remens, tant pis* [...] *Evidemment, c'est mal de mentir. Aimé, c'est pour vous que je mens.* » (BS 533-534). La confrontation avec Volkmaar prend des accents quasiment cornéliens ; en effet, les affres d'Ariane sont rapportées selon son point de vue, qui leur confère une tonalité héroï-comique. D'emblée, les bévues de ses commandes sont nommées « *la catastrophe* [...] *des horreurs* » (BS 532). Dès lors, Ariane se représente les épisodes de la transaction comme autant de combats décisifs, pour l'honneur ou la survie : « *Tant pis, lutter, lutter pour lui, pour qu'il me trouve élégante.* [...] *Oui lutter.* [...] *Faire un plan de bataille* » (BS 533), « *elle fit demi-tour, décidée à l'énergie. Courage, ne réussissaient dans la vie que celles qui dédaignaient l'opinion des autres, qui écrasaient tout sur leur passage. Oui, savoir exiger* » (BS 535), « *Mais quoi alors, accepter la défaite ?* [...] *Elle avait fait son devoir.* » (BS 547). L'ultime rebondissement, qui intervient, en dernière minute, au moment de se vêtir pour Solal,

---

[1] « *(Elle baissa les yeux, dégoûtée par le chère madame.)* » (BS 531). C'est *a fortiori* le cas du compliment : « *il lui fit compliment sur son corps de déesse, ce qui la dégoûta.* » (BS 578).

[2] Plus tard, le monologue révèle que l'annulation de la robe lamé or a été compensée par trois autres commandes (BS 538).

reprend l'isotopie héroïque et guerrière : « *décidée à lutter, à sauver son amour* » (BS 630), elle exécute les robes les unes après les autres en les jetant dans la baignoire. L'héroï-comique est souligné par un double contrepoint, l'absurdité des conséquences alors qu'Ariane se dit perdue et, faute d'une tenue satisfaisante pour le recevoir, imagine Solal rebroussant chemin : « *Perdue, elle était perdue, elle n'avait rien à se mettre, et tout à l'heure, lorsqu'il sonnerait, elle ne pourrait pas lui ouvrir et il partirait.* » (BS 632) ; et ultérieurement, la célébration outrancièrement lyrique de la solution au dilemme : « *Ô Samothrace, ô victoire, ô tous oiseaux du ciel, voletantes innocences !* » (BS 633).

Ariane adopte dès le début une stratégie élaborée avec peine, à grands renforts de manœuvres et d'auto-encouragements :

> inutile d'écrire un aide-mémoire, je n'ai qu'à [...] faire une répétition générale. En somme, l'essentiel c'est d'exiger trois essayages très rapprochés. [...] Les exiger calmement, avec certitude de réussite. Oui, tout dépend de l'attitude intérieure. Ne pas dire j'aimerais mais je désire, d'un ton sans réplique. Monsieur, je désire trois essayages et que tout soit terminé vendredi 24 au matin. [...] Attitude ferme, en regardant le grassouillet dans les yeux. (BS 533-534)

Elle commence à battre en retraite en se rabattant sur le téléphone, qui démontre d'ailleurs son inefficacité ; les parenthèses entrecoupant sa conversation avec Chloé signalent, alternativement par le DIL et le récit, le divorce entre l'interaction de service, martialement préméditée, et ses gestes et pensées paniques :

> Téléphoner plutôt. Davantage de courage quand pas vue. [...] "Madame, je suis. (Gênant de dire qu'elle était Mme Adrien Deume.) C'est moi qui suis venue tout à l'heure. C'est pour vous dire que. (Elle se pencha pour ramasser l'enveloppe aide-mémoire que l'éternuement avait fait s'envoler, n'y parvint pas.) En somme je vais passer. (Impossible de dire qu'elle téléphonait d'en face.) Je serai chez vous dans un quart d'heure." (BS 535)

Les informations préalables à la communication téléphonique – qui appelle, d'où, et pour dire quoi – se heurtent à une impossibilité. D'abord, l'indispensable identification phatique de la locutrice par son nom lui rappelle la mésalliance et l'adultère, et Ariane la corrige par une imprécise référence au passé proche. Ensuite, l'objet même du message est bloqué par la perte du brouillon et l'auto-interruption. Enfin, Ariane est amenée à évoquer le paramètre secondaire de la deixis téléphonique qu'est la localisation de la locutrice, à cause de l'imminence de son arrivée qu'implique sa proximité ; or, comme seule sa lâcheté, et non l'éloignement, justifie son recours au téléphone, elle fixe à sa venue un délai artificiel qu'elle va meubler en errant.

De surcroît, la valeur de sa stratégie est définitivement contredite par les DD qui en rapportent la mise en œuvre face au couturier. On y lit un effritement de sa détermination conquérante à mesure qu'elle expose ses desiderata ; elle les accompagne de maints adoucisseurs, le minimisateur réduisant la retouche à peu de chose et le désarmeur la montrant consciente de la précipitation qu'elle impose[1] :

> j'aimerais une petite modification à la robe lamé or. Oui, en somme, je crois que je ne voudrais pas ce décolleté [...]. J'ai encore quelque chose à vous demander, monsieur. [...] il me faudrait toutes mes commandes pour vendredi 24 [...] Evidemment, c'est un peu court, sourit-elle craintivement. (BS 535-536)

[1] Et évidemment l'amadoueur consistant à passer de nouvelles commandes au préalable. Sur ces catégories empruntées à Brown et Levinson, voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Actes de langage dans le discours*. Paris : Nathan, 2001, p.73.

Cette reculade culmine avec son exigence la plus ferme, dont d'avance, on l'a vu, elle avait fixé la mimogestualité et répété les mots, et auxquels, respectivement, le récit attributif et le DD apportent un démenti littéral : « *Ensuite, évitant le regard du couturier, elle récita, la respiration difficile : "J'aimerais trois essayages.* [...]*."* » Le deuxième épisode de la transaction repose sur le contraste entre l'ampleur des tergiversations d'une part, et la futilité de leur objet :

> Et comme longueur, nous en resterons à ce que j'ai dit, deux centimètres de moins que le modèle. Mais je me demande si un centimètre et demi ne serait pas mieux. Oui, je crois. Attendez, je vais voir pour être absolument sûre. [...][1] Un centimètre et demi de raccourci, ce sera parfait, dit-elle. (Victorieuse, elle aspira beaucoup d'air avec une conviction satisfaite. Un centimètre et demi, c'était l'absolu, une dimension de Dieu.) Donc pas deux centimètres, n'est-ce pas ? (Froncement de sourcils, tête baissée, méditation, angoisse.) Vous ne croyez pas qu'un raccourci d'un centimètre suffirait peut-être ? Non, non, tenons-nous-en à un centimètre et demi. – Absolument, s'inclina Volkmaar, décidé à faire une veste de deux centimètres plus longue. (BS 545)

Le contraste entre le DD lénifiant du couturier et l'apposition omnisciente du récit attributif révèle au lecteur la banalité[2] et l'inefficacité d'une parole qu'Ariane voudrait subtile, manœuvrière et obéie.

La candeur des exigences d'Ariane est redoublée par le rappel écrit qu'elle apporte à Volkmaar de peur qu'il n'en oublie les détails, alors qu'il a résolu de ne pas en tenir compte. Le post-scriptum en est rapporté littéralement ; la reformulation de ce qui a déjà été dit se fait dans des termes plus que flous, à l'image de cet angle droit qui ne l'est pas : « *Comme il a été convenu, le bas des deux vestes Cambridge en très très léger arrondi. En quelque sorte, un angle droit à peine adouci à la pointe.* » (BS 545-546). La même imprécision, accrue par une hypermodalisation précautionneuse et banale, compliquait déjà des instructions préalables :

> Le résultat d'un débat confus fut la molle conclusion tant de fois entendue par les couturiers. "Donc, vous me ferez ces deux vestes ni trop étroites ni trop larges. [...] Oui, ni trop étroites ni trop larges. Mais plutôt un peu larges tout de même, sans qu'elles soient trop larges naturellement, enfin un peu ajustées mais sans serrer, sans faire étriqué. – De l'aisance, mais de la tenue", dit Volkmaar, qui fut aussitôt remercié par un regard aimant. (BS 544)

Le couturier met alors fin à ces tâtonnements modalisés défiant le lexique, par une formule clichée qui fait mouche. En revanche, la nature écrite du post-scriptum ne lui permet pas d'en endiguer la prolifération ; et c'est Ariane elle-même qui devance cet apaisant mot de la fin du professionnel. Elle conclut sa note écrite sur la primauté de l'avis du spécialiste, en dernier recours, en annulant l'instruction contraignante que représente le schéma, et en lui accordant une marge de manœuvre qu'il a déjà décidé de s'octroyer : « *Mais je m'en rapporte à vous au cas où vous estimeriez qu'il vaudrait mieux au contraire faire très arrondi. En tel cas, veuillez ne pas tenir compte du dessin ci-dessus.* » (BS 546). Finalement, ce post-scriptum laborieux, indécis et contradictoire est invalidé dans sa totalité par une énième apostille, adressée cette fois par la poste : « *Cependant, une heure plus tard, penchée sur une table de la poste du Stand, elle écrivit à Volkmaar de ne pas raccourcir les deux vestes Cambridge et de les laisser de la même longueur que le modèle.* »

---

[1] Ici prend place un paragraphe de récit narrant les stratagèmes d'un essayage impartial face à la glace.

[2] Cette banalité grevait déjà auparavant sa « *blague du départ vendredi soir* » (BS 534) : « *Ah ? se borna à dire le couturier, habitué au vieux truc du départ en voyage.* » (BS 536).

Une interaction de service amplifiée jusqu'à l'hypertrophie, rendue grotesque par ses tergiversations et son registre héroï-comique – ce sont là les traits qui caractérisent, on l'a vu, une scène similaire, la commande d'Adrien au restaurant de la SDN (M 677-678). Les différences sont d'autant plus révélatrices. La transaction est pour Adrien l'occasion d'une frime sociale devant ses collègues, exprimant sa suffisance aux dépens d'une serveuse qui est à sa disposition. Ariane, elle, ne montre ici que panique, faiblesse, douleur, et dévouement à la cause suprême qu'est son amour. Certes, l'empathie qui pourrait en résulter est contenue par la dimension héroï-comique ; cependant, elle apparaît comme relevant des représentations d'Ariane, de l'importance démesurée qu'elle accorde à tout ce qui touche, de près ou de loin, à Solal : l'inadéquation héroï-comique commence avec l'amour. En revanche, ce registre est imputé, lors de la commande d'Adrien, aux poses qu'il adopte à la cantonade, à une mise en scène de soi dérisoire et prétentieuse, que détaille le récit attributif. A son aisance sociale factice, fait pendant la faiblesse d'Ariane dans ce genre de situation contrainte. Elle établit elle-même un parallèle intéressant : « *Lâche chez le tailleur tout comme à la mairie lorsque le bonhomme lui avait demandé si elle prenait l'autre comme mari. Mari raté, robes ratées !* » (BS 631). La comparaison embrasse le premier magistrat et le couturier comme deux protagonistes de transactions qui lui répugnent autant ; mais l'évocation du mariage confère à cette faiblesse d'Ariane toute sa charge de gravité, et souligne l'enjeu dramatique que revêtent ses visites à Volkmaar et qui en explique le registre héroï-comique : après avoir raté son mariage et épousé un raté, Ariane, par une lâcheté identique, va rater, croit-elle, pour cause de garde-robe ratée, la passion que Solal lui fait vivre.

II. Savoir parler aux Deume : l'investissement minimal

La faiblesse dont Ariane fait preuve face au maire ou au couturier ne marque cependant pas les échanges qu'elle a avec les Deume. Ses toutes premières paroles n'ont rien de narcissique ni de monologué mais apparaissent, chose rare, en situation de conversation, familiale de surcroît ; elles sont celles d'« *une belle jeune femme qui cousait dans l'ombre* » (M 589), restée jusque-là extérieur au trilogue des Deume. Quand Hippolyte, faute d'un autre interlocuteur, sollicite son avis, sa réponse, aux marges du DR, est rapportée par le récit, et est plus l'indice de son propre retrait que d'une rebuffade supplémentaire pour Hippolyte : « *"Qu'est-ce que vous en dites, Ariane ?"* [...] *Pour approuver, la jeune femme fit une légère aspiration mouillée et se remit à sa couture.* » L'interpellation d'Antoinette, plus interrogative, est plus contraignante, voire inquisitoriale : elle inspecte les travaux domestiques de sa bru[1]. Son ton absent est alors connoté par la neutralité du DI :

> "Eh bien, Ariane, ça avance la réparation de votre peignoir ?" demanda la tricoteuse. La jeune femme releva la tête et répondit avec un gracieux sourire qu'elle allait bientôt finir ce difficile travail. [...] Puis elle coupa avec netteté un fil inexistant et dit que c'était fini. (M 590)

Plus tard, on la voit sporadiquement en situation de faire preuve de coopération, de déférence, de politesse vis-à-vis d'Antoinette. Ariane dispose du sentiment de supériorité sociale et de la maîtrise qui lui permettent de jouer le jeu conversationnel qu'attend d'elle Antoinette. Après avoir joué du piano tard la veille, elle présente d'impeccables excuses à Antoinette qui les accepte à peine, suivies de résolutions de bru et épouse idéale :

[1] En réalité, Ariane simule sa couture, telle Pénélope privée d'Ulysse, mais sous les yeux de son mari.

> Ariane dit qu'elle avait profité de ce qu'elle s'était levée tôt pour aider un peu Martha à la cuisine. Elle en ferait de même demain, ce qui lui donnerait le temps de brosser tous les complets d'Adrien. Elle s'excusa de partir déjà, mais elle voulait préparer pour Adrien un cake dont elle venait de trouver la recette dans un journal religieux et qui par conséquent devait être excellent. (BS 231-232)

Là encore, les DR narratoriaux connotent le désinvestissement de la locutrice ; le caractère fortement autonymique du connecteur (ici peu logique) « *par conséquent* » le fait ironiquement apparaître comme un corps étranger : la mention en DIL des mots qu'Ariane a veillé à employer, sa manipulation d'un idéologème d'Antoinette articulant la religiosité d'un journal et la qualité de ses recettes. Ariane rejoint ensuite les époux Deume ; le trilogue qui s'ensuit privilégie alors ses échanges avec Antoinette, au détriment d'Hippolyte. De tels développements sont rendus possibles parce qu'Ariane, pleine de bonne volonté, en accepte des topoï cohésifs, aux sommets de l'anodin, puis confère à sa belle-mère une place valorisante en sollicitant ses conseils :

> On s'entretint ensuite de sujets aimables tels que les effets du tétrachlorure sur les taches de graisse et de la prière sur les verrues. Ariane approuva de tout son cœur puis demanda conseil à Mme Deume. Que devait-elle faire pour obtenir un tricot plus mince que le point mousse, mais tout de même très souple ? [...] "Merci infiniment, madame, ce conseil me sera très utile, il y a si longtemps que je n'ai pas tricoté. Si vous aviez d'autres conseils à me donner, j'en serais très reconnaissante. [...] C'est en effet très judicieux, merci mille fois de vos bons conseils, madame." (BS 232-233)

En demandant conseil, Ariane écorne sa face positive[1], celle du narcissisme, par son aveu d'ignorance, et valorise celle d'Antoinette en la créditant de tant de science. Sa coopération est alors aisée, et consiste à abonder dans le sens d'Antoinette : « *Absolument, madame, c'est indispensable.* [...] *C'est magnifique, madame.* [...] *C'est en effet très regrettable, dit Ariane.* [...] *C'est une bonne idée, dit Ariane.* [...] *C'est très juste, en effet.* » (BS 233-235). Ariane expose ensuite, symétriquement, sa face négative. Le sacrifice de la politesse est alors plus coûteux, il s'agit du territoire de son moi, ses efforts et son temps : elle fait avec humilité une offre de service, réitérée trois fois[2].

Cette aptitude à fournir les phrases attendues s'exerce également face à Adrien ; c'est ainsi qu'elle le rassure lors de ses crises d'angoisse carriériste en flattant ses prétentions littéraires[3] : « *Elle décida d'utiliser l'argument massif. "Ne t'occupe pas de vétilles. L'important, c'est ton travail personnel. Ton vrai travail, le seul qui compte." (Elle rougit de malaise honteux.) – Tu veux dire mon activité littéraire ?* » (BS 229). La gêne relative aux paroles espérées que narre la didascalie parenthétique, apparaît également dans ses félicitations échoïques sans chaleur : « *Oui, naturellement, je te félicite de cette nomination. Si méritée, ajouta-t-elle après un silence.* » (BS 102). Sa réplique est entrecoupée d'un silence, prédiqué par le récit attributif et connoté par la ponctuation du DD distinguant deux phrases ; tant de visibilité le rend nécessairement significatif pour le lecteur, qui le charge de réticences, de sous-entendus et d'ironie. En dernier recours, elle se contente de donner la réplique, formellement, dans les termes d'Adrien : « *Donc tu vois*

---

[1] Selon les termes de Brown et Levinson. Voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions*... (2). op. cit., p.166-191.

[2] Antoinette ne se prive pas d'en abuser, en lui demandant successivement de payer le téléphone, d'acheter du thé et du café, puis de la Palmina, en outre de passer aux bureau des objets perdus, et enfin de passer chez Mme Replat corriger un innocent mensonge. Ariane accepte les tâches successives avec une bienveillance égale : « *Avec plaisir, madame.* [...] *Volontiers, madame.* » (BS 235-236).

[3] On a vu comment, dans une situation similaire, elle console Adrien en lui répétant sa propre autosatisfaction quant à la tape (BS 79-80).

l'importance de la tape ! – Oui, je vois, dit-elle, et elle se mordit la lèvre. » (BS 80). On n'a alors que l'extériorité d'Ariane ; la mimogestualité qui prolonge le récit attributif est rendue en focalisation zéro, comme un indice, behaviouriste, du fou rire ou du malaise. Par ailleurs, elle coupe court à toute nouvelle information qui pourrait l'exposer à de nouveaux développements : « *Je suis sûr que c'est encore tout rouge à l'épaule, tu veux voir ? – Non, ce n'est pas la peine, je te crois.* » Ariane ne tient pas à en savoir davantage, elle ne manifeste souvent aucune curiosité, aucune connivence, aucune implication personnelle ; ses nombreux aveux d'ignorance le prouvent[1]. Il en est un qui manifeste fortement ce refus de la complicité, dans la mesure où Adrien n'attend pas d'Ariane un conseil éclairé, mais seulement qu'elle joue le jeu des devinettes valorisantes : « *Par exemple, combien crois-tu que nous ayons de water-closets ? – Je ne sais pas. – Mais dis un chiffre, à ton idée. – Cinq. – Six cent soixante-huit, articula-t-il, maîtrisant une fière émotion.* » (BS 63). Quand Ariane accepte de coopérer, la disproportion entre sa réponse et la réalité, entre son chiffre monosyllabique et l'hexasyllabe qu'*articule* Adrien, quantifie son désintérêt.

Ariane donne donc mollement la réplique qu'elle pense attendue par Adrien : « *je peux bien à l'occasion lui demander sa photo, tu ne crois pas ? – Oui, peut-être. – Peut-être seulement? – Je voulais dire sûrement. – Ah bon. Donc tu crois que je pourrais éventuellement lui demander sa photo ? – Oui, je crois.* » (BS 103). Elle produit une coopération minimaliste et échoïque. Par la conjugaison ou le lexique, sa parole, au sens strict, dérive (au gré) du flot de paroles d'Adrien. La dérivation condense la mollesse, la versatilité et la désinvolture d'Ariane, qui ne tient pas ses positions et se plie machinalement aux attentes discursives égocentriques d'Adrien. Cette coopération échoïque devient une forme d'aliénation quand elle touche à des sujets douloureux, impliquant davantage Ariane, après le coït canin : « *Dis, c'était beau, n'est-ce pas ? murmura-t-il tout bas, genre communion et noble secret partagé. – Oui très beau. (Va-t'en, file, pensa-t-elle.)* » (BS 227). La phrase écho que lui arrache Adrien est un viol supplémentaire, symbolique, vengé par un contrepoint discordant, formulant par un DD mental un secret ni noble ni partagé. Cette coopération se réduit parfois à sa plus simple expression, l'énoncé monosyllabique[2], les prophrases, par exemple lorsque Adrien veut l'associer à ses vérifications vestimentaires avant d'aller au Ritz, après un long soliloque surexcité : « *Dis, mon costume va ? – Oui. – Pas de poussière ? – Non. – Pas de pli au veston derrière ? (Il lui tourna le dos.) – Non.* » (BS 90).

III. L'écho polémique et la contestation des présupposés

C'est encore par des monosyllabes, traces infimes et contraintes d'un *feed-back* inhérent à la conversation, qu'Ariane répond par intermittences au feu très nourri de phatiques auquel Adrien la soumet au cours de son long calcul des congés :

> a) il s'agit de signaux d'écoute par lesquels une personne communique qu'elle se positionne dans la place de "l'auditeur", b) ces signaux visent à donner des marques de considération, des

[1] Ariane répond « *Je ne sais pas.* » quand Adrien sollicite son avis sur sa convocation (BS 91), ou sur les raisons du lapin posé par Solal et l'attitude à adopter (BS 216, 217). A ce moment-là, la question d'Adrien qui s'attire cette dérobade inscrit le déséquilibre des présupposés : « *J'aimerais seulement savoir ce que tu en penses, enfin qu'il n'est pas venu.* » (BS 216) ; en effet, Adrien convertit après coup le déictique de notoriété *en*, qui pour lui ne peut référer qu'au fiasco de l'invitation, en cataphore, dans la mesure où il l'explicite par une proposition – en usant d'un autre déictique de notoriété, *il* pour Solal.

[2] Il connote fortement l'amenuisement de la coopération, à l'instar du *cinq* répondant à la devinette.

> "preuves" d'écoute et, éventuellement, de bonne compréhension, c) mais surtout, ils ne constituent pas, à proprement parler, une intervention dans la mesure où ils indiquent clairement au locuteur qu'il peut poursuivre la sienne. Les termes de *gambits, lubrifiants discursifs, phatiques, régulateurs* ont pu être utilisés pour désigner ce phénomène.[1]

Or, la lubrification discursive d'Ariane, notoirement, fait preuve d'une sécheresse contradictoire :

> Tu me suis ? – Oui. – [...] tu te rends compte ? – Oui. – [...] C'est tout, je crois ? – Oui. – Non, chérie ! [...] Qu'est-ce que tu en dis ? – Ci, dit-elle. – Pardon, demanda-t-il, interloqué. – Ci. – Si quoi ? – Ton ci. Le ci que tu dis toujours, je l'ai dit d'avance. – Ah bon bon. (Elle l'avait embrouillé. Il recommença ses calculs.) (BS 84-85)

Sa non-coopération consiste d'abord à répondre laconiquement, mais avec conciliation ; elle devient beaucoup plus polémique quand Ariane participe à l'échange, sous couleur de l'aider, par l'anticipation autonymique d'un tic d'Adrien et le commentaire métalinguistique de sa fréquence[2]. On est ici en présence d'un cas limite, car asémantique, de l'autonymie polémique qu'Ariane oppose à Adrien, l'écho n'est plus une façon mécanique d'avoir la paix, mais une riposte, une arme discursive.

La mention ironique peut certes être cantonnée au contrepoint intime, échappant à la perception du locuteur parodié, comme le marquent ici la parenthèse et le récit attributif : « *Dis, chérie, tu fermeras bien tous les volets le soir, hein ? Et puis la porte d'entrée avec les verrous en plus de la clef, hein ? Dis, tu promets, hein ? – Oui, je promets. (Hein, murmura-t-elle imperceptiblement.)* » (BS 321). Mais le conflit qui couve alors entre les époux, sur le point de se rendre au Ritz à l'invitation de Solal, se durcit avec l'extériorisation croissante de ces mentions. A Adrien qui lui demande d'« *être un peu gentille, c'est tout, participer à la conversation, enfin être aimable.* » (BS 323), Ariane justifie son refus de venir en lui retournant les mots de sa supplique : « *Parce que je n'ai pas envie d'être un peu gentille.* » L'écho se fait plus méchant encore quand elle ne reprend plus les termes du débat, mais parodie les clichés idiolectaux d'Adrien, ses obsessions, ses espérances, dont il l'a copieusement informée (BS 65-69) ; la forme en est d'autant plus sarcastique qu'au lieu de se dérober avec les mots d'Adrien, à présent Ariane les lui renvoie. Par l'impératif, elle le renvoie à sa parole : « *va vite avoir des rapports personnels, va vite te faire donner une tape dans le dos, très forte, comme tu les aimes, un contact humain ! Va vite lui glisser que tu plafonnes, va vite le regarder avec des yeux frits !* »[3] (BS 323-324).

L'autre pôle de l'autonymie polémique, à l'opposé de la parodie ou de l'écho machinal, est la citation argumentative, quand Ariane objecte à Adrien ses propos antérieurs, afin de le faire taire pour cause de contradiction interne, ainsi quand elle contredit les avantages qu'il dit retirer de son entrevue avec Solal : « *Mais tu as dit toi-*

---

[1] Robert VION. op. cit., p.161.

[2] Adrien ponctue les résultats de chaque addition par ce monosyllabe, cette scorie apparaît, au gré de sa logorrhée arithmétique, six fois avant qu'Ariane ne la raille, et encore deux fois après : « *Ci, cent quatre-vingt-dix jours de repos reposant !* » (BS 85). Adrien ne comprend pas d'abord l'ironie d'Ariane, l'orthographe de son [si] l'atteste, il croit à une subordonnée hypothétique avortée ; mais le retour ultérieur du monosyllabe révèle sa surdité à l'ironie et le caractère mécanique de sa parole, surtout au cours d'une addition dont il s'acquitte comme une machine.

[3] Significativement, la parodie d'Adrien se termine sur un écho sans ironie, lui, de la parole de Solal : les *yeux frits* dont il a fait le symptôme emblématique de la séduction qu'il opèrera sur Ariane elle-même (BS 42). Cette adhésion aux mots de Solal, après la parodie offensive de ceux d'Adrien, est soulignée par la reprise de ce syntagme, dans une phrase nominale que murmure Ariane, sitôt seule, face à la glace.

même que cela a agacé ton chef que tu aies parlé avec ce monsieur. » (BS 73). Toutefois, c'en est une des rares occurrences : l'autonymie argumentative reste une façon d'admettre le débat, de s'y investir activement, d'en faire jouer les arguments, de réfuter. Cet échange relatif à Solal en est exemplaire :

> Il ne m'est pas sympathique. Pourquoi tiens-tu tellement à l'inviter ? – Ma chérie, dit-il avec une douceur sentencieuse qui recouvrait un début d'agacement, je te répondrai primo, qu'une huile n'a pas à être sympathique pour être invitée ; secundo, que pour ma part, j'ai toujours trouvé le S.S.G. extrêmement sympathique (BS 72)

Tandis que pour Ariane le terme a son sens usuel, pour Adrien, est *sympathique* tout personnage puissant parce que puissant, équation dont il n'est pas conscient mais qu'il exprime ici tout en la déniant. Ariane a par conséquent plutôt tendance à récuser, c'est-à-dire à déplacer le débat, à s'en prendre à ses conditions mêmes : elle en rejette les présupposés. Tout d'abord, elle les ignore simplement, montrant qu'elle ne partage pas son technolecte, ni même sa sémantique : « *"je viens de rencontrer le S.S.G. – Qui est-ce ? –* [...] *Je viens d'avoir un entretien avec lui. – Ah ?" Il la regarda avec curiosité. Un simple ah, à propos d'un entretien avec le bras droit de sir John ! Décidément, aucun sens des valeurs sociales !* » (BS 64-65). Cette incompréhension touche à son paroxysme lorsque, aux antipodes de ce *ah*, le « *A* » qu'Adrien énonce par deux fois et qui est pour lui un mot-clef récurrent, synonyme de l'empyrée carriériste et expression de sa réussite, reste totalement incompris d'Ariane qui le perçoit comme une simple onomatopée, un bruit sans signifié, un spasme, expression d'une faiblesse physiologique : « *Qu'y a-t-il ? Tu te sens mal ?* » (BS 100).

La distance vis-à-vis des présupposés d'Adrien prend une expression nettement plus polémique quand Ariane ne montre ni indifférence ni ignorance, mais au contraire sa compétence et sa vigilance. Sa réaction au potin de la liaison entre Solal et d'Isolde, censé la convaincre de la séduction du S.S.G., en est exemplaire ; elle en récuse les présupposés, elle montre, en même temps, à Adrien qu'ils ne sont pas de la même classe, et au lecteur qu'elle est aussi jalouse d'Isolde que de lady Haggard : « *Petresco habite donc à Pont-Céard, tout près du château de la comtesse. – Je connais Pont-Céard. Il n'y a pas de château. – Enfin, une maison très chic, disons. Bref, là n'est pas la question.* » (BS 81). En effet, ce château n'est pas directement *la question* pour Adrien, c'est-à-dire ce qu'il pose ; il le présuppose, c'est-à-dire qu'il le suppose admis par son interlocutrice, comme cadre du dialogue. Ce qu'il pose, c'est que Petresco habite *tout près* de la comtesse, même si indubitablement le présupposé, cliché de surcroît, fait rejaillir le prestige de ses connotations sur le prix de ce potin. En termes d'éthos et de rapports de places, ce présupposé est loin d'être une information contingente : il sous-entend[1] une compétence mondaine d'Adrien, offerte à l'appréciation d'Ariane. Mais elle y réagit de façon très polémique, elle en annihile l'effet en récusant l'existence de ce château. Or, contester les présupposés d'un interlocuteur, plus que ses posés, revient à directement le contester lui-même, en contestant les bases du dialogue qu'il propose[2], et ici de la valorisation qu'il en retire. Ce que signifie Ariane, c'est qu'elle est plus compétente, en matière de demeures aristocratiques, que ce petit-bourgeois qui voit un château dès qu'il y a une comtesse. Peu après, elle conteste un autre présupposé prestigieux de l'incipit du potin, en le reprenant d'une façon erronée, et rabaissante, qui suggère une distraction conversationnelle et un manque d'intérêt, mais que la didascalie invite à lire comme une feinte tout aussi

---

[1] Oswald DUCROT. *Le Dire et le Dit.* op. cit., p.20-22.
[2] Oswald DUCROT. *Dire et ne pas dire.* Paris : Hermann, 1998, p.91-93.

polémique : « *Elle se leva, regarda les titres des livres rangés sur un rayon, bâilla artificiellement. "Tu l'as vue, cette baronne ? – Comtesse, rectifia-t-il. C'est plus haut en grade."* »[1]

Par la contestation ou la négligence, Ariane déstabilise les présupposés de la parole d'Adrien, c'est-à-dire la composante logico-sémantique des énoncés, la valeur informative du potin. C'est ensuite d'un point de vue moral qu'elle attaque son thème et son énonciation, et donc celui qui le rapporte : « *Je trouve déplaisantes ces liaisons, c'est tout.* [...] *– Oh, tu sais, il y a des gens très bien qui ont des liaisons. Louis XIV et madame de Maintenon, qu'est-ce que tu en fais ?* » (BS 82). Adrien justifie les liaisons, et se justifie d'en parler, en invoquant un argument d'autorité, l'analogie implicite entre les gens bien qui ont des liaisons et l'exemple, aristocratique s'il en est, de Louis XIV. A nouveau Ariane réfute l'argument en récusant ses termes, en apportant une objection informative qui pointe l'incompétence d'Adrien : « *C'était un mariage morganatique. – En tout cas, Aristide Briand a une liaison, tout le monde le sait, et il est respecté par tous. – Pas par moi.* » De même qu'il élève au rang de château toute résidence de comtesse, inversement « le mariage d'un souverain, avec une personne d'un rang inférieur, excluant des prérogatives de caste et d'héritage l'épouse et les enfants nés de cette union », il le réduit à une liaison. Adrien opte alors pour un terrain mieux connu, plus contemporain, moins susceptible de convaincre Ariane : Briand, icône bourgeoise de la IIIème République et de la SDN. Au respect unanime que lui confère Adrien, Ariane oppose un camouflet polémique, en s'excluant de ce *tous* dans lequel Adrien les inclut tous les deux.

Ce conflit des présupposés culmine lors du dialogue alternant pendant plus d'une page les questions d'Ariane sur les colonies, et les réponses hâtives d'Adrien, qui passe aussitôt à son agrafeuse. Les interrogations d'Ariane s'attachent inlassablement à la dernière réplique d'Adrien. Certaines portent sur la praxis, et mettent en cause l'action de la SDN : « *Et après ? Que faites-vous de ces informations ?* [...] *Qu'est-ce qu'elle fait, cette commission, pour le bien des indigènes ?* [...] *Alors dans ce cas, que fait cette commission ?* [...] *Mais si les vœux ne servent à rien ? Si on continue à maltraiter les indigènes ?* » (BS 87-88). D'autres sont encore plus polémiques, parce qu'elles touchent non à l'action, mais à la vérité : « *Comment savez-vous qu'on les traite bien ? – Eh bien, les gouvernements nous envoient des informations. – Vous êtes sûrs qu'elles sont exactes ?* [...] *Mais si les indigènes sont maltraités ? – Ça n'arrive pratiquement jamais.* » (BS 87). Ces questions contestent successivement tous les présupposés[2]. Ariane riposte ensuite à la dénégation en invoquant une source externe[3] : « *Mais j'ai lu un livre de Gide où il était question d'abus. – Ah oui, je sais, fit-il d'un ton boudeur. Il a bien exagéré tout ça. D'ailleurs, c'est un pédéraste. – Il y a donc eu de mauvais traitements.* » Adrien ne dit pas que Gide ait menti, mais sous-entend que ses mœurs sexuelles invalident le crédit de son témoignage. Or, Ariane enchaîne sur le verbe *exagérer* qui, signifiant « grossir, déformer la réalité », présuppose l'existence de cette réalité, fût-ce à moindre échelle ; elle en déduit, son connecteur le marque bien, la confirmation au moins partielle des mauvais traitements dénoncés par Gide. En fin de compte, Ariane adopte l'ultime réaction possible pour qui récuse les présupposés de la discussion : elle s'en abstrait, elle sort (BS 88).

---

[1] Adrien explicite la valeur ajoutée de ces informations, censément contingentes puisque l'objet déclaré du potin est d'illustrer le succès de Solal auprès des femmes.

[2] On a vu qu'Adrien les réintroduit dans ses réponses, notamment par « *bien sûr que* ».

[3] *Voyage au Congo* (paru en 1927) ou *Retour du Tchad* (1928).

IV. La scène conjugale

Quand elle ne se tait pas, Ariane fournit donc des réponses brèves, formelles, réduites au minimum. C'est le cas des phrases monorhématiques qu'elle oppose à l'éloge de sa robe que fait Adrien : « *Elle me gêne. – Pourquoi ? – Trop décolletée. Indécente. – Mais absolument pas, je t'assure, elle est décolletée comme toutes les robes décolletées, elle fait très habillée, voilà tout. – Bien, je garde l'indécente, puisque tu l'ordonnes.* » (BS 322). Les deux phrases, lapidaires, qualifiant la robe sans prédication, ne souffrent aucune contestation ; et malgré la réfutation apaisante qu'y oppose Adrien, elle maintient cette indécence qu'elle vient de poser, elle la convertit en présupposé par la substantivation, en passant de la qualification laconique de la robe à sa dénomination comme *l'indécente*. C'est là une résistance à Adrien qui vient de contester cette qualification, mais de surcroît Ariane résiste sous couleur de lui céder, de céder à un ordre qui est présupposé par la conjonction *puisque* mais qu'il n'a de fait jamais formulé. La robe lui étant prétendument imposée, Ariane contre-attaque sur la tenue qu'elle implique, par ses questions faussement naïves sur le décolleté : « *Mes seins sont découverts à moitié* [...]. *Il n'y a que les pointes qui soient cachées. Cela ne te gêne pas ? – Mais, chérie, d'abord ils ne sont pas découverts à moitié, voyons. Juste d'un tiers peut-être. – Si je me penche, c'est de moitié.* » Adrien, pressé de partir, est contraint d'accepter le cadre posé par Ariane, c'est-à-dire de mesurer le décolleté, dont il ne discute que l'estimation. Il s'attache, après coup seulement, à vider la question de toute importance, pratique puis mondaine : « *Mais tu ne te pencheras pas. Et puis d'ailleurs, le grand décolleté, c'est admis pour les robes du soir.* »

L'offensive d'Ariane s'aggrave dès lors qu'elle passe à une mise en accusation par l'absurde, où elle conserve l'estimation du décolleté à la moitié, et radicalise la polémique en évoquant, non sans pertinence, la moitié inférieure :

> Et si c'était admis de les montrer entièrement, tu serais d'accord ? – Mais pour l'amour du ciel, chérie, que vas-tu chercher ? – La vérité. Veux-tu que je les sorte quand je serai devant ce monsieur ? [...] Bien, on ne lui montrera que la moitié supérieure, articula-t-elle. La moitié admise et convenable. [...] Je descends, munie de mes demi-globes. (BS 322-323)

Là encore, avec les apparences de la docilité, elle introduit une image clinique, géométrique, dissonante[1] ; l'ambiguïté s'accroît dans sa demande d'instructions, apparemment soumise : « *Dis, tu seras gentille avec lui ?* [...] – *Que faudra-t-il que je lui fasse ?* » En effet, cette interrogation présuppose qu'être gentille avec Solal revient à *lui* faire quelque chose, qu'elle ignore mais que son mari va lui dire. Après la discussion sur l'opportunité de l'exhibition de ses seins dans leur totalité, la question est insolente, en ce qu'elle sous-entend une sorte de prostitution d'Ariane par Adrien pour servir son intérêt ; elle outre allusivement la dimension que contient déjà l'insistance d'Adrien à ce que son épouse soit présente, comme un faire-valoir par sa beauté et sa distinction.

La scène qu'Ariane fait à Adrien, après le *lapin*, excédée qu'il s'attarde dans sa chambre, représente un paroxysme d'une ampleur rare. Le chapitre commence par une longue parenthèse retraçant la tradition familiale, chez les Auble, qui commande de se coucher tôt (BS 215-216) : elle constitue le prologue dramatique à la scène qui couve au rythme des coups d'œil d'Ariane à la pendule, compte à rebours de l'insomnie redoutée. Sa coopération est minimaliste ; quand Adrien lui fait part de ses hésitations à aller voir Solal, elle se réfugie dans l'aveu d'ignorance, ou elle ballotte alternativement d'une position à

[1] Selon une démarche critique et un lexique proches de ceux de Solal.

l'autre, au gré des objections, introduites par quatre « *mais* » ou « *oui mais* » successifs, qu'y oppose immanquablement Adrien : « *Oui, aller le voir.* [...] *Alors ne pas le voir.* [...] *Alors le voir. – Tu es ennuyée que je sois venu ? demanda-t-il après un silence.* » (BS 217). Cette dernière question montre qu'Adrien perçoit la signification de cette mollesse conversationnelle, développée ensuite par un DIL intérieur d'Ariane : « *si elle commençait à le consoler, on n'en finirait plus. Il ferait des objections à ses consolations pour être consolé plus à fond, et la comédie durerait jusqu'à deux heures du matin.* » (BS 218). Il s'obstine cependant à obtenir cette coopération compatissante, négocie deux minutes de présence, puis une minute supplémentaire, qu'accorde Ariane sans fournir les répliques que requiert cette présence : « *il la regardait avec des yeux de chien derrière ses lunettes, attendant d'elle le réconfort. Les paroles qu'il espérait ne venant pas, il voulut les provoquer. "Tu comprends, c'est un sale coup pour moi. – Oui, je comprends"* » (BS 217). Or, ce qu'exige la phrase d'Adrien, ce n'est pas qu'Ariane énonce en écho qu'elle comprend, mais qu'elle le prouve, en réagissant à ce sale coup plutôt qu'au phatique qui en précède l'expression.

Le dernier sursis qu'elle accorde formellement à Adrien, tout en le démentant par sa surdité à ce qu'il demande, provoque une explicitation du conflit latent entre le désarroi d'Adrien et la pendule de sa femme :

> "Je reste encore une minute et je m'en vais. – Oui", sourit-elle. Il se leva d'un trait. "Tu n'es pas très gentille avec moi. – [...] En quoi est-ce que je ne suis pas gentille ? – Tu n'as qu'une envie, c'est de me voir partir, et pourtant tu sais que j'ai besoin de toi. [...] – Il est minuit moins dix", articula-t-elle. (BS 218)

Le récit attributif souligne la contention de la mimique et de l'articulation. Le conflit se durcit davantage quand Adrien passe du reproche euphémisé qui précède, à la supplique explicite :

> Chérie, sois bonne avec moi, je suis si malheureux. [...] Chérie, sois bonne, répéta-t-il [...]. – Ce qui veut dire que je suis méchante ? – Tu n'es pas très bonne en ce moment. – Ce n'est pas vrai, je suis bonne ! cria-t-elle. Je suis très bonne ! C'est toi qui est méchant ! Il est minuit ! (BS 219)

Ariane tire de cette prière toute sa charge polémique, en déduisant de la demande de bonté une accusation de méchanceté, qu'elle inverse doublement. D'abord, elle la rejette sur Adrien ; puis elle fait mine d'en assumer les termes, de plaider coupable, dans une tirade en DD, très oratoire, s'appuyant sur les reproches du contradicteur : « *Ainsi donc je suis méchante ! Est-ce parce que, pendant une demi-heure, j'ai fait preuve de patience et de douceur ? Est-ce parce que j'ai supporté sans rien dire, au risque de mon sommeil, ton manque de parole ?* » (BS 220). Ces deux questions rhétoriques inversent par l'absurde la plaidoirie en valorisation de soi, comme victime pleine d'une abnégation que la durée du sourire chiffre comiquement : « *au contraire j'ai souri avec douceur, et c'est ce que tu appelles être méchante, j'ai souri, oui, j'ai souri pendant une demi-heure* ». Le reproche d'Adrien est donc entaché par un non-sens quant à la notion de méchanceté, et à cette fausseté sémantique s'ajoute sa fausseté morale, qu'Ariane exprime dans un registre dramatique : « *Tu m'as trompée, tu m'as attirée dans un traquenard ! Tu es resté une demi-heure et je n'ai pas protesté contre ce manquement à la foi jurée !* [...] *espérant que tu te rendrais compte enfin de la torture que tu m'infligeais* »[1]. Le renvoi de l'accusation à

[1] L'inversion des reproches dans ces termes hyperboliques est un procédé récurrent ; l'analepse focalisée par Adrien évoque en fin de chapitre une scène similaire : « *il s'était laissé aller à dire à voix trop haute qu'elle était méchante avec lui, elle l'en avait puni en criant qu'il était un monstre et un tyran qui la torturait* » (BS 223).

l'accusateur revient au cours de la tirade en DD : « *L'égoïste c'est toi qui t'arroges le droit, le méchant c'est toi qui exiges que je prenne d'ores et déjà l'engagement de te veiller toute la nuit en cas de maladie, de n'importe quelle maladie, même légère !* » (BS 221) ; là encore, Ariane radicalise par le grossissement et l'étoffage la parade hasardée par Adrien quand elle invoquait l'heure tardive : « *Mais alors, si une fois je tombe malade et qu'il faille me veiller, qu'est-ce que tu feras ?* » (BS 218).

Les récits introductif et attributif présentent d'ailleurs les DD d'Ariane comme une transe créatrice et un art de la guerre :

> [...] se tournant vers l'oppresseur, [...] elle s'arma pour le combat en boutonnant sa courte veste et elle commença à protester, en quoi elle n'était pas sans compétence. [...] cria-t-elle pour se faire la main et prendre de l'élan, dans l'attente de l'inspiration et d'un thème approprié. [...] reprit-elle, frémissante d'ardeur guerrière car elle tenait le thème à grand rendement [...] allait et venait et discourait avec une ivresse sacrée et sans doute quelque joie de victoire [...] (BS 219-221)

Cette supériorité est d'autant plus criante qu'elle a recours à une image de la soumission : « *pourquoi avoir pitié d'une esclave ?* » (BS 220). Ariane opère alors un détour rhétorique efficace, grâce à l'infinitif impersonnel, et à son auto-désignation par la troisième personne et l'indéfini. Elle dépasse donc l'auto-justification renvoyant au Tu le reproche de méchanceté adressé à Je ; désormais, le conflit oppose une catégorie générique, « *une esclave* », Elle, et l'oppresseur qu'elle subit, On, symétriquement dénommé le « *maître* » ou le « *tyran* ». L'isotopie est donc filée ; cette cohérence tend à en atténuer et en légitimer la disproportion, d'autant plus efficacement que l'épiphore martèle le motif initial « *Une esclave doit tout accepter !* » et que l'anaphore « *Gare à elle si* » scande par trois fois le joug sous lequel elle vit :

> S'il plaît au maître de venir la réveiller à une heure du matin, elle doit accepter ! S'il prend fantaisie au tyran de lui parler toute la nuit, elle doit accepter ! Et gare à elle [...] si elle ose vouloir dormir ! On la traitera alors d'égoïste et de méchante ! Gare à elle si elle a l'audace de vouloir être traitée en être humain et non en chienne que l'on peut réveiller à toute heure de la nuit ! Et pourquoi ai-je commis le crime de vouloir dormir ?

Récurrente, l'hyperbole finit par être crédible et plaider en sa faveur. L'excès n'est pas imputable au trope, trop développé pour être contestable ; en regard de la faute vénielle d'Ariane (son sommeil), il est désormais à charge pour l'oppresseur accusé, au prix d'une certaine exagération de ses agissements[1].

L'image de la *chienne* introduit allusivement l'une des formes les plus douloureuses de l'esclavage que dépeint Ariane, le coït canin, auquel en effet aboutira finalement cette crise (BS 225). Car la catilinaire d'Ariane, si elle est hyperbolique s'agissant de la visite nocturne et implorante d'Adrien, l'est moins dès lors qu'elle en annonce la conclusion sexuelle et, passant d'*une esclave* à *la femme*, expose des arguments sérieux : « *La femme, propriété du mari ! On ne lui laisse même pas le droit de s'appeler de son vrai nom ! Elle doit porter, imprimée au fer rouge sur son front, la marque de propriété du mari ! Comme une bête !* » (BS 220-221). L'aliénation de la femme, sa répulsion pour le patronyme petit-bourgeois d'un mari qu'elle n'aime pas et pour sa bestialité sexuelle, sont ici exprimées en des termes très proches des monologues. Après avoir parachevé son auto-désignation comme esclave par l'assimilation du mariage à l'esclavage, Ariane formule un semblant de capitulation, d'autant plus efficace qu'elle

[1] Il est venu à onze heures et demie et non à une heure, pour lui parler tard mais non toute la nuit, en lui reprochant seulement de ne pas être très gentille.

accepte alors les termes tels qu'elle les a elle-même posés, en inversant la conclusion en sa faveur avec un crédit accru : « *Bien, j'accepte d'être la servante, la femme de ménage ! Mais une femme de ménage a tout de même le droit de dormir !* » (BS 221). L'inversion rhétorique est évidente dans ce DD brillant et nourri laissant Adrien muet. Soumise, dit-elle, à un « *interrogatoire au milieu de la nuit* » (BS 218) et coupable de méchanceté (BS 219), Ariane contre-attaque, renverse son rôle d'accusée. Elle subordonne ses actes, d'abord métaphoriquement, à la vie d'une esclave, puis plus directement, à la condition de l'épouse, et met ainsi en procès son accusateur, profitant des reproches qu'il lui a adressés pour faire de cet innocent procès, pourrait-on dire, un procès politique[1]. Sa prise à témoin des Deume qu'Adrien craint de réveiller, confirme, formellement et sans espoir sérieux, la vocation testimoniale, voire martyrologique, de cette riposte : « *Parle plus bas, supplia-t-il. Ils vont entendre. – Qu'ils entendent ! Qu'ils sachent comment tu me traites !* » (BS 220). La stratégie élémentaire, que souligne le récit attributif, consiste à utiliser les coups de son adversaire, et à faire la sourde oreille à ce qui n'est pas exploitable, comme le gage d'amour par lequel Adrien tente de l'apaiser : « *Mais tu sais bien que je t'aime, murmura-t-il, les yeux baissés. – Mais pourquoi avoir pitié d'une esclave ? continua-t-elle, sans prêter attention à ce qui ne lui convenait pas.* »

Le DN qui prolonge ce DD confirme et explicite cette inversion, l'accusé étant désormais Adrien. De surcroît, l'isotopie criminelle est parasitée par d'autres motifs voisins, y compris religieux, suggérant qu'Ariane fait feu de tout bois. Il n'y a pas de séparation des pouvoirs, l'ancienne accusée affranchie occupe tous les postes, agent de police, juge, procureur, prédicateur, martyre. Le narrateur en commente l'éthos oratoire et les libertés prises avec la vérité, qui donnent toute sa vigueur à ce réquisitoire :

> Poursuivant gaillardement son discours, elle passa en revue divers aspects de sa vie de martyre. Après avoir rappelé les délits de lèse-féminité déjà mentionnés lors de scènes précédentes, elle énuméra au pauvre mâle ahuri, avec toutes précisions de lieu et de date, d'autres infractions qu'il apprenait soudain avoir commises au cours de leur mariage. [...] le mari assistait, bouche bée, au défilé vertigineux mais ordonné de ses péchés insoupçonnés. Ce fut un beau réquisitoire. Comme tous les orateurs de classe, elle était sincère, croyait à ce qu'elle disait. Noblement indignée, elle était sûre de la justice de sa cause. C'était sa grande force et qui lui permettait, par une combativité et un mordant réellement admirables, d'écraser l'adversaire moins doué. De plus, elle était habile. Aussi ingénieuse qu'un procureur général de qualité, elle savait disposer son argumentation dans un clair-obscur favorable, en éliminer tout ce qui pouvait la desservir, donner aux actes et aux paroles du mari coupable les torsions, gauchissements et grossissements nécessaires. Toute cette mauvaise foi en parfaite bonne foi, car elle était honnête. (BS 221)

Le lexique d'Ariane et celui du récit concordent donc dans le registre polémique et pathétique de cette catilinaire. La seule dissonance est la faiblesse avérée d'Adrien, qu'il a commencé par avouer pour susciter la pitié (BS 218-219), puis que le récit développe, notant par exemple qu'il s'efforce de pleurer et veut tirer tout le bénéfice possible de ces larmes. Mais sa faiblesse apparaît surtout dans son éviction du DD : ce bavard impénitent est quasiment réduit au silence[2].

---

[1] C'est-à-dire un procès qui s'en prend au tribunal même, à sa légitimité, qui inverse les rôles.

[2] Il est d'abord cantonné à une parenthèse intérieure au milieu du DD d'Ariane : « *(Il leva un regard impuissant vers elle. Manquement à la foi jurée ! Elle avait de ces mots ! Il n'avait rien juré du tout, elle le savait bien. Mais à quoi bon se défendre ? De toute façon, il serait balayé.)* » (BS 220) ; puis ses rares DD sont la molle déclaration d'amour que néglige Ariane, et l'appel à la discrétion qu'elle inverse en convocation du jugement d'autrui.

Toutefois, le récit qui prend le relais du DD d'Ariane, par le DN puis le commentaire synthétique ménage, en évoquant par exemple son « *esprit faible et embrouillé par la vengeresse éloquence* » (BS 221), une transition vers le point de vue du mari dépassé, qui significativement ne s'exprime qu'intérieurement et après coup[1]. La scène s'achève alors sur un bilan de leurs conflits conjugaux et de la supériorité coutumière d'Ariane :

> En effet, le malheureux n'était pas de taille. Durant ce terrible mois de mai, chaque fois qu'il avait essayé de tenir tête à sa femme et de la convaincre de ses torts par des preuves irréfutables, elle n'avait pas cédé. De leurs discussions, elle sortait toujours victorieuse, soit parce qu'elle l'interrompait en parlant plus fort que lui qui restait alors bouche entrouverte, impuissant et triste, à regarder défiler les divers chefs d'accusation ; soit parce qu'elle le pulvérisait par des répliques irréelles mais percutantes, traitant par exemple ses honnêtes arguments de "sarabande d'habiletés et d'arguties" ; soit parce qu'elle faisait dévier la discussion et l'embrouillait ; soit parce qu'elle ne prêtait nulle attention à tout ce qu'il pouvait dire et continuait de plus belle à amonceler des griefs incompréhensibles et par conséquent incontestables. (BS 222).

Ce paragraphe constitue une analepse, comprenant des DN itératifs ordonnés en série. Il s'agit là d'une synthèse opérée par le narrateur, comme le montre sa désignation initiale par « *le malheureux* ». Elle est corroborée par la scène qui précède : la supériorité vocale d'Ariane qui consiste à monopoliser le canal, ses DD viennent de la démontrer ; sa supériorité lexicale est apparue notamment dans le mot que l'analepse cite en exemple, « *ces arguties au sujet d'une maladie future* » (BS 218) ; la digression, c'est-à-dire sa mainmise thématique, la crise vient d'en montrer la capacité à renverser la situation ; enfin, Ariane a pratiqué la surdité feinte et le déni de la parole du mari, comme l'assurance de son amour, polémiquement inutilisable. Cependant cette quadruple supériorité est discrètement focalisée par Adrien, comme l'attestent les syntagmes « *des preuves irréfutables* » (BS 222) et « *ses honnêtes arguments* ». En effet, dans le paragraphe suivant, le narrateur détaille ces faibles ressources d'Adrien, consistant non à jouter mais à argumenter pour obtenir par la raison une capitulation consentie et repentante. Il marque alors sa distance vis-à-vis de la candeur du personnage : « *il la suppliait de reconnaître ses torts* [...] *C'était une manie chez ce pauvre bougre. Il croyait en la vertu résolvante des explications.* » Son recours à la raison placide et au ton posé l'expose au mutisme ou à la litanie :

> la tactique du "je ne comprends rien à ce que tu racontes", tactique inlassablement répétée s'il reprenait son argumentation et recommençait à lui expliquer consciencieusement, le plus clairement possible, en quoi elle avait mal agi. [...] En tel cas, elle le laissait parler sans l'interrompre mais lorsqu'il avait terminé et qu'il la regardait avec espoir, sûr d'avoir bien expliqué cette fois et de l'avoir enfin convaincue, l'indomptable criait de nouveau qu'elle n'avait rien compris, absolument rien compris à ce qu'il racontait ! (BS 222-223)

La connotation autonymique que manifeste la répétition et l'exclamation au sein du DI, inscrit la parole d'Ariane et, dans ce cotexte, sa réception et sa remémoration par Adrien[2].

---

[1] « *Il écoutait confusément l'infatigable et il savait qu'elle l'accusait injustement, avec des apparences de raison, comme toujours. Mais il savait aussi qu'il ne pourrait pas l'en convaincre, qu'il n'avait pas assez de talent, pas assez de vitalité et trop de chagrin pour se défendre avec efficacité. Parce que c'était la vérité, il ne saurait que lui répéter qu'elle était méchante et injuste, à quoi elle rétorquerait sans fin et victorieusement. Non, il n'était pas de taille. Elle avait plus d'armes que lui. Il rendit donc les siennes et sortit sans dire mot* » (BS 221-222). Adrien porte alors sur lui-même un regard apitoyé et lucide confirmant ce que la scène a illustré : il est trop faible pour accuser efficacement sans que cela se retourne contre lui, trop faible même pour se défendre, trop cramponné à son intime conviction et pas assez rhéteur pour la faire valoir. Battre en retraite, physiquement, est sa seule issue.

[2] Le paragraphe suivant développe plus clairement encore son point de vue. Son DIL emprunte, intérieurement et après coup, les procédés d'Ariane qui le surpasse en rhétorique, faute d'avoir su les lui rétorquer de vive voix : « *Et gare à lui si, exaspéré par cette mauvaise foi triomphante et criante, gare à lui*

V. Aude et les Juifs

La parole d'Aude et celle d'Ariane présentent de nombreux points communs : le sociolecte, les monologues, le dilogue amoureux avec Solal, la relation avec un oncle ou un grand-père protecteur. Toutefois, Aude n'est jamais en position de devoir dialoguer avec un Deume, tandis qu'elle apparaît dans des situations interlocutives particulières auxquelles Ariane n'est jamais confrontée, ce qui lui confère une représentation sensiblement différente. Dans sa confrontation avec les Juifs apparaît la particularité du personnage, et de *Solal*. Elle est régulièrement marquée par des DR révélateurs. La première rencontre a lieu au ministère, où les appels d'Aude se heurtent à la rebuffade de Solal plongé dans sa prière avec Maïmon : « *Aude appela. "Mon ami." Un charme sur lui, il ne répondit pas* [...]. *Aude comprit que le vieux demandait qui était cette fille et vit Solal hausser les épaules en signe d'ignorance* [...]. *Odieux. "Mon ami, répondez-moi."* » (S 239). Aude ne reçoit aucune réponse, mais c'est selon son point de vue, visuel et intellectuel, de destinataire indirect qu'est rapporté l'échange entre Maïmon et Solal : par sa compréhension de la question, et sa vision du geste quasi linguistique qui y répond. Aude est sujet du verbe de perception, et surtout de la principale qui régit la subordonnée rapportant la question du vieillard. Or, le point de vue et le DIL reposent notamment sur la désignation du sujet de conscience par le pronom personnel, de préférence au substantif ou à la périphrase qui introduisent la distance de la désignation et brouillent la coréférence avec le sujet. Mais bien que rapportée selon le filtre de la compréhension d'Aude, cette subordonnée, à la manière d'un DI autonymique, ne transpose pas sa désignation déictique par Maïmon comme « *cette fille* » dans son repérage énonciatif, c'est-à-dire en *qui elle était*. La connotation autonymique laisse le locuteur très présent dans la réception qu'en a Aude, et inscrit vivement son caractère insultant, et l'étrangeté mutuelle de Maîmon et de la réceptrice. Réciproquement, quand Solal lui annonce plus tard qu'il va lui présenter Saltiel, Aude répond en femme qui sait recevoir, mais sans jamais désigner le visiteur exceptionnel : « *Comment, dit-elle d'une voix subitement changée et presque mondaine, vous avez fait attendre si longtemps. Comme je regrette. Je serai très heureuse. Je vais donner des ordres.* » (S 273). Répétée sur les quatre phrases, les ellipses de tout ce qui pourrait avoir trait à Saltiel sont trop systématiques pour ne pas être remarquées : Aude ne dit pas qui a attendu, son tour factitif n'a pas d'objet, pas plus que son regret ni sa joie, si bien qu'à la fin ses ordres semblent n'être, sans plus d'objet, qu'une attitude d'hôtesse censée compenser cette gêne et cette intimidation.

La descente aux bas-fonds de Saint-Germain représente un moment crucial, placé sous un augure ambigu. Aude surprend fugacement les Juifs de la cave en y descendant à l'insu de Solal, mais une fois remontée, elle prononce un langage d'adoption, à la fois contraint et opportun, qui opère comme un sésame : « *Elle aperçut la Bible, la feuilleta, s'arrêta au Livre de Ruth, indiqua du doigt un passage et lut sans craindre le ridicule : "Ton peuple sera mon peuple et ton Dieu sera mon Dieu."* [...] *Elle avait dit enfin les mots qu'il attendait depuis longtemps.* » (S 291). Les premières lignes du chapitre qui suit développent, à ce moment, le point de vue d'Aude sur cette descente et sur ce peuple ;

---

s'il avançait vers elle, les poings fermés, gare à lui, car elle le traitait alors de brute et de lâche » (BS 223). On retrouve, identiques, la triple anaphore et la sanction qui consiste à *traiter* l'innocent(e) de noms indus, « *d'égoïste et de méchante* » (BS 220) dans le cas d'Ariane ; mais la rhétorique du plagiaire n'a plus la fonction offensive de l'original ; c'est une complainte intérieure, un lamento, qui en même temps disculpe le mari : « *il avait levé le bras, sans nulle intention de la gifler* » (BS 223).

c'est une représentation idéalisée, inspirée par les topoi de l'Ancien Testament, la lettre de la Bible : « *Elle songeait que, dans quelques secondes, elle verrait le monde merveilleux que son aimé lui avait décrit. Elle allait avec respect vers le royaume pur et guerrier de l'Ancien Testament. Elle allait vers les prophètes. Bientôt elle se convertirait* » (S 291-292). Mais dès lors qu'elle est dans la cave, il ne s'agit plus de réciter une formule à l'allocutaire privilégié et singulier qu'est Solal, mais de faire face à ce peuple, à Gamaliel, Saltiel, Mattathias, qui le sortent de l'abstraction et l'incarnent dans autant d'interlocuteurs particuliers, à la parole déconcertante et prolixe[1].

Son premier échange verbal consiste dans la question abrupte de Gamaliel, en DD, et sa réponse rapportée en DI, dont la dimension autonymique connote la gêne et les bredouillements : « *"Quand vous convertissez-vous ?"* [...] *Après quelque hésitation, elle dit que, avant de prendre une décision si grave, elle était désireuse de s'initier à la doctrine israélite mais que, d'ailleurs, dès que.* » (S 292). A l'opposé de l'adhésion sans nuance du Livre de Ruth, Aude manifeste alors une distance, une intellectualisation et des atermoiements, en parlant d'initiation et de doctrine, *israélite* de surcroît[2]. Dès lors, son attitude est entachée d'un malaise que suggère le recours aux DR les plus narratoriaux, notamment au plus neutre et concis, le DN : « *Aude remercia.* » (S 293). Son investissement conversationnel est encore plus tenu par la suite : « *Saltiel, interrogé par Aude, expliqua que ces trois étaient les neveux du rabbin* [...] » (S 294). En effet, son DN est cantonné à un participe passé dont elle est l'agent, et qui est apposé au sujet du verbe principal, Saltiel qui apparaît ainsi comme le locuteur principal : la parole d'Aude n'est qu'une circonstance narrative provoquant ses longues explications alambiquées relatives à

---

[1] Dans la description de cette foule déroutante, le point de vue du narrateur l'emporte sur celui d'Aude ; c'est ce que signalent sa désignation par son prénom plutôt que par le pronom personnel, l'importance des passés simples au détriment de l'imparfait du PDV représenté, ainsi que l'identification omnisciente des personnages par des prénoms qu'elle ne peut connaître. Cela est d'autant plus évident pour le lecteur qu'il s'agit de personnages parfois secondaires ou nouveaux que lui-même ne connaît pas, tel « *Emmanuel Solal, dit le Stupéfait.* » (S 299), le « *rabbin de Bagdad* » (S 300) ou « *le rejeton de Mattathias* » (S 302) dont c'est là l'unique apparition. Cela m'amène à relativiser fortement ce qu'affirment ensemble Aslanov et Thau, pour en tirer des conséquences divergentes mais aussi péremptoires. Cyril ASLANOV. "*Solal* et *Belle du Seigneur*, épopées juives ?" art. cit., p.26, suppose que dans la cave, « le narrateur emprunte le regard mal intentionné de la femme gentille », ce qui est alors inexact. Norman THAU. art. cit., p.49, étaie quant à lui son analyse de l'ambivalence de la représentation des Juifs dans *Solal* en ces termes : « Le regard d'Aude n'est pas antisémite, il voit la réalité, que le texte ne nie pas ; au contraire la focalisation interne amène le lecteur à partager cette vision. » Or, Aude est débordée, submergée, occultée par ce peuple grouillant, comme protagoniste, locutrice et énonciatrice. L'annonce de sa venue par Emmanuel opère un léger infléchissement ; des DD entrecoupés de DN que Saltiel essaie de faire taire, les DR basculent en un brouhaha d'imparfaits connotant l'échec de l'oncle et l'assourdissement d'Aude : « *Le répétiteur hoquetait avec générosité puis demandait le numéro du titre.* [...] *"Platine ?" demandait Mattathias en soupesant le collier d'Aude.* » (S 300). Alors que depuis son arrivée (S 295), le récit attributif était au passé simple et le DD détaché typographiquement, désormais même le récit attributif est à l'imparfait, et les quelques DD suivent dans le même alinéa des verbes à l'imparfait de récit. Dès lors émergent des bribes du discours intérieur d'Aude : « *Il* [Solal] *était rieur et passionné, pareil à eux, envoûté. Mais était-ce lui ou l'un des Trois ?* » (S 300) – et encore sa désignation par son prénom persiste-t-elle à freiner l'identification. Voir Marcel VUILLAUME. "La signalisation du style indirect libre". art. cit., p.123 : « un nom propre permet l'identification de son référent sans recours au contexte ou à la situation d'énonciation, une description définie permet de reconnaître l'objet visé en fonction des propriétés qu'elle lui attribue, et le démonstratif invite à l'identifier à partir de l'environnement discursif dans lequel il apparaît, de sorte que, au contraire du pronom anaphorique, aucune de ces expressions ne renvoie à la dimension implicite qui caractérise le SIL. [style indirect libre] » (ce qui est aussi vrai du PDV).

[2] L'adjectif, on l'a vu, connote le vocabulaire des non Juifs ou des Juifs honteux. Voir Judith KAUFFMANN. op. cit., p.38.

Nadab, Saül et Reuben. L'attitude conversationnelle des Juifs relève souvent de l'interrogation, voire de l'interrogatoire fantasque : « *Les étranges passèrent de la crainte à la familiarité et entourèrent Aude, la questionnèrent en plusieurs langues, criant pour se faire comprendre. Elle répondait de son mieux, la gorge serrée.* » (S 295). Le recours au DN connote ce retrait d'Aude, dont la gorge serrée laisse présager un étranglement de la parole. En effet, elle ne répond ensuite ni à la question en DN de Mangeclous sur les tribunaux, ni à celles, en DD, de Salomon sur Napoléon, et de Mattathias sur le taux d'escompte. Son silence est même alors explicité dans une parenthèse de récit au milieu du DD de Mattathias : « *Est-ce vrai ? (Elle ne répondit pas.) Peu importe.* » (S 296) ; c'est plus qu'une simple absence de réplique dont on déduit en creux une absence conversationnelle ; ce silence fait l'objet d'un verbe du récit, il a la consistance d'un événement narratif. Cet effacement aboutit au mutisme pur et simple, et donc au remplacement du DR par le récit parenthétique d'un geste quasi-linguistique : « *Je vous prie de rester ce soir jusqu'à la fin, dit-il avec douceur. (Elle accéda d'un geste. Comme ils étaient loin l'un de l'autre.)* »[1] (S 295). Plus tard, c'est un sourire qui lui tient lieu de réponse, précisé par deux qualifications : « *Elle refusa avec un sourire méchant, égaré.* » (S 299). Ses DR, fussent-ils des gestes quasi-linguistiques, disparaissent, et cette absence comme locutrice est consommée par son retrait en tant qu'interlocutrice : « *Aude n'écoutait plus cette folle.* »[2] (S 302).

Le chapitre suivant oppose à la fois les DD d'Aude à son amuïssement antérieur, et leur laconisme extrême à la profusion de paroles dans la cave babélienne. Elle répond d'abord par des phrases monorhématiques, marquant une coopération minimale ne permettant aucun développement, aucune discussion : « *Vous préparez vos bagages ?* [...] *– Oui. – Pour partir en voyage ? – Evidemment. – Aude, vous n'avez pas su voir ces gens tels qu'ils sont. Tels qu'ils sont en réalité. – Possible.* » (S 304). Quand ensuite le DD se fait plus bavard, il exprime une brièveté impérieuse par la parataxe, les impératifs, la pronominalisation ne nommant pas le peuple d'en bas : « *Eux ou moi, choisis. Je ne reste pas s'ils restent ici. Renvoie-les. Tu n'es pas comme eux.* » (S 305). Le référent effrayant qu'elle pronominalise relève d'une altérité radicale[3]. Elle la désigne ensuite par des démonstratifs de mépris et des substantifs qui en marquent le caractère inqualifiable, l'animalité (mais un animal indistinct, avorté, à l'état de larve), puis finalement l'impossibilité :

> Sol, ne manque pas ta vie à cause d'eux. Qu'y a-t-il de commun entre toi et ces gens ? Tu es noble et beau, tu n'es pas comme ces larves. Aimé, renvoie ces gens. [...] Je ne m'attendais pas à cela. [...] je ne veux pas entendre ces êtres qui viennent me féliciter de ma prétendue conversion ou me souhaiter de bonnes affaires. [...] Je veux vivre chez moi, avec mon mari, et non avec tous ces bonshommes impossibles. (S 306)

---

[1] La phrase qui suit le passé simple de la didascalie inscrit le point de vue ambigu d'un des deux interlocuteurs ; il me semble que c'est plutôt celui d'Aude, très peu affirmé mais embrayé par sa fonction de sujet de l'action de premier plan. Il serait plus pertinent d'attribuer ce constat au point de vue de Solal si un imparfait l'inscrivait déjà dans le premier verbe, rapportant le geste d'Aude comme perçu à travers la conscience d'un sujet.

[2] Le fait que cette phrase de récit vienne ponctuer – à l'imparfait, et non par « elle cessa d'écouter » – la longue tirade de Tsillah manifeste clairement que ce n'est pas selon sa réception, depuis longtemps déconnectée, qu'a été rapporté le DD de la cousine de Solal. Le narrateur se fait ici chroniqueur grotesque et empathique, narrant la scène bien au-delà de ce qu'Aude peut en percevoir et comprendre.

[3] Altérité que lui renvoie Solal en lui disant « *vous autres* ».

VI. Aude, Adrienne et le triangle amoureux

Sa relation avec Adrienne de Valdonne n'a pas non plus d'équivalent chez Ariane. Face à sa future belle-sœur, première conquête et introductrice de Solal, Aude fait preuve d'insolence et de brusquerie :

> Adi, quelquefois j'ai envie de te mépriser. Si tu ne dis jamais rien, c'est que tu n'as rien à dire peut-être. Ton silence me force à te respecter. Je n'aime pas. Tu crois que monsieur Tagore est un grand poète et tu ne comprends rien à Dostoïevski. [...] – Tu as besoin de te marier, petite. [...] – Tu ne m'impressionnes pas. Tu sais, j'ai trois ans de salle d'escrime ! Pourquoi Jacques est-il en retard ? Vous êtes beaux et blonds tous les deux. Quand il sera attaché militaire à Rome, je brillerai au Quirinal. C'est un beau parti, et moi aussi. D'ailleurs je l'aime. Allons nous promener. (S 153)

Son intervention initiative constitue une agression, qui consiste avant tout à parler d'Adrienne à Adrienne sans pour autant la solliciter comme interlocutrice, mais seulement comme cible des critiques. Aude s'exprime sur leur relation interpersonnelle, parlant de mépris, de respect contraint, des silences d'Adrienne, et sur celle-ci, dont les goûts littéraires sont entachés d'erreur ou d'incompétence. Cette anomie manifeste une attitude provocatrice, un défi d'adolescente, fait de compétition et d'identification. Cette représentation est d'ailleurs explicitée par la réplique d'Adrienne : elle ne répond pas aux provocations d'Aude, ne les reçoit pas comme des agressions mais comme des symptômes ; en grande sœur, elle diagnostique une fougue et une impatience qui tiennent à l'âge. La seconde réplique d'Aude enchaîne, implicitement encore, sur le DD d'Adrienne, par le déni de la supériorité qu'elle y manifestait. La vigueur adolescente, évoquée par la crânerie relative à l'escrime, puis la confiance en soi, est connotée par une syntaxe brève et paratactique, enchaînant sans lien thématique des phrases courtes ; parmi elle, la question coq-à-l'âne thématise en Jacques une impatience plus générale, à laquelle l'invitation à la promenade fournit un exutoire physique immédiat.

De surcroît, le lecteur voit Aude dans une relation de séduction avec un autre que Solal. Son enfermement diégétique est moindre, et sa liaison avec Solal est entrecoupée d'apparitions de Jacques, à qui, par exemple, elle signifie son retour en grâce, après la prière de Solal au ministère, par un DD téléphonique : « *Elle orna sa voix d'inflexions qui se déroulaient, se faisaient tendres à l'extrême. "Bonjour, comment allez-vous ? Il y a deux jours que je ne vous ai vu. Mmmmmm ? Et comment allez-vous ? Venez vite. Oui, tout de suite. Mais oui je vais mieux. Au revoir."* » (S 243). Le récit introductif caractérise richement le suprasegmental, tandis que le DD est plein de sollicitude, comme le montre la répétition pressante de la question rituelle « *comment allez-vous ?* » Cette sollicitude va même jusqu'à la sollicitation coquette : l'inscription particulière du lubrifiant discursif [m], orthographié par six consonnes, le distingue du *hm* conventionnel, l'allonge exagérément et suggère ainsi l'affectation, ou plus exactement, la minauderie et la moue. En effet, en vertu de la mimologie[1], ce [m] éveille tout un réseau connotatif associant ces mots, leur initiale, et les mines, les manières qu'ils évoquent – des lèvres sur le point de faire [m].

Par ailleurs, les échanges entre Solal et Aude sont moins homogènes qu'avec Ariane. Leur premier dialogue illustre, en trois répliques, à la fois la hauteur d'Aude par son DI congédiant implicitement Solal, et sa prochaine capitulation quand elle en corrige les effets en DD : « *elle dit d'une voix presque rude que madame de Valdonne était sortie.*

[1] Voire de l'étymologie dans le cas de *moue*, d'origine onomatopéique.

"Je vais partir. – Mais elle sera bientôt de retour sans doute." » (S 157). Cette reculade est la matrice des adresses amoureuses et des monologues érotisés ; cependant, la froideur, la courtoisie distante, sont récurrentes dans leur relation, alors qu'elles n'apparaissent que dans les simulations solitaires d'Ariane. Le billet qu'elle adresse à Solal, dupée par une lettre de lui qu'Adrienne a falsifiée, comportent diverses marques de condescendance :

> Votre petite lettre, envoyée de Paris, était ridicule. Certaines révélations me la font trouver odieuse. Si je me suis décidée à vous écrire, c'est parce que je désire vous dire qu'il me serait assez désagréable de vous voir. Veuillez ne pas l'oublier. Aude de Maussane. (S 211)

Les modalisations hautaines, les litotes, l'extrême retenue du ton, sont autant de manières de prendre le dessus sur le destinataire, de lui signifier son congé. Sa correction, morale et linguistique, exprime ce que signe son nom : son indépendance et sa noblesse. Plus tard, en pleine déréliction amoureuse, elle répond à un geste menaçant de Solal avec la même retenue : « *Elle dit avec mépris : "A quoi bon ? Ce n'est vraiment pas intéressant." (Elle avait trop de politesse pour oser dire que c'était bête. Mais elle pensait : "Comme il est tombé bas !")* » (S 325). La litote polie stigmatise la déchéance de Solal, explicitée à la forme affirmative par le DD mental. La réserve avec laquelle s'exprime ce mépris lui donne du crédit : ce n'est pas une insulte sous le coup de la colère. Enfin, elle salue l'ultime réapparition de Solal par la rebuffade : « *"Que voulez-vous ?" Il sourit, tendit la main. Elle recula légèrement. "Bonjour, dit-il timidement en laissant tomber sa main dédaignée. – Que voulez-vous ? – Aude, tu es ma femme* [...] *– Partez. Je vous prie de partir.* [...] *N'approchez pas."* » (S 348-349). On voit d'ailleurs un ressaisissement dans l'expression du congé impérieux, l'impératif se durcissant par sa modalisation courtoise, signe de maîtrise et de fermeté.

Adrienne montre la même attitude lors de ses retrouvailles avec Solal. Son DD exprime vis-à-vis de l'audace de Solal une distance hautaine similaire : « *J'ai pris tes seins.* [...] *– Je vous en prie, cessez ce tutoiement et veuillez me dire ce que vous voulez de moi.* » (S 157). On y retrouve la modalisation de l'ordre en prière, la rebuffade (par le refus du tutoiement), et la même question le sommant de justifier sa présence. Le DR qui suit immédiatement révèle toutefois un infléchissement notable : « *Elle dit que l'époque à laquelle il faisait allusion était bien loin et qu'il était peu délicat de rappeler une erreur passée.* » La contention du propos, que renforce le recours au DI, est démentie par l'enchaînement même des répliques : Adrienne revient sur celle de Solal, sans qu'il ait reparlé, et ce n'est plus seulement sur la forme interlocutive du tutoiement qu'elle enchaîne, mais sur son propos. Sa protestation pudique signifie au contraire la compréhension de l'*allusion*, l'acceptation de références partagées et de leur mise en débat.

Son DIL intérieur, plus tard, prouve l'efficacité de la séduction de Solal, et accentue cette mauvaise foi en accumulant les fausses justifications. Adrienne y exprime certes des constats lucides sur son âge et celui de Solal, son infidélité, la fragilité de son amour : « *elle se leva, se regarda dans la glace. Non, elle n'avait pas vieilli, mais les années passaient tout de même. Et lui était en plein rayonnement de jeunesse.* [...] *Il se trompait lorsqu'il disait qu'il l'aimait.* » (S 159) ; toutefois, en ajoutant foi à la concurrente que lui invente Solal, elle bascule de la lucidité à la crédulité, pour le lecteur qui est dans le secret du manège grâce au DD mental de Solal élaborant sa stratégie : « *Ah, il aimerait bientôt cette inconnue, plus jeune qu'elle certainement. C'était sans doute grâce à cette inconnue qu'il avait pu changer de vie. Hôtel Ritz et beaux vêtements. Il devait se laisser adorer, mener une vie de paresse.* » S'il est vrai que la crainte de la rivale se verra confirmée en la personne d'Aude, Adrienne n'en méconnaît pas moins le danger, n'en paraît pas moins dupe, en imaginant que cette rivale est inconnue et procure à Solal l'argent qu'il doit au racket d'un bourgeois. Enfin Adrienne stigmatise cette prétendue liaison en des termes moraux, s'accusant de cette paresse plutôt que de s'avouer la

jalousie : « *Elle avait le devoir en somme de réparer le mal qu'elle avait fait. C'est à cause d'elle en somme qu'il allait mener bientôt une vie de corruption.* [...] *Son devoir à elle était de veiller sur lui.* » (S 159). La répétition de la locution *en somme* souligne l'indispensable approximation dont s'autorise la capitulation.

Il apparaît clairement ici que la parole d'Adrienne est moins narcissique, moins enfantine, que celles d'Aude et Ariane ; son intériorité est souvent rapportée par un DIL ponctué, structuré, moins introspectif, plus maîtrisé, comme celui qui légitime sa lettre truquée, avant d'exprimer sa souffrance de l'avoir envoyée : « *Elle avait fait souffrir Aude, mais elle avait défendu la cause de son frère.* » (S 214). Le moment où Adrienne quitte Solal endormi pour aller au suicide est à ce titre éminemment révélateur. Le DIL est très peu marqué, ce qui dénote une faible présence idiolectale, l'effacement de la parole d'Adrienne derrière le récit, le DR tendant vers le psycho-récit ou le point de vue. En même temps, ce faible marquage stylistique connote l'absence de pathos : « *personne ne viendrait confier à sa tombe les victoires de l'aimé. Tout de même, elle l'aurait su avant les autres.* [...] *du moins elle garderait son illusion jusqu'à la fin et personne non plus ne viendrait la détromper.* » (S 252). Les phrases où se lit le projet du suicide sont ambiguës. La mort y est très modalisée, par la métonymie de la tombe ou l'aspect accompli d'un verbe. L'invocation de lois et catégories générales pour dire ce suicide imminent soulève un problème particulier : « *Elle était calme, un peu fatiguée. Oui, fatiguée surtout. Que racontait-elle ? Les agonisants ne savent pas ce qu'ils disent. Il fallait aller. Vite.* [...] *Le vivant dormait.* [...] *Les morts n'aiment plus personne. Que lui importait cet homme qui dormait ?* » En effet, on hésite alors entre le point de vue proleptique et omniscient du narrateur, et celui, résigné et distancié, d'Adrienne se représentant comme morte parmi les morts. La référence aux *agonisants* semble en effet être la réponse du narrateur à une question non-pertinente du narrataire ; toutefois, son apparition entre deux fragments d'un DIL notoirement autonymique incite à y lire aussi le point de vue d'Adrienne, se demandant ce qu'elle dit, et écartant la question par l'image de sa mort prochaine. D'ailleurs, la seconde loi générale, celle des *morts*, donne lieu à son application au cas d'Adrienne, à la fois interrogation rhétorique du narrateur et question du personnage en DIL. Comme locutrice des DR ou comme personnage connu du narrateur, Adrienne apparaît doublement comme déjà disparue.

Enfin, la dernière ligne du paragraphe laisse entendre la parole d'Adrienne, abruptement : « [...] *Sol, mon aimé, je m'en vais et je vais mourir et tu ne le sais pas.* » Ce DDL pousse rétrospectivement à lire ce qui le précède comme sa voix propre, mais en mode mineur. Loin d'être un facteur d'ironie, le DIL vaut alors comme un bémol. La lettre qu'elle laisse à Solal avant son suicide confirme cette représentation de soi comme morte : « *Elle croit que tu ne l'aimes pas. Elle se marie mercredi à Cologny. Je te prie, va vers elle* [...]. *N'oublie pas Adrienne.* » (S 254). On constate en effet deux emplois antithétiques de la troisième personne. D'une part, Adrienne ne désigne Aude que par des pronoms, déictiques de notoriété référant à l'absente notoire et exclusive. Par ailleurs, elle conclut sa lettre par un appel au souvenir, où elle se montre délocutée et morte déjà.

VII. La marche vers la mort d'Isolde

De ce point de vue, Adrienne est très proche d'Isolde, dans *Belle du Seigneur*. Cependant, à l'exception d'une soirée passée avec Solal et rapportée selon le point de vue de ce dernier (BS 456-463), l'existence diégétique de la comtesse se limite à ces préparatifs de suicide : le chapitre L représente une imbrication de récit et de DR ambigus, DIL et DDL, très similaire à celle du chapitre LXVII, la marche triomphale d'Ariane. On a

ici la marche désespérée d'Isolde vers la mort, et non l'amour, narrée de façon aussi empathique, et par conséquent plus développée que le suicide d'Adrienne. Le chapitre consiste en dix-huit paragraphes, dont la cohérence tient à un moment et un lieu. En effet, ils sont souvent introduits par une notation spatiale, une phrase nominale inscrivant la conscience que prend Isolde abruptement d'être là :

> Devant cette vieille dans la glace [...] De nouveau, devant la glace [...] Ballottée dans le taxi [...] Creux-de-Genthod. [...] Genthod-Bellevue. [...] Elle s'arrêta. Dans la devanture [...] Une pharmacie. Elle s'arrêta. [...] Allées de Meilhan. [...] Dans sa chambre du Noailles.

Les incipits des paragraphes dessinent une trajectoire hébétée, du miroir familier à l'asphalte marseillais.

D'emblée, l'incipit du chapitre pose un problème fort significatif : « *Avec le faible sourire du malheur, elle considérait la valise qu'elle venait de remplir au hasard* [...]. *Allons, debout, fermer la valise maintenant.* » (BS 467). On l'a vu, le pronom personnel est une transposition économique du Je, et contribue à l'immédiateté propre au point de vue subjectif ; toutefois, sa référence, exophorique[1], est d'abord ambiguë. La dominante de DR de ce chapitre et l'image de son énonciateur sont alors encore embryonnaires : le lecteur établit d'abord une coréférence spontanée entre cet incipit et le précédent *elle*, qui dans les tout derniers mots du chapitre XLIX représentait Ariane : « *Ta femme, râlait-elle.* » (BS 466). La dissonance est d'autant plus forte, entre l'extase et le désespoir. L'identification se fait ultérieurement, d'abord par une analepse qui ne peut s'appliquer à la nouveauté de la liaison Solal-Ariane : « *elle était partie le rejoindre à Paris, trois ans auparavant, au début de leur liaison* » (BS 467). Puis le deuxième paragraphe nomme le personnage, à travers son propre point de vue sur le miroir : « *cette vieille Isolde* » La désignation par son prénom en DIL est alors légitimée par l'altérité objective que renvoie le reflet, et que traduit sa qualification. La correction que le lecteur est amené à opérer lui fait toucher du doigt que sa lecture impliquée de l'histoire d'amour le rend aussi exclusif que sont égoïstes les deux amants : lecteur et personnages en viennent à oublier qu'il est d'autres points de vue, d'autres subjectivités – souffrantes. C'est cette souffrance que martèlent quatre fois l'anaphore et l'épiphore de la réminiscence douloureuse :

> Tous les soirs pendant des années elle l'avait attendu, sans savoir s'il viendrait, tous les soirs habillée pour lui, sans savoir s'il viendrait, tous les soirs la villa impeccable pour lui, sans savoir s'il viendrait, tous les soirs à la fenêtre l'avoir attendu, sans savoir s'il viendrait. (BS 467-468)

Le point de vue d'Isolde est traduit par l'alternance de deux procédés récurrents. Le premier consiste dans des syntagmes nominaux, tels ceux qui énoncent les étapes du trajet vers le suicide. Nombreux sont ceux qui signifient une description peu complaisante de soi. Le regard sur son reflet est développé par le mépris de son corps, à commencer par ses seins, qui ne sont pas nommés : « *elle* [...] *déboutonna le haut de sa robe, tira sur le soutien-gorge dont les bretelles craquèrent. Eh oui, usés les pauvres.* [...] *Eh oui, moins fermes et c'était fini. Ils avaient baissé de trois ou quatre centimètres, fini, plus d'amour. Ramollis, plus d'amour.* » (BS 467). Ils nourrissent le leitmotiv du désarroi, servent d'emblème et de cause unique à la fin de l'amour : « *Et voilà, fini maintenant. Et pourquoi ? Parce ces deux bourses en haut étaient moins enflées que celles de cette femme.* » (BS 468). La référence aux seins honnis qu'Isolde voit et malmène signale son point de vue qui se passe de lexicalisation. Le même phénomène affecte la désignation d'Ariane, comme « *l'autre* » puis « *la jeune* » (BS 469). Sa seule dénomination par son

[1] Michel OLSEN. op. cit., p.71.

prénom apparaît dans la mention que fait Isolde d'un propos amoureux de Solal, aussitôt ironiquement commentée et assortie de la dénomination zoologique des seins : « *Ariane, mon unique. Bien sûr, son unique puisque glandes mammaires en bon état.* » (BS 468-469).

Leur vision se prolonge par un inventaire des stigmates du vieillissement : « *Et puis les poches sous les yeux, la peau flasque sous le menton, les cheveux secs, la cellulite, et toutes les autres preuves de la bonté de Dieu. Elle reboutonna le haut de la robe* » (BS 468). Le geste que rapporte le passé simple du récit confirme rétrospectivement que c'est bien un autoportrait que détaille le regard dans la glace, et qui s'achève en ironie tragique, par la mention antiphrastique d'une foi lénifiante. Plus tard, le reniement se fait plus brutal, et oralisé : « *Eh bien, sale Dieu, dit-elle à haute voix.* » (BS 475). Des adresses méprisantes surgissent comparablement dans le point de vue d'Isolde sur ses seins, sous forme de DD ou de DDL : « *Balancez-vous, vieillards !* [...] *Les pauvres, murmura-t-elle.* » (BS 468) ; là encore, le procédé vaut, symétriquement, pour Ariane, à travers ce sinistre pronostic, à valeur prémonitoire : « *Ton tour viendra, ma petite.* » (BS 469). Il prend une forme plus développée et plus douloureuse encore, lorsque Isolde parle à son corps, puis à elle-même, comme à un allocutaire abhorré : « *Saleté de vieux corps, elle en était dégoûtée aussi. Au cimetière, dans un trou, ce vieux dégoûtant ! Sale vieille, dit-elle à la glace, pourquoi est-ce que tu es vieille, dis, sale vieille ? Tes cheveux teints ne trompent personne !* »

Toute la force de ce chapitre tient à l'imbrication énonciative[1], comme l'illustre ce fragment de DR qu'énonce Isolde dans le taxi : « *C'était la première fois qu'elle sortait sans s'être lavée. Dégoûtante, sourit-elle. Pas eu la force, on était tellement seule quand on se savonnait, quand on se séchait.* » Entre deux phrases de DIL, surgit une phrase monorhématique, paradoxalement suivi d'un récit attributif qui n'est pas un verbe de communication, et ne permet pas de décider si cette disqualification de soi est oralisée ou pas. C'est précisément ce qui rend tangible le fait qu'Isolde ne communique plus, à voix haute ou pas, que tout DR est avant tout ressassement de l'obsession, enfermement solipsiste, marche vers la mort. La tonalité empathique du chapitre tient à ce que la décision de mourir n'est jamais assertée par le narrateur, mais se précise allusivement, au fil des pensées d'Isolde pour qui la mort est un présupposé qu'il ne s'agit que de réaliser. La première allusion est elliptique, suggérant un *après* laissant à autrui le soin de s'occuper de ses affaires : « *Qu'est-ce qui se passerait à Pont-Céard, après ? Les meubles, ses affaires, qui s'en occuperait ?* » L'autre inscription du suicide se lit, comme pour Adrienne, dans la loi générale, suscitée par une question désabusée et suivie d'un retour à soi : « *Les instituts de beauté, à quoi ça avait servi ? Les poils repoussaient sur les jambes des mortes les premiers jours. Eh bien, ça n'avait qu'à repousser, ça lui était bien égal. Voilà la gare, le départ pour nulle part. Faire encore des gestes de vie.* » (BS 470). Bien qu'elle puisse ressortir de la voix narratoriale, ce cotexte l'inscrit dans le point de vue d'Isolde, comme une prolepse subjective sur le devenir de son corps, réduit à un cadavre parmi les cadavres, banalisation à l'opposé de l'incantation du corps aimé unique. Pourtant, le paragraphe se termine sur une note très différente, exprimée par l'infinitif : tout le chapitre repose sur cette alternance des infinitifs qui rythment et inscrivent la vie[2]

---

[1] Là encore, la Pléiade l'aplanit de façon dommageable, et met des guillemets dès lors qu'il y a du récit attributif (mais pas dans l'exemple qui suit, signe de l'arbitraire des choix éditoriaux).

[2] C'est, au début, l'idée de transmettre à Ariane son expérience de garde-malade ayant materné Solal : « *Saurait-elle le soigner, l'autre ? Lui téléphoner, à cette femme, l'avertir de cette allergie au pyramidon et à l'antipyrine ? Tant pis, qu'ils se débrouillent.* » (BS 468).

avec les syntagmes nominaux, les adresses méprisantes, les prémonitions macabres qui détaillent les signes du vieillissement et les raisons du suicide.

C'est précisément tout le paradoxe du suicide, motivé par ces constats désespérés, sans phrase, sans vie, mais requérant d'agir : « *L'idéal serait de mourir sans avoir à s'en occuper. C'était de s'en occuper qui était terrible.* » (BS 473). Isolde l'exprime explicitement, en opposant les nombreux infinitifs contenus par *s'en occuper*, et la vision allusive et monorhématique de sa mort accomplie. Tantôt, les infinitifs expriment les interrogations délibératives portant sur ce qui de la vie est nécessaire pour mourir, comme quand elle envisage le recours au Véronal :

> Aller chez un médecin pour avoir une ordonnance ? Pas la force, si fatiguée. Louer un petit appartement meublé qui aurait une cuisinière à gaz ? Mais où le trouver ? Pas assez de vie. Même pour mourir il faut avoir de la vie. En Angleterre, dans les hôtels de province, il y avait des réchauds à gaz dans les chambres. Aller en Angleterre ? (BS 471)

Isolde, pour s'épargner les efforts d'une location, se propose d'aller en Angleterre, et l'absurdité de cette délibération signale une pensée hébétée, mécanique, dont la pratique est, dans ces infinitifs, déconnectée d'un principe de réalité que le regard spéculaire a accaparé, puis rendu insupportable. Tantôt, les infinitifs inscrivent les résolutions, signifient le sursaut, la décision, le projet, fût-ce de faire ce qu'il faut pour mourir, notamment en clausule des paragraphes : « *Allons, se lever, faire des gestes de vie, téléphoner.* » (BS 469). A son réveil à l'hôtel il semble que le goût de la vie reprenne durablement le dessus, par l'accumulation d'infinitifs porteurs d'avenir :

> Elle [...] sentit qu'elle reprenait goût à la vie. Mais oui, la solution c'était de retourner en Suisse, de louer un chalet à la montagne, de vivre tranquillement. Donc reprendre le basset [...] et prendre le train pour Genève, mais y rester le moins possible [...]. Ensuite, aller à Lausanne [...]. A Lausanne acheter des livres, des disques, une radio. (BS 475)

Le changement du rapport au temps introduit par les verbes projectifs touche aussi l'espace, comme le montre la dimension projective des groupes prépositionnels, *à* Genève, *à* Lausanne, aux antipodes du retour intermittent au réel connoté par les localisations hébétées dans des phrases nominales. Le DDL réaffirme une voix disparue : « *Tout s'arrangera bien, tu verras. Un chalet confortable, un gentil chien, des livres, faire du jardinage.* [...] *Maintenant prendre un bain, retourner dans la vie.* » Les trois syntagmes nominaux n'ont pas la même valeur que le détail du corps : ils font le bilan des infinitifs précédents, *louer*, *reprendre* et *acheter*, dont le programme s'enrichit d'une nouvelle résolution. Le futur semble reprendre forme, et se conclut par deux infinitifs, l'un touchant au futur le plus immédiat, l'autre embrassant toute la série depuis l'instant présent.

Le geste de vie trouve une illustration particulièrement développée dans la transaction de service. A la gare, Isolde apparaît ballottée par l'échange[1] :

> un porteur [...] demanda pour quel train. Elle ne sut que répondre [...]. "Marseille, madame ? – Oui. – Le sept heures vingt, on a juste le temps, vous avez votre billet ? – Non. – Alors faut vous dépêcher, madame, allez vite, je vous attends au train. Première classe ? – Oui. – Allez, courez, madame, vous avez que quatre minutes, le dernier guichet, dépêchez-vous !" (BS 470)

En effet, statutairement c'est la cliente qui devrait décider du thème et donner les consignes ; or, ici c'est le porteur qui décide de la destination, de la classe, des choses à

[1] Notons que l'interaction est, pour une fois, guillemetée dans la collection Blanche ; c'est explicitement du DD. Toutefois, la Pléiade, pour une fois conforme en la matière, ne peut s'empêcher d'en rajouter dans le surmarquage et l'hypercorrection, en écrivant « *Le "sept heures vingt"* ».

faire, de la fin de l'échange[1]. En revanche, le geste de vie prend une importance essentielle quand il s'agit de se procurer des somnifères, et les trois paragraphes qui rapportent la transaction comportent des DR particulièrement lourds d'effets :

> Elle [...] entra dans une pharmacie, demanda du véronal. L'homme aux lunettes dévisagea cette femme décoiffée, lui demanda si elle avait une ordonnance. Non ? En ce cas, il ne pouvait pas lui remettre du véronal. Elle remercia et sortit. En somme, pourquoi avoir remercié. Parce que je suis une vaincue. (BS 471)

Entre la demande et le départ d'Isolde, rapportés en DN, le point de vue du pharmacien est très affirmé, dans un verbe de regard, la qualification de la cliente, et enfin le DIL. L'échec d'Isolde n'en est que plus crédible et patent. L'absence qui caractérise sa tentative est alors connotée par l'absence de sa voix dans le récit. Ce n'est qu'après coup qu'elle émerge par le DDL, mais à contretemps et pour en entériner l'échec. La deuxième tentative n'est pas rapportée, et essuie un refus rendu, cette fois, de façon économique, par un DN laconique et substantivé, qui signale le point de vue d'Isolde : « *Pharmacie principale. Même refus. La femme en blouse blanche lui proposa de la Passiflorine, un calmant à base de plantes. Oui, merci. Elle paya, sortit* [...]. » Le DN verbal l'adoucit en y ajoutant une offre compensatrice de la pharmacienne ; mais la désignation de cette dernière par sa blouse signale encore l'hébétude d'Isolde. Son DDL est à nouveau tardif et vaincu, approuvant mécaniquement.

Au contraire, la troisième tentative est d'abord rapportée par un DIL dans lequel Isolde élabore une stratégie à l'infinitif et formule en DD ce qu'elle compte dire, son intervention initiative, l'offre de transaction assortie de ses justifications :

> Une pharmacie. Elle s'arrêta. Mais oui, on ne se méfierait pas d'une femme avec un petit chien. Oui, le basset inspirerait confiance, mais aussi avoir l'air gai, le caresser, dire monsieur j'ai beaucoup de peine à dormir, il me faudrait un somnifère très fort, mais attention, faire la prudente, monsieur est-ce que ce n'est pas dangereux, combien peut-on en prendre, un comprimé entier ce n'est pas trop ? J'en voudrais vingt parce que j'habite à la campagne. Mais avant, demander de la poudre, hésiter pour la teinte, il ne se méfierait pas si elle hésitait pour la teinte. (BS 472)

Développée par cette prolepse subjective, la transaction même est passée sous silence, entre les deux paragraphes, avant d'être reprise en analepse par le DIL d'Isolde :

> Elle les avait bien eus. [...] En principe, je devrais vous demander une ordonnance, mais vous avez l'air raisonnable. Mais attention, c'est très fort, pas plus d'un comprimé à la fois, et pas plus de deux en vingt-quatre heures. Elle avait su sourire, dire qu'elle n'avait pas envie de mourir.

Les propos réactifs de l'interlocuteur apparaissent comme un écho en DDL dans la conscience d'Isolde, et suggèrent qu'elle a tenu son rôle. Les deux infinitifs qui rapportent enfin sa réponse aux mises en garde sont modalisés par le verbe *savoir*, et soulignent ainsi rétrospectivement la valeur douloureuse des infinitifs injonctifs du paragraphe précédent, parmi lesquels, notamment, les deux locutions verbales *avoir l'air gai*, *faire la prudente* : l'interlocution est alors affaire de savoir-faire et d'artifice, ce que souligne également la dissociation de sa réponse en deux savoir-faire distincts, le suprasegmental et l'énoncé.

Le temps s'inscrit dans la parole d'Isolde à la fois, de façon projective et contradictoire, par les infinitifs injonctifs et l'anticipation de la mort, et en même temps dans les réminiscences nostalgiques du passé. Il s'agit d'abord des souvenirs enfantins,

---

[1] L'achat de Boulinou, quant à lui, est un geste hébété, sans motivation, et ne donne lieu qu'à un sommaire très synthétique, sans difficulté, et sans DR : « *Elle entra, acheta le basset* [...] *puis sortit* » (BS 471-472).

spécifiques au discours intérieur. Toutefois, contrairement aux monologues d'Ariane, ils apparaissent à la faveur d'associations d'idée dues au contexte extérieur :

> Des pigeons dans la rue. Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre. Les poésies idiotes que son institutrice lui faisait apprendre. Mademoiselle Deschamps, elle s'appelait. Brins d'osier, brins d'osier, courbez-vous, assouplis, sous les doigts du vannier. J'ai deux grands bœufs dans mon étable, deux grands bœufs blancs marqués de roux. (BS 469)

Les pigeons suscitent en elle, automatiquement, l'allusion à La Fontaine : la citation relève presque du cliché pavlovien, mais en même temps inscrit intertextuellement le motif obsédant de la supplantation amoureuse, dans une coïncidence ironique du contexte extérieur et intime. Le DIL exprime le glissement de la fable à l'institutrice, puis à deux bribes de poèmes appris[1], mais son ânonnement régressif opère un retour à l'obsession, selon une transition révélatrice : l'institutrice rappelle à Isolde la liaison de celle-ci avec son père, la mention du comte amène alors celle de son intendant juif, puis de Bela Kun, responsable de l'exécution de l'oncle Kanyo. Cette remontée dans l'histoire intime puis familiale, partie de pigeons emblématiques de l'amour candide, revient à ses désillusions par le truchement d'un antisémitisme de famille : « *Jamais son père n'aurait reçu un Juif chez lui.* » (BS 470). En creux, c'est évidemment l'erreur fatale d'avoir reçu Solal chez elle, et plus généralement dans sa vie, qui est sous-entendue.

Cette conjonction du refuge régressif avec le rappel de la souffrance présente apparaît très précocement au début du chapitre, sans motivation contextuelle :

> elle [...] sourit à la fillette qu'elle avait été, sans cellulite, toute neuve, un peu peureuse, effrayée par une image d'un livre de prix, un nègre qui guettait derrière un arbre. Le soir, dans son petit lit, lorsqu'elle arrivait au nègre, elle fermait les yeux et tournait vite la page. Elle ne savait pas, la petite fille, ce qui l'attendait. (BS 468)

La peur du nègre emblématise la candeur d'une fillette ne soupçonnant pas quelles seront ses véritables souffrances. Elle réapparaît dans les dernières lignes du chapitre ; elle est alors mêlée à une réminiscence nostalgique directement liée à l'amour[2]. Quand Isolde s'accoude au balcon, c'est simultanément comme apparition du Solal d'alors, et du nègre de l'écolière, que lui revient son désespoir :

> et ce fut lui devant elle, grand, sans chapeau, les cheveux en désordre, la poursuivant en riant, la poursuivant pour un baiser, et elle se pencha, se pencha encore pour lui échapper [...] et, les bras en avant, elle poussa un cri dans le vide où un nègre guettait, puis il y eut un autre cri contre l'asphalte du trottoir devant le kiosque des journaux éclaboussés. (BS 476)

Le récit est alors fortement empathique, sans comporter pour autant de DR avéré : Solal est représenté par un *lui* plus proche que son prénom du point de vue d'Isolde. Le récit le restitue avec toute la présence qu'il a pour elle. C'est encore plus évident pour le nègre[3]. Son article indéfini signale bien qu'il ne s'agit plus ici du nègre que le récit a déjà évoqué à travers les souvenirs d'Isolde, mais d'un nègre indéterminé, nouveau, surgi à sa conscience comme une présence réelle et menaçante – surgissement subjectif que confirme le recours à l'imparfait *guettait*. Le récit adopte pleinement le point de vue d'Isolde, sans DR, et prédique lui-même ses hallucinations comme un fait diégétique.

---

[1] Les auteurs en sont respectivement André Theuriet et Pierre Dupont.

[2] C'est le souvenir d'un week-end à Ouchy au début de sa liaison avec Solal, déjà évoqué deux paragraphes auparavant.

[3] J'écris *le* nègre, c'est celui qui a déjà été mentionné, et un narrateur, en toute rigueur, a normalement recours à la même détermination anaphorique, indispensable à la cohésion du texte et copieusement analysée dans les commentaires d'incipits romanesques.

Cette osmose extrême donne toute leur violence à la chute du corps et du chapitre : le point de vue d'Isolde, après ce paroxysme, cesse brutalement, le chapitre s'achève sur un verbe du premier plan connotant l'omniscience et la froideur du narrateur, par l'effet de réel consistant à mentionner un kiosque qui du vivant d'Isolde n'avait aucun intérêt et dont elle a ignoré l'existence jusqu'à la fin, et par la notation hyperréaliste finale des éclaboussures que projette le corps. Cette notation remplit, au terme de ce chapitre empathique, la même fonction que son incipit au pronom ambigu : elle montre que la vie, le récit, la lecture continuent, et elle fait ainsi expérimenter au lecteur, pathétiquement dans son activité de lecteur, l'oubli des morts qu'Isolde n'a cessé de rappeler, et qui caractérise les vivants, et les romans.

QUATRIÈME PARTIE :

PAROLE VALEUREUSE,

VALEUR DE LA PAROLE

La parole des Valeureux représente un cas particulier, étranger à la parole dominante. C'est une parole de groupe, mais elle ne repose pas sur la cohésion idéologique de toute une caste. Elle est une monnaie d'échange, mais cette monnaie est dévaluée et n'a plus cours qu'entre les cinq cousins ; en termes de sociolinguistique, leur groupe constitue un *marché franc*[1]. Ce n'est pas une connivence fondée sur l'exclusion et la simplification de l'Autre, au contraire, c'est une complicité positive, où la parole est essentielle, créatrice. La parole est à soi son propre but, objet de jouissance et signe de l'amitié partagée. Les Valeureux ne sont pas parlés par l'extralinguistique, mais par la langue elle-même, par le rapport ludique et poétique qu'ils entretiennent avec elle. Leur parole ne trouve son fondement qu'en elle-même, dans son aptitude à se développer, s'étoffer sans limites. Au bon goût bourgeois (et occidental), elle offre un pendant excentrique, autarcique, proliférant.

CHAPITRE PREMIER : LE VERBE VALEUREUX

I. Bruits de fond et caisses de résonance

1. La Ruelle d'Or

Il convient de souligner, au préalable, que la parole des Valeureux revêt une fonction différenciative dans le cadre du ghetto de Céphalonie. Les cinq cousins apparaissent comme son élite, parlant français comme nul autre, consultés avec respect et écoutés avec ravissement. Pour autant, leur idiolecte n'est jamais que la fine fleur d'une faconde commune dont la Ruelle d'Or est la caisse de résonance. Cela est manifeste quand la rue, puis toute l'île, relaient la convocation des trois cousins par Salomon à la demande de Saltiel : « *Les Juifs de la rue crurent devoir venir à l'aide des deux amis et appeler à leur tour Michaël, Mattathias et Mangeclous. Ce fut un beau vacarme. Tous criaient,* [...]. »[2] (M 371). Ce chœur bruyant s'achève par le finale d'une cacophonie à l'unisson :

> Tous les Juifs veloutés ou haillonneux, bourdonnants et gesticulants, lançaient aux quatre points cardinaux les noms de Michaël, de Mattathias et de Mangeclous, imités de proche en proche et de rue en rue par des congénères. Si bien qu'en peu de temps l'île entière que parfumaient les jasmins, les daturas, les cédratiers, les orangers, les citronniers et les magnolias fut couronnée,

---

[1] Marie-Louise MOREAU (éd.). op. cit., p.204.

[2] Suit alors une vingtaine de syntagmes nominaux apposés, sur une demi-page. C'est une galerie de portraits hétéroclites, une énumération de métiers, très rarement aussi brefs que « *âniers* » (M 372), souvent enrichis par leurs poses, tenues ou apparences ; elle se complique en sus avec ces faux métiers, « *oisifs ne buvant que leurs paroles aux terrasses des petits cafés ; lanceurs de jets de salive* ».

> entourée, liée et gerbée d'appels à Michaël, à Mattathias et à Mangeclous qui, chacun en son lieu particulier, demandaient aux crieurs ce qu'ils leur voulaient.

La relative appositive énumérant les essences de l'île semble au premier abord constituer une digression du narrateur, hors de propos, et même un contrepoint dissonant à ce chorus grotesque ; mais le DN, qui a été le DR continu de cette scène, prend ensuite la forme d'une métaphore verbale à la forme passive, qui au contraire assimile fortement les parfums et les clameurs désordonnées, comme s'ils étaient une même émanation et un même ornement du milieu. Ces appels en cascade sont une couronne de fleurs sur Céphalonie, comme celle qui coiffe Apollon. La chute en est ce DD, répondant au DN des questions des trois cousins : « *Je ne sais pas, était la réponse invariable. On t'appelle. Alors je t'appelle pour aider celui qui t'appelle.* » Le récit attributif signale cette parole comme impersonnelle et itérative ; le non-sens, ou plutôt l'absence de sens, qu'elle traduit pourrait contrecarrer l'isotopie florale paradoxale qu'a installée le DN passif et métaphorique ; mais cet écho n'est pas simplement comique. Le lecteur reverse la beauté connotée par les fleurs sur sa simplicité même, marquée dans le DD par l'écho du groupe verbal *t'appeler* : la polyptote lui confère pour sujets successifs, avec un lien de cause à effet, *On* donc *Je* pour aider *celui qui*. C'est de la théorie des dominos que relèvent ces DN, auxquels le DD final donne le sens d'une solidarité et d'une communauté de paroles.

Le vacarme de la ruelle d'Or prend une ampleur accrue au début du chapitre V des *Valeureux*[1]. Sa description, détaillée sur quatre pages, est motivée par le retour de Mangeclous à ce qui apparaît comme son biotope de prédilection : « *Mangeclous s'éloigna à pas rapides, impatient de retrouver sa ruelle d'Or.* » (V 839), « *De retour dans la ruelle d'Or, pris d'une fringale de probité, Mangeclous proposa à Colonimos de payer les épis de maïs reçus en cadeau* [...]. » (V 843). Entre ces deux passés simples apparaissent d'innombrables imparfaits constituant l'arrière-plan des activités et belles paroles de Mangeclous. Leur valeur aspectuelle en fait une toile de fond itérative et simultanée, et plus encore un bruit de fond. En effet, les phrases décrivant les activités professionnelles, les passe-temps, les attitudes, comprennent une trentaine de verbes de parole ou de communication :

> Grouillante, criante, bruissante de soleil et de mouches sous le ciel implacable de bleu, la ruelle d'Or [...]. Des menuisiers clouaient et chantaient. [...] des bouchers congestionnés péroraient [...]. Des épiciers vantaient à grands appels leurs marchandises, clamaient les pyramides de melons [...]. Le bedeau de la grande synagogue [...] avertissait les fidèles de n'avoir pas à boire cette nuit sous peine de voir enfler leurs ventres. "Hydropisie, mes seigneurs, entre minuit et une heure !" Un fruitier coupait en deux une pastèque et louait la chair saignante apparue. [...] Une commère marchandait des cornes de corail contre le mauvais œil. Un bossu clamait ses croissants aux graines de pavot et ses beignets au miel. Un coiffeur ambulant appelait ses clients à grand bruit de ciseaux. Deux vieilles à perruques rousses discutaient maladies et mariages. [...] Deux glapisseurs d'eau fraîche [...] hélaient les assoiffés. "[...] Venez et buvez et dulcifiez-vous avec la préférable !" Un mendiant aveugle [...] demandait la pitié des miséricordieux, main quêteuse immobile. Deux banquiers égreneurs de chapelet d'ambre se disputaient. Des amis aux grands yeux veloutés s'interpellaient, se saluaient, échangeaient des nouvelles de commerce et de famille. Des ardents gesticulaient, argumentaient. Des badauds marchandaient pour le plaisir, puis partaient sans acheter. [...] Un ivrogne grec roucoulait une chanson paysanne puis injuriait les Juifs et leur Dieu, puis repartait d'une voix folle d'amour. [...] des voix enfantines ânonnaient de l'hébreu [...] des politiciens synagogaux bavardaient. [...] Des talmudistes voûtés commentaient un verset [...] le cocher du grand rabbin [...] exhalait l'ordre. "Va, fils de la cavale", disait-il. [...] Au loin, la sirène d'un bateau lançait sa lamentation de folle. [...] De l'école de Talmud sortaient les glapissements d'un enfant bâtonné. [...] Penchées à leurs fenêtres, des commères [...] s'injuriaient ou se souhaitaient des bonheurs, haines et gracieusetés s'entrecroisant. (V 839-842)

---

[1] Après une ébauche au début de *Solal* (S 106).

Ce sont majoritairement des DN[1], dont la diversité, l'originalité (comme *exhaler l'ordre*) et l'accumulation rendent le tohu-bohu de la rue. L'imparfait de tous ces verbes, et le pluriel de certains, marquent l'indistinction des locuteurs, le chevauchement des paroles proférées ; et leur concision évoque l'indistinction du contenu. Nombreux sont ceux qui impliquent une exagération du propos et du volume sonore[2]. En outre se dégage une impression de gratuité, d'inconséquence, ce que résument les marchandages pour le plaisir, non suivis d'achats. Ce qui émerge du brouhaha n'est que le type d'acte de langage, et son intonation : paradoxalement, sa musique. Dans cette cacophonie, chaque DN contribue à l'harmonique générale, y compris une sirène de bateau personnifiée, et même les injures aux Juifs dont l'ivrogne grec entrecoupe sa chanson[3].

C'est sur les « *haines et gracieusetés* » des commères que s'achève la description de la ruelle d'Or. Leur DN bipolaire est exprimé par deux verbes, puis deux substantifs apposés, en antithèse ; il est ensuite illustré par une trentaine de répliques en DD, juxtaposant insultes et salutations, malédictions et bénédictions, sans que leurs locutrices soient identifiées, sinon par quelques appellatifs. La série commence et s'achève sur des insultes pittoresques : « *Ô bâtarde adultérine ! – Ô progéniture de Satan ! – Et toi, lieutenante de Satan !* [...] *– Ô sans ancêtres ! – Ô engrossée du diable ! – Ô teigneuse du péché ! – Et toi, tous les hommes t'ont traversée ! – Ô maudite, l'Eternel sera mon vengeur !* » (V 842). S'y mêlent diverses malédictions, portant sur la santé ou la prospérité :

> Un cancer à tous tes orifices ! – Que de pauvreté et de faim tu manges tes yeux ! [...] – Qu'une noire maladie t'emporte, maudite, mais lentement afin que tu souffres ! – Et toi, vilaine, que tu vives cent ans, mais aveugle, et que tes enfants te refusent le pain ! [...] – Je mangerai des bonbons à ton enterrement !

Ces insultes ont un caractère fortement hyperbolique et burlesque. Elles relèvent même de l'adynaton, tel que de manger ses yeux par misère ; mais à ces excès paradigmatiques s'ajoute l'excès syntagmatique qui les éloigne d'un jaillissement de haine pour en faire un exercice de style, à l'image des deux *mais* qui rallongent, corrigent et renforcent la malédiction spontanée. On retrouve la théorie des dominos qui caractérise la concaténation des paroles de la ruelle d'Or ; chaque malédiction se greffe par surenchère sur celle qui la précède, selon la dynamique des joutes orales[4] ; les « *Et toi* » anaphoriques en sont l'indice le plus net : « *Que tes mamelles se flétrissent ! – Et toi, que ton lait aigrisse !* [...] *– Puisses-tu crever dès demain ! – Puisses-tu pourrir avant de crever !* » Les reprises, thématiques dans le cas des mamelles et du lait, ou autonymiques pour le verbe *crever*, manifestent que la réplique réactive s'*inspire* – il s'agit d'une transe créatrice, inspirée, grotesque – du matériau de celle à laquelle elle riposte. Le renvoi à l'insulteuse de la propre force magique de ses malédictions prend même l'expression d'une surenchère mécanique et dépouillée : « *Et toi, que tu reçoives le double de ce que tu me souhaites !* [...] *– Sache que j'ai un plus mauvais œil que toi, si je veux ! – Que ton mauvais œil se porte sur toi et t'aveugle !* » La dimension agressive des insultes et des malédictions est de surcroît atténuée par leur proximité (cotextuelle et formelle) avec les louanges pour les premières, et pour les secondes les bénédictions, qui les entrelardent. Elles fonctionnent à

---

[1] Les DD sont rares : l'avertissement du bedeau, l'ordre du cocher, et les six répliques des boniments dont rivalisent les « *glapisseurs d'eau* ». Ce dernier syntagme nominal relève d'une substantivation du DN par l'agent.

[2] *Pérorer, vanter, clamer, louer, héler, se disputer, s'interpeller,* ou *glapir* à travers son dérivé nominal.

[3] Dans ce contexte, on ne saurait guère parler d'antisémitisme, tant le propos est inoffensif, épisodique, et noyé dans un chorus qui l'inclut dans sa symphonie.

[4] Qu'illustrent les hain-tenys malgaches évoqués par Paulhan ou le *slam* contemporain.

l'identique, respectivement, sur le *Ô*, et sur l'optatif des subjonctifs et des phrases monorhématiques, que leur propos soit disqualifiant ou valorisant[1] :

> Ô Maître du monde, juge-la ! – Une bonne journée pour vous, dame Rachel ! – Et sur vous, la bénédiction, digne Esther ! [...] – Excréments sur la tombe de ton père ! – Ruth chérie, gracieuse et de bonnes mœurs, par bonté, aurais-tu un peu de farine [...] ! – Toute ma maison est à toi, ma rose ! – Que Dieu te récompense, femme de bien, et que le mal soit loin de toi ! – Prospérité sur tes chéris et éloigné soit le mauvais œil ! – Que Dieu te rassasie d'années ! – Richesse sur ton fils et grande dot pour lui ! – Une Rothschild pour le tien et directeur de banque qu'il soit ! – Cinq années noires sur toi !

Après cette hypotypose verbale, le retour du récit interrompt brutalement les DD des commères, et leur fond sonore en DN, par un nouvel imparfait itératif et synthétique qui fait figure, en creux, de DN : « *Soudain tout se taisait et se figeait* ». L'apparition à sa fenêtre de Belline, vieille folle de peur, confère en écho un arrière-plan tragique à ce brouhaha sans conséquence. Ses oracles ou angoisses sont d'abord rapportés en DN, comme la paisible cacophonie de la ruelle : « [elle] *annonçait l'arrivée des Allemands tueurs de Juifs* [...], *elle haranguait les hommes de la rue, les adjurait de rentrer et de se barricader,* [...] *subitement hululait des cris.* » (V 843). Les fragments de DD qui suivent prennent une forme comparable aux insultes et éloges des commères : « *Ô race infortunée ! criait Belline* [...] *ô massacre proche ! criait la reine aux cheveux défaits* [...] *Eternel, sauve-nous des méchants ! clamait la folle* [...]. *Dieu d'Israël, notre Père et notre Roi* [...] *rends-nous Jérusalem ! clamait dans le silence Belline la démente.* » Du spectre des pogromes à l'aspiration sioniste, elle réalise l'intrusion, dans cette superficialité bavarde, des dangers historiques et de l'espérance messianique.

Plus loin, dans le récit de voyage que Saltiel adresse à Solal depuis Londres, la ruelle d'Or sert d'antithèse à la courtoisie et à la litote qui prévalent à la Chambre des Communes[2]. Vacarme, injures, hyperboles, bienveillance… c'est effectivement tout le contraire du flegme britannique et de son *understatement* qu'elle donne à entendre – mais au contraire elle constitue la version chorale et simplifiée de l'idiolecte dont chaque Valeureux est un soliste et virtuose.

2. La cave de Saint-Germain

Le brouhaha qui assourdit Aude lors de sa descente à la cave présente des caractéristiques similaires, tout en donnant une version un peu différente de cette voix collective. On a vu que la cave et son peuple sont, très partiellement, représentés à travers le point de vue d'Aude. En outre, la scène comprend des DR très variés : ils sont certes beaucoup plus narratoriaux que quand les Valeureux seuls occupent le devant de la scène, mais les DD y sont, beaucoup plus qu'à la ruelle d'Or, fréquents et singulatifs. La parole des cinq cousins, déjà bien connus du lecteur, contribue à cet effet, non plus de chœur, mais d'interventions successives et individualisées, éventuellement sans cohésion entre elles. La présence variable des cinq Valeureux à travers le DD est emblématique du statut

---

[1] La nuance principale qui distingue formellement les bénédictions des malédictions, c'est que seules les premières comportent des prénoms en fonction d'appellatifs. L'insulte est moins personnalisée que l'éloge.

[2] « *Tous ces députés sont très polis. Par exemple, il y en a eu un blond pâle qui a demandé au Premier Ministre : "Est-ce que le Très Honorable Gentleman se rend compte que sa politique nous conduit au désastre ?" Et le Premier Ministre a répondu simplement : "Non, pas à ma connaissance." Tout cela avec des sourires ! Ensuite, le même blondinet a demandé : "Le Très Honorable Gentleman pourrait-il nous expliquer les raisons de sa catastrophique décision ?" Et le Premier Ministre avec fleur à la boutonnière a répondu avec courtoisie : "Je n'en vois pas la nécessité." Et toujours les sourires ! Autre chose que nos disputes de la Ruelle d'Or !* » (V 992-993).

de cet épisode : face à Aude, Saltiel se montre prolixe et incontournable, jusqu'à ce qu'il s'abstienne et se taise ; la forte présence de Salomon en est le relais candide, qui d'ailleurs persiste après la capitulation du vieil oncle, et reste peu ou prou égal à lui-même, tout comme Michaël et Mattathias[1]. Mangeclous, en revanche, apparaît très effacé. Ses DD se limitent à une insulte étique : « *Maudit négociant !* » (S 296) ; à une manifestation d'impatience sans panache : « *Amen, amen, amen, dit brutalement Mangeclous, lui-même excédé.* » (S 299) ; et enfin à un îlot textuel au sein d'un DN à l'imparfait, c'est-à-dire tel qu'Aude l'entend sans trop le comprendre, à l'exception d'une phrase qui surnage : « *Mangeclous expliquait que le Polonais était un peu nerveux et "si vous pouvez me prêter une somme, je l'accepterai." Il remerciait avec dignité, louait la générosité d'Aude, lui souhaitait de bonnes affaires* » (S 300). Le bémol qui cantonne partiellement Mangeclous aux DR narratoriaux est à lier avec le point de vue (partiel) d'Aude, dans la mesure où il est le Valeureux qu'elle est le moins susceptible de comprendre ; d'autre part il me semble corrélé avec la fonction (diégétique, éthique, idéologique) qu'occupe encore Saltiel, et à laquelle Mangeclous ne le remplacera que dans les romans suivants.

Au demeurant, l'originalité de la scène, outre le babil et les silences de Saltiel et la bémolisation de Mangeclous, tient à ce que la présence discursive des Valeureux y est atténuée par les nombreux autres DD auxquels elle est mêlée. C'est d'emblée le cas du préambule de Gamaliel (S 292) ; mais ils franchissent un seuil notable quand, à l'invite de Solal, Aude passe de la salle à manger, où au milieu de peu de convives elle était chaperonnée par Saltiel, à la salle voisine. Le DN initial sert de générique à la cacophonie qui, à ce moment-là seulement préfigure la ruelle d'Or :

> Les servantes ouvrirent la porte contre laquelle hurla immensément une salle forcenée où un peuple avide de vivre s'épandait. [...] La clameur flamba plus forte puis s'éteignit à l'entrée de l'étrangère, et l'assistance darda, lèvres closes, un seul regard avide sur l'Européenne. Mais le silence ne dura guère. (S 295)

Ce n'est qu'alors qu'apparaissent les premiers DD des Valeureux, Saltiel excepté. Ils sont concurrencés par les vaticinations et les radotages de Maïmon (S 297-299) qui, comme Gamaliel, a épisodiquement droit aux DR, surtout dans *Solal* ; mais de surcroît se font entendre des personnages qui n'ont aucune voix, et même aucune existence, ailleurs que dans ce brouhaha[2]. Cet entrelacs de DR donne davantage une impression de décousu que la caco-symphonie de la ruelle d'Or. S'en détachent des DR relevant d'une parole particulière, le commentaire :

> D'autres commentaient des commentaires [...]. "Je mets les phylactères. Or ces phylactères sont faits du cuir d'un bœuf. Supposition : Ce bœuf avait heurté un jour par mégarde ou volontairement un porc. Discussion : Suis-je pécheur de toucher un cuir qui a touché une viande défendue ? Je demanderai encore : Est-il permis de tuer une punaise, le saint jour du sabbat ?" (S 301)

L'exposé de la question est très structuré : l'action (qui est tout l'enjeu de l'orthopraxie), la circonstance problématique (introduite par le connecteur *Or*), la « *supposition* », et enfin la « *discussion* » qui récapitule le problème[3]. On est en présence d'« une certaine tendance à "couper les cheveux en quatre", à exceller dans cette dialectique spécifique qui s'appelle

---

[1] Les DD de Saltiel sont les plus nourris (S 293-298), suivis de ceux de Salomon (S 296, 298, 299, 301) ; l'avare Mattathias s'y montre relativement bavard (S 296, 300), tandis que Michaël ne s'exprime, comme à l'accoutumé, que par gestes (S 292) et au DI (S 300).

[2] Emmanuel Solal le Stupéfait (S 299), divers membres de l'auditoire de Saltiel (S 297-298), un répétiteur du Talmud (S 296, 299, 300), un vieillard généreux (S 301), des commentateurs (S 301), le fils de Mattathias (S 302), et enfin la visionnaire Tsillah.

[3] En relève également l'exigence pointilleuse, teintée de disproportion burlesque, de cette discussion dans la cave : « *Le répétiteur de Talmud demandait au rabbin de Bagdad : "Si un poil passe par un trou du vêtement est-ce que cela constitue une nudité qui interdit la lecture de l'Unité ?"* » (S 300).

pilpul et qui ne servit souvent qu'à prouver l'esprit brillant de celui qui l'exerçait. »[1] Ainsi, du vacarme polymorphe de la cave se dégage le goût de parler indéfiniment, assimilé au goût de vivre, et le commentaire est la promesse d'une parole infinie[2]. Il s'achève sur un finale fortement significatif, en trois temps : « *Dans la salle s'étendait un brocard de bourdonnements, faufilés de rires, de disputes, de bras agités.* [...] *Gamaliel marmonnait peut-être des paroles athées.* [...] *des graves vieillards prophètes, vrais fils du peuple saint, s'entretenaient.* » (S 303). On a d'abord une métaphore textile, comparable à la couronne de fleurs, synthétisant la voix collective ; puis un étrange DN hypothétique sur l'athéisme du rabbin[3] ; et enfin l'expression apaisée et concise d'une foi véritable, moins hautaine que celle de Gamaliel, et à laquelle l'emploi absolu de *s'entretenir* confère simplicité et majesté : par l'absence de complémentation du verbe, il apparaît que le thème en importe peu, et le lecteur reverse la focalisation de la phrase sur la réciprocité exprimée par le pronominal et le préfixe, sur l'Autre. En cela, les Valeureux sont l'élite de ce peuple, bavard et avide de discussion.

Ce goût irrépressible pour le verbe, le petit peuple sur lequel les Valeureux exercent leur prestige l'exprime de deux façons conjointes : en écoutant les cinq cousins avec respect, et en intervenant sans cesse dans leurs discours. La contradiction n'est qu'apparente. Le récit que fait Saltiel dans la cave pour apaiser les disputeurs reçoit un accueil gourmand : « *Eh ! si nous sommes ignorants, instruis-nous ! glapit un porteur d'eau.* [...] *– Allons, commencez, homme de considération ! crièrent quelques femmes* [...] *Commencez et réjouissez-nous par vos histoires plaisantes ! ajouta une grosse.* » (S 297). Précisément, une telle écoute suscite un fort investissement dans l'histoire contée et une participation spontanée qui fuse dans leurs incises, une appropriation collective de cette manne rhétorique qui, de plus, redit l'épopée du peuple : « *Or donc, continua Saltiel* [...], *la nièce de Mardochée. – Esther ! cria le peuple assagi. – Esther comme vous l'avez dit, hommes louables, avait quatorze ans.* » L'intrusion de Maïmon illustre un cas extrême de cet investissement, non plus celui du peuple qui écoute et complète le récit de ses mythes fondateurs, mais un investissement libidinal où plus que jamais, en la personne d'Esther, sont confondues réalité et fiction : « *Je la veux !* [...] *Et moi je l'épouse ! Est-ce celle-ci ? cria le pétulant moribond en montrant Aude.* » (S 298).

3. Les étudiants et la Leçon

Cette attitude de l'auditoire est amplifiée lors de la Leçon de séduction que Mangeclous donne en son Université. On notera qu'aucun des autres Valeureux n'y assiste, Michaël parce qu'il maîtrise assez la question, Salomon par fidélité conjugale, et Mattathias faute d'être rétribué, tandis que Saltiel est resté dans son pigeonnier. Le vieux Jacob montre alors le même investissement que Maïmon, dès avant la récréation :

> excité et trépignant sur place, le vieux Jacob des Meshullam rajeuni demandait à cor et à cri si cette séduction à l'européenne était par lettres ou par sérénades et barcarolles ou encore par enlèvement nocturne avec loup de velours et grande consternation des parents bien forcés de donner leur consentement, la demoiselle ayant perdu son innocence dans l'heure suivant l'enlèvement ! (V 888-889)

---

[1] Judith STORA-SANDOR. op. cit., p.50 (aussi p.106 note 2). Il en va de même dans la ruelle d'Or : « *Des talmudistes voûtés commentaient un verset, le plus âgé d'une voix aiguë, tandis que le plus jeune approuvait par politesse et, retroussant ses manches, attendait sa minute de victoire dialectique.* » (V 841).

[2] Les hypothèses qu'un vieillard formulent quant au cryptogramme sont à ce sujet emblématiques : « *ils ne seraient pas trop de tous les fils de l'île pour en discuter le sens, la portée et les conséquences.* » (M 428).

[3] DN dont le rapporteur a peu de chances d'être Aude.

Encore ne s'agit-il alors que d'une impatience de savoir, telle qu'il en vient à ébaucher lui-même une leçon, en balayant toute la gamme des clichés que démontera Mangeclous ; elle redouble quand débute le récit des amours d'Anna Karénine[1]. Jacob se montre alors enthousiasmé par la beauté d'Anna qui, contrairement à Aude prise pour Esther, n'existe que par le verbe de Mangeclous. Son illusion référentielle libidinale et sénile va croissant : « *Et blanche comme perle ! glapit le vieux cabri. Car elle était d'une grande beauté, oui, très grande beauté, de cela je suis sûr et certain ! Une vraie nacre, cette Anna* » (V 892), « *Donc que la jeune fille vienne et on discutera !* » (V 895), « *Elle me plaît, cette gracieuse ! cria le vieux cabri.* [...] *Un vrai régal ! Qu'on me l'apporte et vous verrez !* [...] *Affaire sûre, elle tombera, laisse-moi faire !* » (V 899), « [...] *la manœuvre du mijotage.* [...] – *Allons, mijotons, mijotons ! cria le seigneur Jacob, trépignant d'impatience.* » (V 911). La reprise échoïque de la métaphore culinaire que Mangeclous applique à la séduction d'Anna exprime bien, par l'impératif, que celle-ci s'opère autant sur l'auditoire que sur la femme séduite.

Cet investissement est la version burlesque de la participation du petit peuple judéo-céphalonien. Il s'exprime aussi dans les nombreuses exclamations et questions par lesquelles l'auditoire[2] accueille les révélations de Mangeclous, manifeste une crédulité stupéfaite et demande des précisions. Les confirmations émanent parfois directement de l'auditoire, qui ponctue la leçon par de nombreuses approbations : ainsi, quand Mangeclous évoque la morgue de son Wronsky ou le sandwich au jambon dont il se restaure, ses auditeurs y apportent un commentaire que le récit attributif, empathique, donne comme une explication : « *Un prince, mon cher, te crache dessus si tu oses lui parler ! expliqua Belleli.* » (V 890), « *Un païen, expliqua le seigneur Jacob. Poursuis, mon fils.* » (V 899). L'auditoire renchérit sur les confabulations[3] de Mangeclous et s'adonne à une véritable émulation dans la fiction[4], comme le prouve la rationalisation pleine de bonne volonté qui accueille ses précisions :

> Sur ta vie, auréolé, toi qui sais tout, dis-moi, est-ce un fait de vérité que la reine d'Angleterre se brosse les dents toute seule ? – Non, honorable Jacob, elle a un domestique spécial à cet usage. – J'en étais sûr ! Un duc, ce domestique ? – Non, marquis simplement. [...] Et un comte pour le lavage de pieds, ajouta Mangeclous pour faire bon poids [...] – Que tu vives cent dix années et bonnes ! remercia le centenaire. Un marquis pour les dents, un comte pour les pieds, répéta-t-il en hochant la tête. Juste, les pieds méritent moins que les dents, hocha-t-il de nouveau, heureux de cette augmentation de ses connaissances (V 885)

Cette émulation dans l'accréditation de la fable produit une surenchère dans la participation de chacun au savoir professé par Mangeclous :

> Apprenez donc, étudiants chéris, qu'en des temps reculés du Moyen Age, Guillaume le Conquérant, bâtard de Robert, duc de Normandie… [...] – Très bien ! cria le vieux Jacob, car un duc est encore plus qu'un comte, je le sais et personne n'a à me l'apprendre ! – Mais vous n'êtes

---

[1] « [...] *le rusé prince décida de la séduire. – Très bien ! cria le centenaire Jacob des Meshullam. Vite, dépêche !* » (V 891), « *Allons, dis ce qu'il va faire avec son intelligence !* [...] *Dépêche !* » (V 898), « *Sur ta vie, dis les détails ! supplia le vieux Jacob. Car comment ferai-je si je ne les connais pas ?* » (V 904), « *Allons, hue, retour à la charmante !* » (V 906). Elle se reporte ensuite sur Mahaut, à qui Mangeclous consacre une digression : « *Allons, vite, la fille du comte, apporte-la !* [...] *Elle me plaît autant que l'Anna, dit le centenaire. Une rose brillante de rosée, vous rendez-vous compte ?* » (V 906-907).

[2] Surtout Colonimos (V 890, 898, 903, 905, 909, 910, 912, 913).

[3] S'agissant des Valeureux, je préfèrerai le terme de *confabulation* à son parasynonyme *affabulation* : plus rare, il connote moins la pathologie, son préfixe inscrit la dimension partagée, et son sens premier est « entretien familier », avant de désigner en psychiatrie, comme *affabulation* et *fabulation*, un « récit imaginaire fait par un malade atteint de troubles de la mémoire ou de confusion mentale ».

[4] C'est ce que marquent les locutions qui appuient certaines interruptions : « *Très juste, dit Belleli* » (V 897), « *Vérité, dit le seigneur Jacob* » (V 898), « *Sûr et certain, dit Colonimos* » (V 899).

> pas seul à le savoir, seigneur Jacob ! cria Belleli. – Nous le savions tous ! crièrent diverses voix. – Mais moi, étant de grand âge, je le sais depuis plus longtemps que vous ! (V 906-907)

Les étudiants se montrent tout aussi désireux de prouver leur bonne compréhension des manœuvres de Wronsky ou des détails référentiels :

> J'ai compris ! cria Belleli. C'est une combinaison pour la faire rôtir ! – Moi aussi, j'ai compris ! glapit le seigneur Jacob, réveillé en sursaut. Que croyez-vous ? – [...] elle décide de l'appeler par le moyen de l'engin téléphone. – Je connais ! dit le seigneur Jacob. L'autre te parle de sa maison et tu l'entends ! (V 913)

Ces bousculades évoquent le zèle des bons élèves, parfois en réponse aux rares sollicitations du professeur Mangeclous, tels Belleli (V 891) ou Colonimos (V 901). Les étudiants prouvent également l'application de leur écoute par la simple reprise en écho des mots de Mangeclous, accueillant sa question de pédagogue par une salve de neuf réponses enthousiastes :

> "Elle croit que c'est par amour de Racine qu'elle a plaisir à parler avec lui ! Mais en réalité, c'est pourquoi, messieurs ?" De toutes parts, les réponses crépitèrent, chaque étudiant criant la sienne, les bras croisés. "Parce qu'il est de bonne longueur ! – Et qu'il a des dents ! – Et qu'il est prince ! – Et qu'elle n'a pas mal aux dents ! – Et qu'elle n'éternue pas ! – Et qu'elle est pleine de vitamines ! – Et que sa ceinture est attachée au-dessous de ses fesses ! – Et qu'il fait chaud ! – Et que le mari va au cabinet !" (V 900)

De surcroît, la réduction de la réponse à cette enfilade de circonstances, loin de déformer les propos de Mangeclous, est dans la droite ligne de la réduction burlesque qui fonde son moralisme. Ces reprises lui renvoient son propre verbe, par exemple lorsque les paroles qu'il attribue à Anna génèrent ces échos de l'assistance :

> "[...] Oh, qu'il est admirable et combien j'adore la force !" – Qui est pouvoir de nuire ! cria Belleli. – Et en conséquence, pouvoir de tuer ! cria Colonimos à qui Mangeclous envoya un baiser. (V 904)

> l'homme est en train de faire la première manœuvre. – Dite des goûts communs ! récita Belleli, les bras croisés. – Je le savais aussi ! s'écria Colonimos. Mais je n'ai pas voulu interrompre le professeur ! (V 918).

Les étudiants constituent un chœur rythmant la progression de la leçon, rappelant les circonstances, aidant Mangeclous à raccorder ses digressions : « *Je reviens maintenant au misérable Wronsky et je vais vous dire ses ultimes réflexions. – Derrière l'arbre ! cria le seigneur Jacob* [...]. » (V 898), « *Mais revenons à l'Anna. Où en étais-je ? – Troisième manœuvre ! – De l'amitié grandissante !* » (V 908). Cette fonction apparaît très nettement au moment où Mangeclous raconte qu'on sonne chez Anna Karénine : « *elle court ouvrir ! – Arrivée de l'adjoint de Satan ! annonça Colonimos.* » (V 912) ; en effet, ce dernier intervient comme un huissier, ou mieux fait office de chœur, dans l'acception antique et tragique du terme. Ce chœur manifeste également son empathie, dans les exclamatives indignées que lui inspirent les agissements d'Anna et Wronsky, ou de Mahaut[1] ; symétriquement, les Karénine, le mari et le fils, suscitent la compassion (V 902, 906), si bien que l'auditoire s'enquiert de la suite, pour ainsi dire demande de leurs nouvelles : « *Mais, professeur, qu'est-il advenu du pauvre mari et du cher petit Alexis ? demanda Colonimos.* [...] *Et le malheureux mari, qu'en est-il advenu, professeur ? demanda Colonimos. J'ai peur de l'apprendre, et mon cœur se fait oiselet tremblant !* » (V 916-917). La participation et l'implication envahissantes de l'auditoire révèlent donc un

[1] « *Quelle dévergondée !* » (V 892), « *Vipère !* » (V 894), « *Quelle démone vraiment !* » (V 906), « *Quelle maudite !* » (V 907), « *Vilaine !* » (V 910), « *Ô la lapidée !* » (V 912), « *Quelle dépensière !* » (V 913), « *Oh le pestiféré ! cria Belleli. – Il ne craint pas Dieu ! cria Colonimos.* [...] *– Oh, la dégoûtante ! cria Belleli.* » (V 915).

investissement subjectif et digressif[1]. Lors de l'histoire de Guillaume et Mahaut, Jacob donne une expression fort concise, en trois phrases brèves, des chemins de traverse par lesquels l'histoire peut être en prise avec la vie : « *Il entre dans le palais du comte de Flandre ! – Belgique, expliqua le centenaire. Ils ont le Congo ! J'ai des Union Minière !* » (V 907) ; de la Flandre médiévale, il passe à la Belgique moderne, puis à ses colonies, donc enfin aux actions des entreprises coloniales belges qu'il détient. Plus généralement, cet investissement est d'ordre éthique, axiologique. Ainsi, quand Mangeclous raconte le refus de Mahaut d'épouser un bâtard :

> Je ne puis lui donner tort ! glapit le vieux Jacob. Un bâtard, après tout, produit d'impudicité ! – Oui, mais bâtard d'un duc ! rétorqua Belleli. – Moi, dit Colonimos, j'accepterais même d'être bâtard d'un baron, parce que je vous prie de croire qu'il ne me laisserait pas mourir de faim !

Dans les deux cas, il s'agit de souligner l'articulation du récit avec la vie de l'auditoire, de son alimentation jusqu'à ses valeurs.

Le finale de la Leçon radicalise conjointement, de façon révélatrice, ces deux directions, avec un approfondissement du dérisoire, de l'anecdotique, et une appropriation éthique du récit. D'abord, l'assistance se dissipe à l'évocation du caviar que le pauvre Karénine a ramené à son infidèle, dans une discussion sur son prix et sa qualité supposés :

> "Trois kilos de caviar, vous rendez-vous compte ?" s'emporta Negrin, et il se leva pour prendre à témoin l'assistance. "Au bas mot, soixante écus de caviar, si c'est du sterlet", dit Issacar à Zacharie qui en fit aussitôt part à Benrubi qui le répéta à Montefiore qui en informa Disraeli qui, d'excitation, tapa dans ses mains, puis déclara, debout et à haute voix, que c'était sûrement du sterlet de première classe, vu l'importance d'un commissaire de police ! "Non, pas du sterlet, mais plutôt du malossol qui est bien supérieur ! cria Fano, à son tour dressé. – Oui, du malossol ! glapit le centenaire Jacob, soudain réveillé. Du malossol, je connais ! Très bon, parce que c'est mou ! J'en donnerai à la charmante ! Elle sera contente, vous verrez !" (V 916-917)

La répartition des types de DR suggère ici un véritable mimétisme de la circulation de la parole. D'abord, Negrin attire l'attention de ses camarades sur un détail du récit par une exclamation, soulignée par le récit qui caractérise l'intonation et la gestualité de son DD. Y fait suite une estimation de la valeur marchande, qui fait l'objet d'une transmission : grâce au filtre narratorial, appliqué à une information qui est transmise sans nouveauté, et grâce à la concaténation des relatives, les DN relayant ce second DD connotent la mezza voce des chuchotements d'une classe que gagne l'effervescence. Ces DN enflent et montrent, avec le DI autonymique de Disraeli, une présence croissante du locuteur, que soulignent à nouveau sa gestualité, puis le récit attributif du DD de Fano auquel aboutit cette rumeur. Enfin, le DD de Jacob greffe, une fois de plus, l'histoire à la vie, par l'illusion référentielle qui fait de lui un émule de Wronsky et possible prétendant d'Anna. Ces supputations d'épicerie fine constituent la version la plus détaillée de l'appropriation digressive.

Le mot de la fin qu'apporte le récit lapidaire du suicide de Karénine fait basculer l'auditoire dans le revers éthique de cette réception impliquée. La reformulation narratoriale des DIL, DN et DI autonymiques, succédant aux DD qui ont prédominé tout au long de la Leçon, connote la retombée de l'excitation suscitée par l'histoire, et le primat de la compassion dès lors que le suspense est résorbé :

> Pauvre Karénine, pauvre Alexis ! Par manière de réconfort, on discuta des divers châtiments mérités par les deux amants, notamment tête tondue pour l'Anna, cette libidineuse ! Puis Belleli soupira et dit que, Dieu merci, le mari ne souffrait plus, étant mort. Quant à Colonimos, il exprima l'espoir que le petit Alexis avait fait au moins un bon héritage, pauvre orphelin que le tsar

[1] Libidinal dans le cas de Jacob, et en même temps anecdotique, comme à la révélation que la tête de veau en salade est le mets préféré d'Anna : « *Moi aussi ! cria le seigneur Jacob. Parce que c'est mou !* » (V 908).

> protégerait peut-être. "Oui, dit Belleli, bon héritage vu les nombreux pourboires reçus par le commissaire de police Karénine, reçus surtout de pauvres Juifs sans permis de séjour." (V 917)

Ces DR expriment l'empathie des auditeurs, mais le DD qui les conclut relativise, sans rancune, les malheurs des personnages, avec l'évocation des sommes soutirées aux Juifs par Karénine, qui assureront la fortune de son orphelin. Alors, la confusion entre le réel et la fiction va jusqu'à un rappel du réel dans la fiction, comme étant son contexte nécessaire. Dans le récit de Mangeclous, le caviar a un prix et les Juifs sont pressurés, même s'il ne le précise pas, et c'est alors son auditoire qui, futilement ou gravement, se charge de le rappeler.

Les commentaires qui prolongent la Leçon embrassent l'investissement manifesté au gré des interventions sporadiques. Le dialogue constitue alors une véritable mise en abyme de l'appropriation que, à la suite de Paul Ricœur, je fixais comme dernier terme de la réception et enjeu de l'herméneutique littéraire. La projection des étudiants dans le scénario, leur examen des inconvénients et des contraintes de ces séductions, sont le volet naïf de cette très sérieuse problématique, dont ressortissent les romans de Cohen et qu'ils mettent en scène au fil des confabulations valeureuses, et particulièrement de cette Leçon :

> Cette séduction lente et soignée est bien fatigante, dit Colonimos en s'étirant. Toutes ces complications de sept conditions et de cinq manœuvres, tous ces discours sur la littérature et tous ces mensonges à inventer ! – Et tout le temps retenir ses vents, dit Negrin. – Et puis coûteuse, cette séduction ! dit Belleli. [...] Et tout cela pour que la nauséabonde vous introduise de force sa langue dans votre bouche ! (V 917-918)

Après le portrait éthique du public que dessinent en négatif ses réactions, ses indignations, ses prises de parti, de façon plus affirmative émerge le constat que ces séductions ne sont pas pour eux. Il culmine avec l'évocation à plusieurs voix de l'amour conjugal tel que le célèbrent les Juifs :

> l'un après l'autre, ils parlèrent. "J'ai un mauvais goût dans la bouche, dit Colonimos. – Ces séductions, longues ou rapides, ce n'est pas pour nous, dit Belleli. – Moi, dit Negrin, mon idée de l'amour c'est que tu rentres à la maison et ta femme t'ouvre la porte et elle te dit la bienvenue. Bienvenu sois-tu, mon trésor, te dit-elle. – Et si tu as des pellicules, elle te savonne la tête, dit Montefiore. – Et le matin, tu lui apportes le café au lit, dit Zacharie. Et si elle est malade, tu la soignes. – Etre les deux doigts de la main, c'est l'amour, dit Benrubi. – Et quand tu as des ennuis commerciaux, elle te réconforte, dit Disraeli. – Et on vieillit ensemble, dit Colonimos. – Et on devient laids ensemble, dit Mangeclous [...]" (V 919)

C'est la voix et la vision de toute un peuple que formule ce chœur, où s'expriment même ceux qu'on n'a pas entendus durant la Leçon, ceux qui contrairement à Belleli, Colonimos et Jacob, ne se sont montrés ni frénétiques ni forts en thème, la majorité silencieuse dont les seules interventions ont été noyées dans les répliques d'un locuteur collectif ou dans la concaténation de DN de la salle dissipée. En même temps, c'est une place possible du lecteur du cycle romanesque qui est représentée par leur écoute charmée et l'appropriation qui la suit.

La séduction de l'auditoire, en effet, s'exprime par l'assentiment d'un public conquis. Les digressions, retards ou retenues de Mangeclous inspirent les réactions d'impatience d'une libido du verbe : « *Dites vite, maître Mangeclous ! Dites, pour l'amour de Dieu, car nous mourons ! crièrent en même temps plusieurs étudiants.* » (V 902). Les louanges à l'orateur ponctuent, et entravent même, le déroulement de la Leçon[1] ;

[1] « *Que tu vives ! cria le vieux Meshullam. Car j'aime les historiettes des comtes et des rois ! – Louange à vous, ô raconteur délicieux, renchérit Colonimos, car en vérité nous sommes gourmands des récits du grand monde. – Et suspendus à votre langue habile ! cria un troisième. – Langue productrice de perles ! précisa un quatrième*. [...] – *Il en sait, l'excommunié ! chuchota Colonimos.* » (V 906, aussi 911, 953).

l'occurrence la plus développée est la salve d'applaudissements qui constitue le bouquet final répondant à la péroraison de Mangeclous et bissant l'orateur :

> Louange à vous, professeur chéri ! – Louange à vous, sublime ! Louange à vous, bouche d'or ! – C'est du sirop qui coule de votre bouche ! – C'est une cascade de perles fines qui sort de vos lèvres ! – [...] Encore, honoré recteur ! – Instruisez-nous ! – Continuez à nous charmer ! – Conduisez-nous sur les sentiers de la vertu et de la bienséance ! (V 920)

Ces personnages sous influence prêtent leurs DD anonymes à l'appréciation esthétique d'un lecteur comblé par ce morceau de bravoure ; la métaphore du sirop qui coule non pas dans mais hors de la bouche de l'orateur inscrit l'isotopie alimentaire qui redouble continûment la célébration de la rhétorique, sa *copia* et ses beautés, tandis que les dernières répliques rappellent la portée éthique que, du reste, revêt le propos.

II. Une parole extravertie

Les étudiants de Mangeclous et les parleurs du ghetto révèlent un rapport à la parole dont les Valeureux représentent la version hyperbolique. Comme leur brouhaha, et à l'opposé de la parole narcissique, la parole valeureuse est une parole qui s'extériorise, circule et s'échange. « Les Valeureux n'ont pas d'intériorité » : c'est là un topos critique, justifié mais appelant quelques réserves[1]. En fait, la prédominance écrasante du DD conduit à une erreur de perspective qui en déduit la superficialité, la légèreté, la gratuité, voire l'insignifiance, et qui néglige en outre les effets essentiels produits par les occurrences plus rares d'autres DR. On verra que le DN, quand il apparaît, est lourd de conséquences, et que le DIL n'est pas inconnu des Valeureux[2], rapportant généralement leur discours intérieur tandis que les paroles oralisées restent l'apanage du DD. Cela apparaît clairement dans les courts paragraphes de DIL alternant avec des répliques de DD et développant les réactions intimes qu'elles suscitent, comme l'illustre la réception par Mangeclous du DD de Saltiel refusant que les Valeureux prennent le bateau le jour de sabbat :

> L'ayant regardé, Mangeclous comprit que l'oncle était inébranlable [...]. En silence et la tête baissée, il bouda. Quel tyran, ce Saltiel ! Jour sacré ! Comme si un embarquement dans la joie et l'amitié n'était pas chose sacrée aussi ! Soudain, se rappelant le chèque, il releva la tête et sourit de ses longues dents, le monde redevenu rose à ses yeux. "Discutons du chèque, dit-il. Qui l'encaissera ? [...] – Salomon encaissera, dit Saltiel, car il est honnête et différent d'une certaine personne." Mangeclous, flatté, ricana de plaisir dans sa barbe. Eh oui, il était un peu bandit [...]. (V 929)

---

[1] Surtout dans le cas de Mangeclous – qu'on songe à ses velléités de suicide, rapportées en DIL au chapitre I des *Valeureux* (V 809-816). Alain SCHAFFNER, op. cit., p.336, se montre plus nuancé, quand il souligne que « dans *Belle du Seigneur*, roman de l'intériorité, les personnages qui apparaissent le plus souvent en situation de dialogue sont ceux dont l'intériorité est la moins riche ». Il faudrait même dire le plus *exclusivement* en situation de dialogue, comme Antoinette ou les fonctionnaires de la SDN, car l'intériorité d'Adrien, quoique grotesque, est riche au sens où elle a amplement droit de *cité* ; simplement, elle s'applique a des objets dérisoires. Et comment situer Mariette dans une semblable dichotomie ? Alain Schaffner en excepte d'ailleurs justement les Valeureux : « chez eux, la distinction intérieur / extérieur perd de sa pertinence ».

[2] Et leur idiolecte gagne le récit – à l'encontre de certaines lectures à l'emporte-pièce, tel cet étrange commentaire d'Ewa MIERNOWSKA. op. cit., p.129 : « S'il [le narrateur] confesse son amour pour les Valeureux, il s'en distancie visiblement. Il ne parle pas leur langue, il ne discute pas avec eux, sa voix ne se mêle que rarement à la leur dans le discours indirect libre. » Or, non seulement le DIL n'est pas toujours une preuve d'amour, mais de plus il arrive qu'il concerne les Valeureux.

Le DIL est amené par les verbes du récit, comme *bouder* et *ricaner*, et par une mise en scène du corps, *la tête baissée* ou *dans sa barbe* ; le retour du DIL de l'intériorité au DD de la conversation s'opère par les transitions symétriques, *relever la tête* et *sourire*[1].

Le DIL développe également un discours plus intérieur qui apparaît dans des situations de solitude. C'est le cas des méditations de Saltiel relatives à Solal (BS 128), notamment à ses penchants exogamiques[2] :

> Perdu dans ses réflexions, il allait, frottant son nez, grattant son front. Evidemment, Sol avait promis de laisser tranquille cette personne Ariane. [...] Ce démon n'avait-il pas, en sa seizième année, enlevé une superbe consulesse française, longue et large ? Il soupira. "Une seule chose à faire, lui trouver une des nôtres." Il battit des mains. Oui, mettre cette demoiselle Ariane en concurrence avec une vierge israélite parfaite [...]. Bref, on l'embrouillerait un peu et on le marierait vite, et assez de ces fantaisies ! "En avant chez le rabbin ! Voyons un peu ce qu'il a à nous offrir !" (BS 134)

On constate que le DIL développe les arguments, les objections et les enjeux. Le DD monologal exprime les résolutions, puis le passage à l'action, où s'intercalent deux verbes de récit traduisant dans le corps l'extériorisation qu'est l'oralisation du DD : le soupir né de l'ampleur du problème, et l'applaudissement qui salue sa solution. C'est pourquoi, plutôt que de postuler des essences en parlant de personnages avec ou sans intériorité, il me semble plus rigoureux d'opposer les Valeureux comme parole extravertie, à la parole intravertie qui caractérise Ariane, et à la parole pervertie qu'emblématise la SDN. A l'opposé de la parole cohésive, la parole valeureuse s'apparente plus au don qu'au calcul ; elle n'est pas la poudre aux yeux recouvrant des faux-semblants et une intériorité vile ou mesquine. La cohésion y est acquise, rendant inutiles sa perpétuelle confirmation et l'exclusion de l'Autre, rendant possibles liberté et invention. Les dialogues des Valeureux réalisent ce que Mariette simule ; car chacun trouve dans ses cousins, sans faillir, la commère qu'elle s'invente. Ainsi, quand Saltiel célèbre leur amitié, l'approbation de Salomon et Mattathias est rapportée, entre parenthèses, comme un chorus inséré sans rupture dans sa tirade : « *Pourvu que je vous retrouve au Paradis, ô mes amis ! N'ai-je pas raison ? (– Tu as raison, dirent les deux autres.) Et tous des Solal tous les cinq.* » (S 101).

1. La conversation idéale : rompre le pain et le verbe

Les DR des cinq Valeureux sont majoritairement des DD en situation dialogale[3]. Ils sont en outre marqués, de temps à autre, par l'indistinction des locuteurs, que ni le DD

---

[1] La transition vers le discours intérieur repose sur la didascalie de la phrase de récit au passé simple, quand Saltiel prend la défense de Salomon : « *"*[...] *n'humilie pas ce cœur charmant." Salomon baissa les yeux* [...]. *Oh, comme il se sacrifierait avec joie pour l'oncle Saltiel !* » (V 928) ; ou sur le récit attributif suivi d'un psycho-récit économique, quand Saltiel se montre préoccupé par l'insouciance de Solal quant à son argent : « *"Non", dit Saltiel d'un ton distrait. Il était angoissé. Quelle idée de s'être fait payer en argent français !* » (M 604).

[2] C'est aussi le cas, significativement, de Gamaliel, après la fuite de Solal avec Adrienne : « *En regardant les étoiles, que de fois il avait songé que son fils était l'Attendu. La première prostituée sur son chemin et l'impudique l'avait suivie !* [...] *Cet enfant à la nudité duquel il n'avait jamais osé songer, dont il se sentait mourir de ne pas baiser les longs cils, un chien ! La porte s'ouvrit et Rachel supplia. "Permettez qu'on aille à sa recherche.* [...] *– Va-t'en."* [...] *Il sentait un désir violent de baiser les joues et le col pur de son fils et il revoyait en même temps les cheveux et la démarche rapide de Mme de Valdonne.* » (S 135-136). Gamaliel est souvent considéré, un peu simplement, comme une impersonnelle figure de la loi, sans affectivité ni subjectivité ; or, ici, ce DIL, ainsi que le psycho-récit, lui en confèrent une, ambiguë et complexe, lourde d'amour, de désir, d'espérance ; et c'est seulement la présence de l'Autre, et le passage au DD requis par la supplique de la mère, qui imposent ce retour à la censure et à la sévérité.

[3] Je serais tenté de forger le terme de *pentalogue*, s'il ne semblait être un mot-valise attelant le Pentateuque et le Décalogue. S'y ajoute en outre une production épistolaire d'un volume considérable.

ni un récit attributif absent ne permettent d'identifier, comme lors de la discussion sur ce que c'est qu'un ministre (S 101). Ils sont une réalisation idéale de la conversation[1] : c'est une interaction à caractère réciproque, familier, égalitaire, spontané, improvisé,

> un moment de loisir ressenti comme une fin en soi, durant lequel chacun se voit accorder le droit de parler aussi bien que d'écouter, sans programme déterminé ; où chacun reçoit le statut de quelqu'un dont l'évaluation globale du sujet en train [...] doit être encouragée et traitée avec respect ; où enfin il n'est exigé aucun accord ni synthèse finals, les différences d'opinion étant réputées ne pas porter préjudice à l'avenir de la relation entre les participants.[2]

L'alternance des tours n'y est pas prédéterminée, mais se fonde sur la proximité, le contact direct, la réponse instantanée. Son objectif est non seulement commun aux interlocuteurs, mais aussi essentiellement gratuit, sans but instrumental. La conversation ne porte pas à d'autre conséquence qu'elle-même : « sa finalité est interne, elle ne vise pas à établir quelque chose qui lui serait extérieur (un accord transactionnel, une décision, …) mais simplement à réaffirmer et à élargir ou approfondir les liens sociaux. »[3] C'est ce que souligne Francis Jacques avec acuité en l'opposant à la négociation, et au dialogue compris comme une interaction linéaire et close dont les partenaires affirment des thèses. La conversation est ramifiée et ouverte : ils y évoquent des thèmes. En découlent sa dimension ludique, l'importance du contexte d'énonciation, son hétérogénéité illocutoire et son aléatoire discursif : la fonction référentielle y est soumise au souci phatique et expressif, le principe de plaisir est préféré au principe de réalité, car « c'est la compagnie qu'on y cherche, pas des informations »[4]. C'est pourquoi, homéostatique, la conversation ne progresse pas *stricto sensu*, sa fonction étant de « corroborer l'appartenance à la communauté en retrempant le lien collectif ». La primauté du lien collectif qui se tisse au gré de la conversation l'abstrait du temps externe, avec ses échéances, ses buts, ses raisons :

> Dans la conversation, les individus sont totalement tournés les uns vers les autres pour un temps qu'ils ne comptent pas. C'est pourquoi la conversation fait oublier, elle fait oublier ce qu'on a à faire, elle nous fait oublier l'autre temps, notre temps ordinaire individuel. Converser, c'est s'engager sans objectif autre que le plaisir de converser pour un temps sans durée, c'est entrer dans un temps commun.[5]

La particularité des conversations valeureuses est double. D'une part, elles représentent, dans le cotexte d'ensemble des paroles énoncées dans les quatre romans, la quintessence de ces propriétés, qu'elles incarnent à l'extrême. Par exemple, les Valeureux n'ont quasiment pas de temps ordinaire individuel ; ils n'ont d'autre temps que ce temps commun, sans durée, cet oubli continu du temps. D'autre part, cette réalisation utopique d'une liberté-égalité-fraternité conversationnelle ne s'assortit pas des réserves, des limites, des règles que tout analyste discerne dans le jeu de la conversation, et que manifeste la parole cohésive. Ainsi, Danielle André-Larochebouvy confère à la conversation une double fonction, intégrative et différenciative, c'est-à-dire la réalisation de la cohésion du groupe et l'exclusion de ceux qui n'en sont pas, ce dont celle des tricoteuses constitue l'archétype. Or, chez les Valeureux, la première l'emporte fortement sur la seconde : s'il y a exclusion de l'Autre, ce n'est jamais qu'un effet collatéral de leur idiolecte particulier, qui d'ailleurs renvoie plutôt les Valeureux à leur propre condition d'Autres des Autres. La fonction différenciative n'est qu'un effet inéluctable de cette communauté conversationnelle

---

[1] Telle que la définissent Danielle ANDRE-LAROCHEBOUVY. op. cit., p.7-29 ; Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (1). op. cit., p.113-115 ; Véronique TRAVERSO. op. cit., p.5-10.

[2] Erwing GOFFMAN. op. cit., p.20 note 8.

[3] Véronique TRAVERSO. op. cit., p.6.

[4] Francis JACQUES. "Trois stratégies interactionnelles", in *Echanges sur la conversation*. op. cit., p.58.

[5] Véronique TRAVERSO. op. cit., p.9-10.

idiolectale. Cette prise en compte du facteur externe qui, malgré tout, caractérise la conversation dans sa dimension différenciative, n'est pas pertinente dans le cas des Valeureux, pleinement à leur affaire interne, comme le révèle cette évocation par Saltiel des « *Solal Cadets, dits les Valeureux de France,* [...] *parlant avec émotion le doux parler du noble pays mais agrémenté de mots anciens du Comtat Venaissin de nous seuls connus* » (BS 130) : on voit bien ici le primat accordé au plaisir sur la communication, à la mention sur l'usage, au jeu sur le message.

De surcroît, les analyses conversationnelles, de la sociolinguistique à la pragmatique, montrent bien que cette fonction interne ne fait pas, pour autant, d'une conversation une production absolument libre : au contraire, ce jeu gratuit est contraint par une cohérence discursive minimale, des topoï, des tabous, une étiquette, un cérémonial. Or, les Valeureux se jouent même de ces règles du jeu, transgressent avec allégresse les lois conversationnelles[1]. Ils prononcent, contre la loi d'informativité, de nombreuses paroles qui n'apprennent rien ; contre la loi de pertinence, des paroles hors de propos ; contre les lois de sincérité et du plus vraisemblable, ils se livrent à diverses confabulations ; ils font fi de l'impératif de modestie ; ils ne se soucient pas de l'expression la plus directe et la plus économique. Bien sûr, il est de la nature de toute conversation, telle qu'on l'a définie, de prendre des libertés avec ces principes généraux – mais comme des écarts qui ne valent qu'eu égard à l'utilité sociale de ces règles. Chez les Valeureux, ces écarts sont constitutifs de l'échange. Comme l'écrit Robert Elbaz, les Valeureux sont « des *joueurs* de langage »[2].

Les discussions des Valeureux sont régulièrement accompagnées de friandises, comme une seule et même réjouissance de la bouche à partager[3] :

> Les trois rêveurs dégustaient cette discussion et causaient sans s'apercevoir des heures qui passaient. Il importait peu à ces fils d'Orient que leur conversation fût fantasque et vagabonde. L'essentiel était de deviser en fraternelle compagnie et de parler de lointains horizons. (S 105)

Et la conversation gambade, agrémentée de graines de courge. Salomon, dans le bonheur anticipé des moments d'amitié, mêle clairement repas et confabulations : « *Ô mes amis, on va s'amuser ! On mangera ensemble en se regardant !* [...] *On causera dans l'amitié, on fera des plans de bonheur si on gagne à la loterie ! Moi, si je gagne, je ferai des voyages* [...]. » (V 872). La version la plus révélatrice de cette association consiste dans la fraternisation de Mangeclous et Hippolyte autour d'un repas improvisé, rapportée par des DN qui montrent l'époux d'Antoinette sous un éclairage inédit :

> M. Deume, tout barbouillé de confiture, confia à mots couverts certaines tristesses de sa vie conjugale. Sur quoi Mangeclous conseilla quelques bons coups de bâton tous les matins, puis conta des historiettes si amusantes que le petit phoque faillit s'étrangler de rire, et l'on but de nouveau, et l'on se porta des santés réciproques, et l'on s'appela par les prénoms, l'ami Hippolyte gloussant et riant sans raison, puis haranguant son verre sitôt vidé que rempli [...]. Et si Antoinette survenait, eh bien quelques coups de bâton ! (BS 265)

Le paradigme de la nourriture est très fourni chez les Valeureux, qui mangent beaucoup et parlent beaucoup, à la fois de manger et en mangeant. Parole et gourmandise sont deux usages nobles et conviviaux du même organe. Comme la nourriture, la parole est un bien précieux à partager. Sa quintessence est le secret, ou la nouvelle extraordinaire ; c'est pourquoi Solal, à l'intention des Valeureux, met en scène le versement de son traitement, en francs français, par le caissier-chef, « *pour qu'ils pussent palpiter et avoir à Céphalonie*

---

[1] Voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'Enonciation*. op. cit., p.210-217.

[2] Robert ELBAZ. op. cit., 20.

[3] Voir Judith KAUFFMANN. op. cit., p.51-88 ; Catherine MILKOVITCH-RIOUX. "Des propos des 'bien Ivres' aux rires des Valeureux". *CAC*, n°6, 1996, p.36.

un sublime sujet de conversation. » (M 578). Etre seul à détenir un secret, ou à apprendre une nouvelle, est absurde ou périlleux, comme à la réception du faux télégramme de Mangeclous :

> [Saltiel] n'avait pas le courage d'ouvrir tout seul un télégramme. Il lui fallait une présence amicale. [...] Salomon frémit car il n'aimait pas non plus les télégrammes. Aussi courut-il chercher Michaël pour avoir main-forte. [...] "Mauvaises nouvelles de ma femme, oncle ? demanda Salomon. – Mieux que cela, mon fils." (M 517-518)

La réponse de Saltiel, selon laquelle le télégramme signé Chaïm Weizmann est mieux que de mauvaises nouvelles de l'épouse de Salomon, présuppose, de façon absurde mais révélatrice, que celles-ci pourraient déjà être *bien*, en tant que nouvelles, donc matière à discussions et compassions fraternelles.

Il est un épisode qui associe fortement la nourriture et la parole : c'est la préparation de l'enlèvement d'Ariane, fomentée par Solal avec la seule complicité de Michaël, tenant à l'écart, notamment, Mangeclous. C'est le repas qui fixe le rythme et le protocole de la révélation de l'intrigue, comme le rappelle Mangeclous : « *Bref, nous partîmes, emportant avec nous les victuailles dans l'espoir d'un mangement cordial après l'explication du secret !* » (BS 645). La révélation ne viendra finalement, selon la volonté de Michaël, qu'après avoir bu et dîné (BS 649), et même après le dessert, avec, « *pour passe-temps, graines de courge rôties, pois chiches frits et pistaches salées augmentant le désir du vin et dont le croquement sera délicieux pendant le racontage du secret !* » (BS 650). A la friandise s'ajoute même ici le motif de l'ivresse : cet appétit démesuré pour les paroles est à la fois rabelaisien et dionysiaque. Mangeclous raconte d'ailleurs à Michaël qu'auparavant les cousins se sont astreints à l'attendre pour que tous mangent ensemble, et qu'il leur apprenne alors le secret (BS 644). L'impatience est, par conséquent, double, indissociablement attente des mets et des mots, que Mangeclous unit dans ce chiasme : « *moi exsangue de faim et de curiosité consumé* » (BS 645), ou par la fusion métaphorique : « *toujours taciturne et sans nulle compassion pour ma faim d'explications* ». C'est également ce que traduit la remotivation de l'épithète, dans « *une faim dramatique* » (BS 644) : en effet, dans ce cotexte, au sens axiologique et hyperbolique courant s'ajoute une valeur strictement relationnelle ; une faim dramatique est une faim de drame, de *drama*, l'irrépressible appétence pour l'histoire rocambolesque réclamée à Michaël. La conjonction de la nourriture et de la parole qui apparaît dans les qualifications et les métaphores de Mangeclous, se retrouve, de façon tout aussi révélatrice, dans cette ultime manœuvre dilatoire de Michaël, dont la digression, loin d'être un coq-à-l'âne, touche au cœur du sujet :

> Veuille prononcer tes paroles exquises ! – D'abord, je te demanderai, ô Mangeclous, pour quelle raison tu ne t'arrêtes de mastiquer jour et nuit. – Vitamines, mon cher. Et désespoirs fréquents, ajouterai-je, requérant quelque consolation. Manger étant en effet besoin de mon âme plus que de mon corps ! Et maintenant, ô brave, ouvre la porte du secret et dis tes paroles de bon goût et de bel ornement ! (BS 651)

La métaphore de l'éloquence comme ouverture de porte et alimentation de l'esprit est continûment ancrée dans l'isotopie alimentaire[1]. Elle est par ailleurs associée à celle du *flot* de paroles, lexicalisée, mais ici remotivée par la conjonction du boire et du manger : « *sors ton flot !* »[2] (BS 649, V 930).

---

[1] Lorsque Mangeclous la détermine comme la porte d'un four : « *ouvre ton four, révèle le secret !* » (BS 642, aussi V 930), « *ouvre la porte du four de ton éloquence* » (M 376) ; elle apparaît également pour intimer le silence, par la fermeture de ce même four (V 905).

[2] L'aîné de Mangeclous implore ainsi son père : « *qu'il vous plaise d'ouvrir le robinet de votre sagesse* » (M 416), et la pancarte de l'Université porte cette invitation : « *Tous aux Nobles Fontaines du Savoir et des Agréables Connaissances !* » (V 875).

2. Invitations à parler, digressions et suspense

La parole est un bien commun. Les invitations à parler que s'adressent les Valeureux sont déjà des pièces de rhétorique, appelant celle d'autrui. Leur simple explicitation est révélatrice, s'agissant d'une alternance des tours qui s'effectue d'ordinaire sans verbalisation, par les gestes, les regards ou la prosodie : « *A ton tour, brave, sors la tienne maintenant !* » (V 961), « *A toi la réplique !* » (BS 239), « *A vous la parole !* » (BS 261). Dès lors, l'invitation à parler se développe sur tous les tons possibles, comme l'illustre l'amplification à laquelle se livre Salomon, pourtant peu rhétoricien : « *Eh bien, oncle de bon renom, je suis à votre disposition par l'oreille amicale et mon cœur tremble comme l'oiselet blessé tant il me tarde d'entendre la nouvelle et m'en adoucir l'âme.* » (M 370). Significativement, c'est le plus orateur, le plus bavard des Valeureux qui réclame le plus vivement la parole d'autrui. Quand Michaël garde le mystère sur l'enlèvement d'Ariane, Mangeclous exprime l'impatience des trois compères frustrés (Saltiel est absent), et il en assure la structure oratoire et le registre pathétique que confère l'évocation de sa mort prochaine : « *Parle, il y a des antiquités que je te le demande ! cria Mangeclous. Si tu veux ma mort, dis-le franchement ! Crois-tu vraiment que je sois homme à supporter longtemps la vie quand je sais qu'un autre sait ce que je ne sais pas ?* » (BS 642), « *réponds à ma câline requête et conserve un père à ses bambins chéris ! Ne sais-tu point qu'une énigme non expliquée montant à la cervelle y occasionne une turbulence mortelle dénommée méningite ?* » (BS 646). Le récit attributif redouble ce registre tragique en décrivant les poses :

> Tue-moi ! supplia Mangeclous, s'agenouillant soudain. Etrangle-moi, cher Michaël, mais parle ! Oui, serre mon cou, si tu veux, je te l'offre ! proposa-t-il, toujours à genoux, le menton haut levé et la gorge présentée. Etrangle-moi, ami, étrangle-moi, mais que ce soit en me révélant ! Car ce secret que j'ignore me fait tourner la tête et me met des vinaigres dans le sang et je deviens plus faible qu'aucun de mes nourrissons morts ! (BS 647)[1]

Or, si l'attitude de tragédien « *à genoux* [...] *et la gorge présentée* » pourrait bien être une didascalie lue au premier degré, la pose en est dénoncée par la mention intercalée « *le menton haut levé* », qui est discordante par le caractère platement descriptif et dénotatif du substantif et du participe.

L'insistance que met Mangeclous à réclamer le récit de Michaël produit une *copia* rhétorique compensatoire, par l'amplification et l'ornement que manifestent la multiplicité des caractérisations, et même le léger pléonasme qu'est un *feu de bois* :

> parleras-tu enfin et diras-tu ce que nous sommes venus faire en cette nature monotone, à la lueur de ce feu de bois ? Crois-tu que nous supporterons longtemps encore notre sort tandis que, les yeux clos, tu fumes à la manière d'un sultan ? Allons, sors de ce silence anglais et explique ! (BS 641)

L'Angleterre, en dépit de ses prestiges, sert d'anti-modèle pour le verbe comme pour la nourriture, son flegme et son laconisme étant l'équivalent des affligeantes recettes dépeintes dans la lettre à la reine ; et si l'ignorance est une faim dont Mangeclous ne cesse de rappeler les affres[2], la frustration ne se satisfait pas d'un simple contenu informatif, de

---

[1] Mattathias et Salomon, chacun à sa manière, donc économiquement pour le premier, renchérissent sur la péroraison de Mangeclous : « [...] *Donc, que faisons-nous ici et quelle est cette fin du monde ? – Allons, parle, dit Mattathias. – Car notre naturel est de vouloir connaître les secrets, expliqua Salomon.* » (BS 647).

[2] « *Tu nous convias à t'accompagner en une mission secrète que tu refusas cruellement de nous dévoiler malgré mes tendres implorations* [...]. *Intègre et stupéfait mais fort de ta promesse d'expliquer en temps opportun, j'endurai de ne rien comprendre* [...] *je sonne du cor pour te rappeler ton serment ! Allons, explique ! Dis ce que je fais ici, de ton complot ne sachant rien* » (BS 644-646).

même que le drame de la cuisine anglaise est moins affaire de quantité que de conditionnement. Mangeclous réclame un luxe de détails, des raffinements d'expression, une belle présentation :

> n'endurais-je point assez lorsque [...] tu m'occasionnas une nouvelle perte de prestige, influence et honneur en me répondant avec insolence que tu avais fait une petite promenade avec le neveu de Saltiel, cela avec absence lancinante de détails et pour piétiner ma dignité ! (BS 644)

Le laconisme, autant que le mutisme, est un affront. C'est le même reproche qu'il adresse à Saltiel :

> Tu t'es borné à venir mystérieusement cette nuit me réveiller [...] pour m'informer sataniquement que tu venais de passer des heures délicieuses en compagnie dudit seigneur et m'annoncer ensuite en quelques mots, dont la brièveté ulcéra mon âme, qu'il viendrait nous rendre visite ce matin à dix heures en cette auberge, mot dont l'étymologie est allemande. (BS 238-239)

Mangeclous oppose, comme défense et illustration de la *copia* qui seule convient aux conversations fraternelles, sa propre et inutile amplification par la glose étymologique. Car son impatience porte autant sur la connaissance du secret que sur l'occasion que cela lui offrira d'en parler longuement :

> ne veux-tu pas que, loin de ces deux autres, si tu le préfères, en grande confidence et amitié, dans l'épanchement de nos cœurs, ne veux-tu pas que nous causions aimablement de ta mission cachée afin que tu profites de mes conseils et remuements de mon esprit, et que moi je puisse apprendre le beau secret et beaucoup en parler afin de m'en adoucir la gorge et dulcifier la langue ? (BS 646)

Ce dernier verbe, *dulcifier*, est d'ailleurs emblématique. Il embrasse toutes les jouissances de la bouche, les mets et les mots, l'alimentation[1] et la parole ; il peut alors s'agir d'entendre des nouvelles étonnantes (M 379), notamment en se les réservant comme un pousse-café rhétorique couronnant d'amicales agapes : « *après le dessert nous allons nous agrémenter l'âme par le beau secret ! Vous allez voir ce que nous allons nous dulcifier !* » (BS 650) ; symétriquement, le plaisir consiste à les énoncer, tel Mangeclous : « *me dulcifier la langue par les phrases de bon goût et de bel ornement* » (M 559). Le verbe *rassasier* connaît des emplois assez proches[2], mais *dulcifier*, par sa rareté même, connote et manifeste cette jouissance, orale avant tout, par sa simple profération. Il a le bon goût de la langue française, manne rhétorique dont se nourrissent et s'enivrent les Valeureux. Son anti-modèle est le néerlandais. C'est en effet une langue indigeste, conçue non comme un verbe nourricier, mais comme une régurgitation : les Hollandais « *parlent un langage terrible qui est comme une suite d'arêtes de poisson entrées dans la gorge et vite ils doivent les cracher avec d'horribles bruits afin d'en débarrasser le tuyau de respiration ! Mais la langue française, quelle beauté !* » (V 998). Les Valeureux se livrent à une appréciation esthétique de la parole de l'autre, en termes de goût, tel Mangeclous commentant et discutant en connaisseur la valeur et la pertinence des paroles de Michaël[3] :

> Parle encore, ô Michaël, dit Mangeclous, car ce sujet t'inspire et à la vérité te donne un talent de parole que je ne te connaissais point. C'est donc avec considération que je t'écouterai. [...] Agréable en sa forme, ton discours appelle mes plus expresses réserves quant à son fond, dit Mangeclous, exception faite cependant du passage sur la pourriture à jamais qui était bienvenu, juste, légitime, fondé en raison et fort plaisant. (BS 664-665)

---

1 M 415 ; V 840 où c'est un anonyme bavard de la Ruelle d'Or qui le prononce.

2 Touchant à l'alimentation (V 908), à la vue d'un chèque (V 927) ou à la compagnie de Solal (BS 241).

3 « *Tu parles bien, aujourd'hui* [...] *Tu es plus perspicace que je n'imaginais* » (BS 655). Le commentaire est une parole qui donne son écho et sa valeur à la parole de l'autre, mais aussi s'en nourrit et s'y proportionne, comme le montre la dissymétrie opposant les louanges à Michaël et cette approbation à Salomon : « *Bien parlé, infime* » (BS 642).

On trouve une version symphonique de ces supplications affamées, lorsque Saltiel tient la solution du cryptogramme et se borne à inciter à chercher tout seuls ses auditeurs frustrés, qui s'efforcent d'arracher la solution par des offres financières, le chantage au suicide, les menaces, la pitié, les suppliques. Mangeclous en est le maître de chœur[1], mais c'est aussi toute la ruelle d'Or qui fait entendre son impatience :

> "Par pitié !" mugit la foule. [...] Sept mille hommes suppliaient, [...] proposaient de l'argent pour obtenir satisfaction, gémissaient que l'île entière allait mourir et que les Juifs ne pourraient plus jamais dormir. "Oh, je donnerais dix ans de ma vie ! criait Lord Isaac and Beaconsfield Limited. [...] Pendant une heure de temps, la foule supplia, injuria, menaça, maudit, eut recours aux appels les plus tendres, au Talmud, aux Dix Commandements, aux malades qui gisaient sur les grabats de la souffrance et qu'on fit sortir de leurs couches pour apitoyer Saltiel. [...] Une nonagénaire qui avait été la nourrice de Saltiel sortit un de ses seins flétris pour faire honte à l'ingrat nourrisson. "Maudit qui ne respectes pas le lait qui t'a abreuvé !" Mattathias cita l'exemple de son arrière-grand-père qui était mort d'une question rentrée. Mangeclous prétendait qu'il allait lui-même, personnellement, mourir bientôt, en chair et en os, et surtout en os, hélas. Il suppliait son cher ami, l'homme de bien Saltiel, de daigner exaucer le vœu d'un moribond. "Fais-le pour moi, fais-le pour l'âme de Petit Mort ! Ô Juifs, criez des arguments pour attendrir ce tigre !" [...] [Saltiel] aimait rôtir ses coreligionnaires sur le gril de l'attente, jouissait innocemment de leur douleur et surtout de celle de Mangeclous qui s'était éteint en un coma de curiosité insatisfaite. [...] "Parlez, révéré seigneur, glapit le bambin de Mangeclous, car l'attente m'occasionne des démangeaisons en mon jeune âge !" (M 427-428)

Ces DD ont valeur d'exemples, et sont autant de poussées d'impatience venant percer le sommaire du DN. Celui-ci permet d'embrasser synthétiquement les armes rhétoriques qu'utilise l'auditoire : ses actes de langage (supplique, offre, injure, menace, malédiction, etc.), sa topique (les Textes, les Morts, l'*exemplum* familial, etc.), les cordes sensibles sollicitées en Saltiel, du respect filial à l'appât du gain. Mais à ce protéisme rhétorique s'ajoute une véritable tératologie. C'est non seulement ce que révèlent les symptômes physiques décrits par les impatients, mais c'est aussi ce que dénote le récit attributif, caractérisant leurs DD comme un râle, un glapissement, un mugissement. Cette volière trouve son paroxysme dans la précipitation des DD qui, en l'absence de récit attributif, n'ont aucun locuteur déterminé : « *Révèle, car nos entrailles se tordent ! – Oh vinaigre dans notre sang !* » Finalement, Salomon apporte un élément singulier au paradigme de la ménagerie : « *Oncle, pensez à moi le pauvret, roucoula Salomon. Craignez que moi aussi je ne défaille dans les bras de l'Ange Noir ! Ô oncle, expliquez-nous une petite explication ! Car notre naturel est de vouloir savoir.* » (M 429). L'image pacifique de la colombe, et celle, plus ambivalente, du pigeon, se retrouvent dans la candeur de Salomon associant l'hyperbole modalisée et un complément d'objet interne qui n'a rien d'hyperbolique. Pour autant, l'alexandrin qui conclut ce DD donne une expression simple et noble à ce qui a motivé cette salve de DR sur deux pages : un *naturel* (invoqué aussi BS 647) qui requiert connaissances et paroles partagées. Et supplier l'autre de parler, avec éloquence et insistance, c'est déjà échanger des paroles, à profusion.

Ce penchant naturel pour l'échange de paroles est tel qu'il revient au galop dès que l'auditoire a l'occasion de sortir de son écoute muette pour dire la sienne. Par exemple, cette même foule qui réclame la solution du cryptogramme se prête, au préalable, au jeu

---

[1] Dans les mêmes termes que face à Michaël : « *Dis le secret, hurla Mangeclous, mains agonisantes crochées sur la redingote* [...]. *Dis le secret à moi seul et confidentiellement ! râla-t-il, les yeux sanguinolents.* [...] *Je me tords dans les spasmes de l'insatisfaction ! hurlait Mangeclous.* [...] *Tue-moi ! cria le faux avocat, revenu de son évanouissement. Etrangle-moi, mais parle !* [...] *Je renonce à mes deux cents millions ! râla Mangeclous. Je n'en garderai que cent ! Allons, Saltiel !* [...] *Dis le secret, car mes ongles se recroquevillent et mes cheveux tombent ! cria Mangeclous. Dis ou je me tue à l'instant !* [...] *Homme de mal, ne sais-tu pas que mon fantôme fera cailler ton sang ? Allons, dis ou je te jette le mauvais œil !* » (M 427-428).

des préambules digressifs par lesquels Saltiel retarde le secret, en un *feed-back* enthousiaste et envahissant, invitations à parler, bénédictions, louanges :

> Qui est l'homme le plus intelligent de l'île ? – Moi, osa murmurer Mangeclous. – A bas ! hurla la foule. A la porte ! A mort, Mangeclous ! (Le faux avocat, flatté, ricana et salua.) A la mer, Mangeclous ! L'homme intelligent, c'est toi, Saltiel ! Parle, chéri du puissant ! Parle, fleur de la nation ! – Messieurs, je vous ai convoqués… – Que tu vives, Saltiel ! – Dis vite ! – Je vous ai donc convoqués pour vous dire que j'ai trouvé et que le secret est d'une simplicité enfantine. – Dis ! Dis ! Dis ! gémit la foule aux yeux exorbités, aux mains vivantes et volantes. – Mais avant de vous révéler le mystère, je veux vous parler d'une chose qui me tient à cœur. – Oui, homme de distinction ! – Parle, voix de la sagesse ! (M 425)

Non seulement, la proposition d'adopter, comme salut fraternel et moderne, « *Vive la France !* [...] *car c'est un pays de gentillesse où on ne gifle pas les vieillards juifs !* » (M 426), suscite un enthousiasme anonyme et collectif, exprimé par un « *Hosannah !* » sans récit attributif ; mais de plus chacun y va de son amendement, à commencer par Mangeclous qui, pourtant plus qu'un autre, cherche à hâter la révélation :

> Et cætera ! cria Mangeclous. On a compris l'allusion. Mais je propose qu'on dise aussi Vive l'Angleterre ! – Adopté ! – Et vive l'Amérique aussi ! – Et vive la Tchécoslovaquie, la Suisse ! – Et vive la Russie aussi ! dit Michaël. – Suffit ! hurla Mangeclous. Sommes-nous à la classe de géographie ? Allons, le secret, Saltiel ! – Mais intérieurement nous dirons aussi quelquefois Vive l'Allemagne, dit Saltiel. – Je suis contre ! tonna Mangeclous. [...] – Je suis pour, dit Saltiel, car le jour viendra où l'Allemagne comprendra qu'elle a été méchante et qu'elle est bonne en réalité. Car enfin, messieurs, Beethoven… – Stoppe, Saltiel ! cria Mangeclous. Inutile de développer. – Il reste une autre question à régler. Quel salut ferons-nous avec les mains ? Où mettrons-nous le bras et la main ? – Dans la poche du pantalon, proposa Mattathias. – Sur la tête, dit Mangeclous, car c'est le siège de l'intelligence ! – Non, messieurs. Notre salut de ralliement sera de dire Vive la France en mettant la main sur le cœur !

En prenant position, en faisant des suggestions ou des objections aux éléments de la digression de Saltiel, Mangeclous alimente lui-même ce nouveau débat. S'il interrompt ce qui semble promettre d'être une ample digression de Saltiel sur les valeurs de l'âme germanique, que condense la *captatio benevolentiae* avortée, réduite à la mention de Beethoven, il se prête au nouveau débat qui relance la digression. La fin de ce préambule dilatoire en montre doublement l'absurde : la consultation à laquelle la foule répond avec enthousiasme s'achève immanquablement sur la décision du vieil oncle ; et l'attente se montre d'autant plus déceptive que la digression n'était préambule de rien, puisque Saltiel lâche finalement : « *Eh bien, je crois préférable de ne rien vous dire.* » Devant les Valeureux, Saltiel entame enfin sa révélation par un exorde dilatoire en forme de prétérition ; un DIL en balaie d'abord les possibles, et inscrit le temps de sa préparation silencieuse dans le récit :

> "Messieurs, dit Saltiel, un homme comme moi n'a pas de temps à perdre. Sachez que l'avant-dernière nuit j'étais en train de dormir." Il hésita. Que dire ? Quelle affirmation ferait plus noble impression ? Dire que l'idée de génie lui était venue tout à coup ? Ou bien dire que ce fut à la suite de calculs et d'écritures immenses ? (M 429)

Son choix, qui se porte sur le « *psst ! retentissant* » de sa visitation par Dieu lui-même, ouvre alors une nouvelle digression théologico-burlesque.

Cette parole autotélique se soucie donc peu d'être informative et fonctionnelle : les Valeureux se plaisent à rappeler des faits bien connus. Pour autant, Mangeclous, qui se plaint du laconisme de Michaël, ne manque pas de souligner ses redites et ses détails oiseux et le presse de leur épargner récapitulatifs, digressions et généralités[1] :

---

[1] C'est d'ailleurs la même critique que Michaël oppose à la *narratio* de Mangeclous, par cet alexandrin placide : « *Tout cela je le sais, à quoi bon me le dire?* » (BS 645).

> que nous racontes-tu ces événements du passé que nous connaissons aussi bien que toi ? s'indigna Mangeclous. Au fait ! [...] Allons, janissaire adoré, parle ! cria Mangeclous. Prononce tes paroles délicieuses, car nos oreilles sont ouvertes en grande ouverture ! [...] Bien, en grande passion, d'accord [...] Tu l'as déjà dit ! fit Mangeclous. Avance en ton propos et fais moins l'important ! [...] Au fait, cria Mangeclous. (BS 651-653)

L'amplification doit être narrative, et de plus tournée vers l'avenir et vers tous, et non vers le passé ni vers le narrateur seul ; elle doit être promesse de rêve, d'implication et de confabulation, promesse de bonheur comme dirait Nietzsche. Le DD de Michaël, de plus, est entrecoupé de didascalies narrant les gestes par lesquels il rythme le suspense, comme celui de Saltiel (M 426) :

> [...] et il commença le nettoyage de ses dents à l'aide d'une allumette, afin d'augmenter la tension d'intérêt. "Allons, vite, continue, par les prophètes ! intima Mangeclous. Continue, car je suis sur un gril chauffé à blanc ! [...] Trêve de considérations générales ! cria Mangeclous. Continue l'histoire particulière !" (BS 656)

3. La coopération débordante et l'injonction au silence

Mais autant que de la délectation de celui qui détient la nouvelle ou détermine le propos, la digression naît d'un phénomène d'entraînement collectif. Elle trouve son germe dans ce *feed-back* minimal : l'adjonction d'une réplique à la fin de celle de l'interlocuteur, la rallonge dialogale. Les difficultés que rencontre Saltiel lorsqu'il entreprend de narrer ses aventures au Spitzberg sont à ce sujet exemplaires ; il situe le Spitzberg

> [...] dans le coin de l'Angleterre. – Pays de la livre sterling, hocha Mattatthias avec gravité et compétence. – Qui peut lutter contre la Banque des Angleterres ? soupira Salomon [...]. Mais j'aime mieux la France. – Qu'elle vive et prospère, dit Saltiel, car c'est le plus joli pays du monde et restons fidèles à sa langue. Car l'Angleterre, dis-je, [...]. (S 103)

Alors que la localisation du cadre du récit oblique vers la monnaie puis la banque de son prétendu voisin, puis vers une autre contrée de référence, Saltiel semble d'abord reprendre les rênes de la narration, comme le marquent le connecteur et la reprise métadiscursive, mais se laisse prendre au jeu de la digression en fermant le chapitre francophile pour revenir à l'Angleterre. Le retour au thème du Spitzberg n'est que le fait de Mattathias, qui met de l'ordre. Nombreuses sont les répliques suscitant ces rallonges dialogales enthousiastes, à l'image de cette célébration du traitement de Solal :

> C'est-à-dire six mille francs suisses par mois ! – Le prix d'un cuirassé ! cria Mangeclous, mains véhémentes. – Et en dix ans, sept cent vingt mille francs suisses ! dit Salomon pour en être. – Qui placés à intérêts composés pendant six siècles produiraient, dit Mattathias, cent millions à peu près. (M 607)

Ces adjonctions, du fait de la multiplicité des étalons et des conversions possibles, sont virtuellement infinies, et notoirement redondantes, comme cette correction qu'apporte Salomon à une sentence déjà peu pertinente : « *"Va peser, va juger !* [...] *– Un de nos anciens a dit, commença Mattathias. – Un de nos sages plutôt, suggéra Salomon qui tenait à placer une parole sensée. – A dit :* [...]. » (S 104).

Sa forme la plus courante consiste dans l'amplification d'une dénomination par l'adjonction d'une désignation périphrastique équivalente, d'une information supplémentaire ou d'un exemple notoire[1] : « *le bateau qui arrivera après-demain de bon matin au Pirée. – Port d'Athènes, dit Salomon.* » (V 928). La série des grands hommes est particulièrement révélatrice, et parfois peu soucieuse d'exactitude : « [...] *les profondeurs du docteur Freud ! – Célèbre professeur israélite ! crièrent en chœur les étudiants.* » (V

[1] Comme le fait Jacob pendant la leçon : « *Londres, je sais, capitale des frégates de guerre.* » (V 834).

905), « *l'invention du grand savant Einstein. – Prix Nobel ! dit Saltiel* [...]. *– Et le docteur Freud* [...]. *– Professeur Sigmund Freud, prix Nobel également, dit Saltiel.* » (V 962). La périphrase érudite révèle la délectation de l'enjolivement par les gloires ou les Humanités : « *elle me parlait tout le temps de peinture, à l'huile, vous savez, des Italiens anciens. – Raphaël, le prince des peintres italiens, dit Saltiel.* » (M 449). Mangeclous donne au procédé son expression hyperbolique[1] : « *Cocher, dit Saltiel au chauffeur, aux Invalides ! – Dernière demeure du fils de Laetitia, ajouta Mangeclous.* » (V 981) ; sa périphrase, désignant les Invalides comme le tombeau de Napoléon, comprend elle-même deux périphrases, l'une, euphémisante, pour *tombeau*, et l'autre, érudite pour *Napoléon*, et se montre d'autant plus disproportionnée qu'elle apparaît dans une interaction de service peu propice à ces enjolivements.

Le potentiel digressif recelé par chaque intervention apparaît nettement lorsque les Valeureux retrouvent Saltiel qui, ignorant que Solal est sur l'île, demande d'emblée de ses nouvelles :

> Je ne pourrai pas expliquer, dit Mangeclous. L'affaire est trop belle et d'une complication trop suprême. Parole d'honneur ! – Il faudrait commencer par le commencement, suggéra le téméraire Salomon [...]. – On ne pourra pas, répéta Mangeclous. Quand je veux commencer à t'expliquer, le sol me manque et ma langue défaille ! Car pour que tu saches tout, il faut que je te dise tout. Et je ne peux pas dire tout tout d'un coup. C'est comme le lait, si tu tiens la bouteille verticale et renversée, il ne tombe pas. (S 206)

A la tautologie prudente et enfantine de Salomon répondent les considérations de Mangeclous, un peu sophiste, sur la rhétorique sublime et l'indicible. Il les illustre par une similitude empruntée au registre alimentaire, et qui par delà l'incongru, est significative : le problème que rencontre Mangeclous pour tout dire, comme le lait pour couler, c'est un manque d'air, sa langue défaillant, faute de *pneuma*, devant l'énormité de la nouvelle. Dès lors, après la capitulation du rhéteur en titre, la nouvelle sera une information laconique et disséminée : Solal a une bonne situation, « *Il est secrétaire des embrassades de la France et les frégates ont tiré des coups de canon pour lui !* » ; mais cette intervention de Salomon fait rebondir un débat lexicologique sur les navires anciens puis sur la différence entre un consul et un secrétaire d'ambassade (S 207). Mangeclous vient alors à l'appui de Saltiel : « *Mattathias, sais-tu combien coûte un coup de canon ? ajouta le psychologue Mangeclous. Cent napoléons. Et la galère capitane de Céphalonie en a tiré trois pour le fils du rabbin.* » La digression lexicologique reprend alors de plus belle, mais Saltiel néglige le substantif en débat et s'attache au complément, nouvelle information, accessoire pour les contradicteurs mais capitale d'un point de vue référentiel : « *Galère de Céphalonie ? Et où est-il ? cria Saltiel. – Grand hôtel. Grand appartement et richesses fabuleuses de Saba ! glapit Salomon* [...]. *C'était pour vous éviter la frayeur de joie subite que nous ne vous avons pas dit tout de suite qu'il était ici !* » (S 207-208).

La prolifération verbale est telle que, parallèlement aux bavardes invitations à parler, l'injonction à l'écoute et au silence est un mot d'ordre fréquent, qui prend des formes tout aussi développées, au point d'être en contradiction avec l'intention qui y préside. Ce ne sont d'ailleurs pas tant les plus bavards, mais les moins rhéteurs, qui s'attirent ce type de censure, tels Salomon ou les étudiants de Mangeclous. Elle s'exprime, continûment, par l'isotopie de la fermeture[2], sous ses formes les plus variées : « *Forte*

---

[1] C'est une rallonge hyperbolique similaire qui fait écho à la requête du vieux Jacob, avide de nouvelles : « *je désire les connaître avant mon heure déterminée ! – Et avant que ne survienne la Pourvoyeuse des Tombes et la Coupeuse des Conversations, compléta Mangeclous pour la beauté de la chose.* » (V 889).

[2] L'autre motif le plus fréquent consiste à souhaiter une maladie qui fasse taire une bouche trop loquace, une langue trop mobile, la *paralysie* (V 895, 917).

clôture à la bouche assassine ! » (S 122), « *Barricade aux paroles superflues ! ordonna Michaël* » (BS 661), « *vous savez comment sont ces Calomniateurs ! Enfin pour leur mettre un Cadenas !* » (V 937), voire, simplement, « *forte clôture maintenant !* » (M 383). La métaphore peut même alors être double, affectant la désignation de la fermeture, mais aussi de l'organe lui-même, comme dans cette abstraction par laquelle Mangeclous désigne la bouche bavarde du répétiteur du Talmud : **«** *fermeras-tu ta pestilence ?* » (S 299). Mangeclous cumule d'ailleurs les deux options métaphoriques en coordonnant les deux isotopies, exclusives l'une de l'autre, la gueule qu'on muselle et le four qu'on ferme : « *Forte muselière à la bouche ignorante et fermeture immédiate du four d'incompétence ! intima Mangeclous.* » (V 905).

Par ces amplifications, la demande de silence et les louanges à l'orateur se prêtent à des développements envahissants qui empêchent la parole attendue de poursuivre :

> L'heure de la révélation a sonné en vos vies et destinées, annonça-t-il. – Ecoutez ! cria Salomon. – Silence, ô petit pois ! tonna Mangeclous. Et un cancer à ta langue bavarde ! – Mais c'était pour qu'on écoute et qu'on ne parle pas ! protesta Salomon. – Forte clôture à la bouche imbécile ! intima Mangeclous. (BS 651)

Cet enthousiasme encombrant, qui freine un récit que Michaël fait déjà tarder, prend une tournure hypertrophiée lors de la Leçon de Mangeclous quand, en chœur, les étudiants se disent suspendus à sa langue productrice de perles :

> Messieurs, comment parlerai-je si vous restez suspendus à ma langue ? Qu'il vous plaise de vous en détacher afin que je la puisse remuer ! Silence, donc ! – Silence ! glapit le seigneur Jacob. Allons, vite, la fille du comte ! Apporte-la ! – Silence ! lui crièrent ses condisciples. – Silence à vos silences, messieurs ! cria Mangeclous (V 906-907)

Mangeclous reprend alors au sens propre la métonymie célébrant, par sa langue, tout son art d'orateur et de conteur, et la métaphore de l'auditoire qui s'y dit suspendu : la double figure est remotivée au sens propre, en l'image rabelaisienne d'un géant de la parole à l'organe duquel est accrochée une piétaille d'auditeurs sous le charme. Mais ses appels au silence sont eux-mêmes l'objet d'échos pleins de bonne volonté, et se prêtent à une récursivité qui les rend sans effet, comme le souligne l'expression « *silence à vos silences* » : la première occurrence du mot est ici une injonction, en usage, appliquée à la seconde occurrence, autonymique, mentionnant la même injonction répétée par le public.

Le pendant de la louange ou la supplique à l'orateur est donc la contestation du droit à la parole, qui n'est jamais conféré que par l'écoute des autres. Les Valeureux contiennent la logorrhée enfantine de Salomon avec une patience paternelle : « *Cela suffit, maintenant, dit Saltiel. Tu as assez parlé.* » (V 980), ou avec une impatience hyperbolique : « *Assez de tes oï oï qui me font pousser des vermisseaux dans l'oreille !* » (BS 660). Mangeclous invoque alors, doublement, le droit et la compétence, pour lui dénier une participation à la discussion collective autre que l'écoute respectueuse : « *Tais-toi, dit Mangeclous en écartant le petit bonhomme* [...] *Ferme ton orifice sans importance,* [...] *intima Mangeclous. Laisse plus éloquent parler, et qui en est capable discourir !* » (BS 642-643), « *Silence ! cria Mangeclous. Laisse parler qui a le droit !* » (BS 656). La joute inégale qui oppose Mangeclous et Salomon est à ce titre révélatrice :

> de quel droit parles-tu et empuantis-tu l'atmosphère avec le petit égout qui te sert de bouche humaine ? Allons, file et rentre dans les intérieurs de ta mère ! – Ma bouche sent très bon, répliqua Salomon. Elle sent le mimosa et la pâquerette et c'est ta bouche à toi, homme noir, qui est la perdition des mouches par le souffle qu'elle leur envoie et qui les assassine ! C'est ainsi que je te réponds, ô hameçon à mensonges ! – Hameçon dans l'œil de ta sœur ! – Mangeur de porc ! cria Salomon [...] – Un cancer immédiat pour toi ! cria Mangeclous. – Pas du tout ! rétorqua Salomon. – Silence, ô faible, ô petit, ô fils d'un père à œufs froids ! – Vilain ! Cinq années noires sur toi ! (M 381-382)

Mangeclous conteste à Salomon le droit de parler ; il exige ce silence et cette humilité avec une *copia* qui démontre sa supériorité, et la légitimité de son monopole rhétorique. L'expolition en est l'illustration exemplaire, qui reformule le verbe intransitif « parler » par la périphrase burlesque *empuantir l'atmosphère* ; celle-ci amène le complément de moyen métaphorique d'un égout faisant fonction de bouche, qui inverse le motif gastronomique de la parole bienvenue en son contraire scatologique. C'est alors le point de départ de la riposte de Salomon, dans des termes identiques[1]. La contestation du droit à la parole débouche sur son partage agonique par le renvoi symétrique et alterné d'insultes et de malédictions. Cette *copia* est virtuellement infinie, les insultes constituant un paradigme sans référence, où l'acte de langage seul détermine une sélection, dès lors inépuisable, dans les ressources du lexique. Elle est d'ailleurs prolongée par un DN synthétique et désinvolte, qui fait même l'économie d'un verbe : « *Et ainsi de suite.* » Mais cette narrativisation aboutit au calme revenu que narre le récit, et qui se résout en trois temps :

> Mais, chose étrange, au bout de cinq minutes le calme le plus serein revint et il ne fut plus question de chèques volés ni de cancers immédiats. On fut de nouveau cinq amis intimes et unis jusqu'à la mort et toutes les bouches furent déclarées exquises quant à l'haleine.

On a d'abord un DN impersonnel, rapportant l'apaisement par la négative, ce dont *il n'est plus question*, par exemple l'accusation de malhonnêteté et la malédiction ; puis la prédication « *on fut* » condense les déclarations mutuelles d'amitié et de fidélité, dans un DN d'autant plus empathique et économique qu'il fait l'ellipse de tout verbe de parole pour n'asserter que le résultat de la réconciliation, comme un changement d'état ; enfin, c'est un DN passif qui achève de résorber ce semblant de conflit, en annulant les amplifications qui opéraient le glissement des mots aux odeurs sortant de la bouche du contradicteur.

4. Les apostrophes

Cette dispute montre que l'exercice de la parole fait lui-même l'objet de développements rhétoriques, qui peuvent se cantonner durablement à cette expression élémentaire de l'allocution qu'est le vocatif. J'entends par là tous les appellatifs qui désignent l'allocutaire d'une réplique, qui l'identifient et le qualifient. La richesse et la systématicité du procédé chez les Juifs de Céphalonie, et spécialement chez les Valeureux, légitime d'ailleurs l'emploi du terme plus rhétorique d'apostrophe. En effet, son usage valeureux s'écarte des fonctions que le vocatif revêt d'ordinaire : « le vocatif a d'abord une fonction appellative. [...] Si l'on veut parler à une personne éloignée ou distraite par une occupation, on l'appelle (on attire son attention) pour ne pas risquer de parler dans le vide. »[2] Or, chez les Valeureux, la coprésence, l'écoute de chacun sont acquises, nul ne se montrant distrait ni occupé lorsqu'un autre parle ; de plus, les vocatifs s'accumulent en des séries parfois très longues, qui excèdent donc la simple identification de l'allocutaire, ils peuvent apparaître dans un dilogue sans aucune ambiguïté allocutive, et enfin le flou de leur référence, la fantaisie de leur dénotation achèvent d'invalider cette fonction strictement appellative. Quand l'écoute est acquise, quelle peut être l'utilité du vocatif ? Delphine Perret lui ajoute la double fonction de phatique, et de qualificatif explétif, c'est-à-dire « qui n'est pas nécessaire au sens de la phrase, mais dont l'emploi est commandé par l'usage ou a une valeur affective. »[3] C'est bien un phatisme hypertrophié, qui emprunte des

---

[1] C'est, plus que dans les ouvrages de pragmatique, dans les cours de récréation qu'on trouve la dénomination du procédé la plus exacte : « c'est celui qui dit qui est ».

[2] Delphine PERRET. "Termes d'adresse et injures". *Cahiers de lexicologie*, n°12, 1968, p.3.

[3] ibid., p.5.

voies opposées à la parole cohésive, et une parole intégralement explétive, que mettent en scène ces vocatifs :

> Apparemment quand le vocatif sert à appeler (attirer l'attention), il n'est pas l'objet du message mais le fondement de son efficacité, il sert à le faire passer. [...] Mais quand il n'a plus cette fonction et qu'il apparaît dans le message, c'est qu'il en constitue à quelque degré l'*objet*.[1]

Pour résumer, selon la classification qu'a proposée Delphine Perret, les Valeureux accordent une importance différente aux trois fonctions qui définissent l'appellatif, de la première, superflue, à la dernière, originalement essentielle :

> a) Il a un caractère déictique : il permet l'identification d'un référent (avec l'aide de toutes les indications que peut apporter la situation). b) Il a un caractère prédicatif : le sens de l'appellatif choisi, s'il en a un, et même si celui-ci est pauvre, permet d'effectuer une certaine prédication explicite. c) Il manifeste les relations sociales : par cela, il permet d'effectuer une deuxième prédication, sous-entendue, qui est celle de la relation sociale à la personne désignée.[2]

Il est donc intéressant de les envisager au regard du classement que leur applique Catherine Kerbrat-Orecchioni[3] : chez les Valeureux, ces catégories se mêlent indistinctement. Tout d'abord, les Valeureux s'appellent par leurs prénoms, souvent augmentés par l'épithète *cher* ou le vocatif grandiloquent *ô*. On rencontre même quelques rares occurrences révélant une véritable délectation du nom, de la part de Mattathias : « *cher et estimé Solal des Solal* » (S 236), ou de Mangeclous : « *tu sais combien je t'aime, Saltiel Ezechiel Moïse Jacob Israël des Solal !* » (S 134). Loin du rengorgement des petit-bourgeois et de la vanité des aristocrates quant à leur propre nom, l'appellatif célèbre le nom de l'autre, dans toute sa splendeur, sublime de simplicité pour Solal, baroque et proliférante pour Saltiel. Mais au prénom de chacun s'ajoute une longue liste de surnoms, plus ou moins récurrents d'un roman à l'autre (par exemple V 817), et dont le titre intégral de *Mangeclous* ou les appels de Salomon (M 371) représentent le parangon.

Le titre (M 361) comprend dix-huit surnoms différents, outre celui de *Mangeclous*, qui a définitivement supplanté le prénom de *Pinhas*. Certains sont des titres fantaisistes, mettant en valeur telle particularité morale ou physiologique du personnage : « *Lord High Life et Sultan des Tousseurs* [...] *et Bey des Menteurs* [...] *et Capitaine des Vents* ». S'y ajoutent quelques professions incongrues : « *Presque Avocat et Compliqueur de Procès et Médecin de Lavements* [...] *et Dévoreur de Patrimoines* » ; des métonymies le réduisant à un détail vestimentaire ou physique et dessinant un contre-blason du corps monstrueux : « *Longues Dents et Œil de Satan* [...] *et Crâne en Selle et Pieds Noirs et Haut de Forme* [...] *et Barbe en Fourche* ». Enfin lui sont attribués deux qualifications morales (« *Ame de l'Intérêt et Plein d'Astuce* »), un semblant d'appellatif familial, « *Père de la Crasse* », et même un énoncé emblématique que Mangeclous prononce souvent[4] – l'indice du mensonge : « *Parole d'Honneur* ». Le tout dessine, en couverture, un portrait proliférant et éclaté du personnage éponyme. Lorsque Salomon appelle ses trois cousins (M 371), Mangeclous représente, avec dix surnoms, le paroxysme de sa convocation, alors qu'elle n'en a donné que quatre à Michaël et à Mattathias ; sept d'entre eux figurent déjà en couverture, et les trois nouveautés ressortissent de la métonymie physique (« *ô*

---

[1] Delphine PERRET. ibid.

[2] Delphine PERRET. "Les appellatifs". *Langages*, n°17, mars 1970, p.115.

[3] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (2). op. cit., p.21-24 : les anthroponymes, tels que les noms de famille, prénoms et surnoms ; les termes de parenté ; les titres comme « duc, maître, docteur », à commencer par « Monsieur » ; les noms abstraits comme « Votre Grâce, Votre Honneur » ; la profession ; la nature particulière de la relation, comme « camarade, voisin » ; les hypocoristiques ; les injures ; et enfin les labels, expressions descriptives telles que « toi qui es assis… »

[4] S 134, 206, 341, 342 ; M 430 ; V 833, 1008 ; BS 646.

Mauvaise Mine ») et de la tératologie métaphorique : « *ô Cadavre* [...] *ô Ver Solitaire* »[1]. Quant aux surnoms convoquant les deux autres cousins, ils relèvent, à un degré moindre, du même coq-à-l'âne de qualités, d'attributs et de titres fantaisistes : « *Michaël, ô Courageux, ô Destructeur des Cœurs, ô Silencieux, ô Michaël le Fort ! Mattathias, ô Mâche-Résine, ô Mattathias de la Richesse, ô Président des Avares, ô Veuf par Economie !* » (M 371). Mais nombre de ces surnoms, conférés dès le paratexte ou par le héraut Salomon, ne réapparaissent pas dans les DR des romans. A partir de quand un appellatif devient-il surnom pour le lecteur ? Suffit-il de deux, de trois occurrences ? Il reste que le lecteur en conçoit la série comme mouvante et ouverte.

Maïmon donne une version périphrastique et alambiquée, quoique exacte, des vocatifs familiaux, s'adressant respectivement à Saltiel puis à Aude en ces termes : « *ô petite progéniture de mes reins* [...] *ô femme de la couche de mon petit-fils* » (S 298). C'est encore le lien familial que Mattathias invoque, sans le nommer : « *cher seigneur Solal que j'ai vu naître et que j'ai porté dans mes bras* » (S 236). Mais généralement l'emploi des termes de parenté renvoie moins à un arbre généalogique exact qu'à un amour réciproque[2]. L'appellatif le plus fréquent est celui qui témoigne d'une affection paternelle pour l'allocutaire, souvent de la part de Saltiel qui, comme Mangeclous (S 341), appelle les Valeureux « *enfants* » (S 106), et Salomon « *mon enfant* » (V 926), « *mon fils* » (S 105, V 926) ou « *fils* » (S 106). En retour, ce dernier l'appelle *oncle* – ce qu'il n'est pas exactement – par exemple « *oncle de bon renom* » (M 370).

Dans l'attribution d'une activité professionnelle et la collation d'un titre, ce sont la fantaisie, le dédain de la référence qui l'emportent : ainsi, Mangeclous appelle le chauffeur du train « *ô caravanier du bitume et de la bouse du chameau* » (S 245), et Solal « *délicieux Effendi* »[3] (BS 254). Rébecca s'adresse semblablement à Mangeclous, comme en témoigne ce DI autonymique : « *elle expliqua à son cher effendi, lumière de ses yeux* [...] » (V 854) ; elle l'appelle également « *ô mon bey* » (M 403, V 846), « *mon pacha* » (V 847). L'octroi d'un titre échappe à la logique sociale, à l'étiquette stricte qui en régit l'utilisation ordinaire. C'est ce que révèle le paronyme axiologique que Salomon adresse au SSG, « *Excellent* » (M 558) et à Ariane, « *Charmé, Excellente.* » (BS 674), ou encore l'épithète accompagnant le titre que donne à Mangeclous un étudiant : « *Louange à vous, professeur chéri !* » (V 920). Quand Perline s'adresse à Solal, fils du grand rabbin, par un appellatif abstrait plausible, sa déférence est parasitée par le cotexte, les métonymies qui le précèdent et esquissent un blason du corps adolescent, et ensuite l'hypocoristique qui substitue le tutoiement maternel au vouvoiement protocolaire : « *Cheveux de nuit, visage d'or, le seigneur rabbin veut voir Votre Grâce, mon trésor.* » (S 124).

Plus courants sont les labels. Ils peuvent prendre la forme de la prosopographie, qui décrit l'apparence de l'allocutaire, tel Mangeclous à Michaël revenant d'une nuit d'amour : « *ô janissaire étrangement parfumé et à la voix éteinte* » (M 622). Le label a pour effet de prédiquer une sélection d'attributs, et donc de véhiculer des sous-entendus relatifs au choix de ces attributs-là – sous-entendus réprobateurs quant au luxe du premier

---

[1] On retrouve une série quasiment identique, enrichie de « *Bon Appétit* [...] *l'Ouragan* [...] *l'Intermédiaire Après Coup* » (S 245), dans les douze surnoms par lesquels Mangeclous se présente au chauffeur du train.

[2] L'acception strictement affective des relations de parenté s'applique même à la magicienne, que Saltiel appelle « *ô ma tante d'infinie considération* » (S 114, 340). Ces apostrophes invoquant le lien familial n'ont les Valeureux ni comme locuteurs ni comme allocutaires exclusifs, et s'adressent même aux animaux, comme l'illustre l'ordre qu'*exhale* le cocher : « *Va, fils de la cavale !* » (S 107, V 841).

[3] C'est-à-dire qu'il confère à Solal un titre de dignitaire turc, civil ou religieux.

et à la luxure du second. Quoi qu'il en soit, ces appellatifs ne servent pas à identifier l'allocutaire par référence à la situation d'énonciation ; plus régulièrement, ils la célèbrent, ainsi que les amis qu'elle réunit. Son expression la plus simple est « *vous qui m'écoutez* » (BS 652). Les circonstances s'en trouvent souvent ennoblies, et confèrent aux allocutaires une sorte de titre de noblesse provisoire : « *Garde à vous, fils de la vêture !* » (S 229), « *ô mes amis du compartiment de la première classe* » (S 247), « *ô mes amis des pistaches* » (M 444), ou, après le festin offert par Solal, « *mes chers compagnons de la truite, des ballottines et des truffes* » (M 600). Mangeclous adresse à ses étudiants une série de vocatifs particulièrement révélateurs : « *ô estimés des circonstances et du temps, ô doués de bonnes manières, ô chéris des trois drachmes* » (V 911). En effet, le premier ancre nettement l'interlocution dans le *hic et nunc* qu'est l'Université, espace-temps de l'estime et, ajoute le deuxième, des bonnes manières – et, conclut le dernier, d'un verbe génial et vénal justement rétribué. Son pendant symétrique est cette apostrophe de Saltiel à la magicienne : « *ô septante fois maudite à qui j'ai donné un écu pour rien* » (S 114). Un type spécifique de label référant à l'énonciation apostrophe ceux qui brisent la parole et le rêve[1] : « *ô destructeur d'exorde* » (S 134), « *ô empêcheur de ministère* » (M 536), « *ô empêcheur de révélation !* » (BS 651), « *empêcheur d'hermine* » (BS 677).

La série des appellatifs portant sur la nature particulière de la relation qui unit locuteur et allocutaire est nettement plus développée ; son emblème est le paradigme des substantifs préfixés par *cum-*, au premier rang desquels figurent « *collègue* » (S 100) et « *compère* » (S 98, 105, 339, BS 648). Ils sont fréquemment enrichis d'un complément : « *compères de l'amitié* [...] *ô Saltiel, compère de la vertu* » (M 374), « *Ô compères de l'affection et du temps en ses longueur et largeur* » (BS 670). Vient s'y ajouter *compagnon*, systématiquement suivi d'une détermination, ne fût-ce que le prénom : « *ô mon compagnon Saltiel* » (M 433), « *compagnons de mes labeurs* » (S 218, M 425), « *fidèle ami, compagnon de mes vicissitudes* » (BS 238). La série des compléments dessine ce qui fait cette fraternité[2], ce qu'exaltent ces apostrophes. Amitié, vertu, affection, labeurs, vicissitudes, c'est la similitude d'une condition, que résume avec grandiloquence l'appellatif suivant : « *ô collègues de ma vie et de mon destin* » (S 103), et celui-ci avec simplicité : « *ô compère Saltiel, ô collègue de l'île* » (S 238). Le paradigme est enrichi par le doublet archaïque : « *ô compaing Saltiel* »[3] (S 100). Cette célébration du *mecum* latin, par ces substantifs préfixés, dit « tu es avec moi »[4]. Cela apparaît fortement dans cette supplication de Salomon : « *ô Michaël, ô cousin de même souche, ô Solal comme moi-même* » (BS 643) ; son apostrophe repose sur l'exaltation du fait que Michaël est doublement *cum* Salomon, et donc accessible à la pitié : il est son *cousin*, du latin *consobrinus*, et il est un Solal *comme* lui[5]. Un cas particulier est représenté par les appellatifs qui font référence à la judéité des interlocuteurs, à commencer par « *Chers coreligionnaires* » (V 916, 920) qui s'intègre au paradigme préfixé : « *asseyons-nous, enfants de l'Alliance* » (S 100), « *ô fils des pères bien élevés* » (M 415), « *bien-aimés de l'île natale, nobles circoncis* » (M 424), « *cher et aimé Michaël, préféré de mon cœur, ô*

---

[1] L'appellatif apparaît également dans une apposition autonymique au complément d'objet d'un DN de Salomon, qui « *maudit Mangeclous, empêcheur d'admiration* » (M 445).

[2] Mangeclous la célèbre dans des termes dérivés de ces appellatifs : « *en ta compagnie et camaraderie de parenté* » (BS 644).

[3] Terme d'écolier, selon Littré, qui désigne le camarade avec lequel on partage toutes les petites douceurs.

[4] *Auprès de* toi, dit Mangeclous : « *ô ami chéri de l'enfance auprès duquel je veux vivre et mourir* » (M 433).

[5] Ce paradigme très nourri réapparaît de façon cocasse dans des occurrences plus isolées, où le préfixe étymologique s'exhibe dans le néologisme : « *cher cobénéficiaire* » (V 922), ainsi que dans les insultes fantaisistes de *cognat* et *cofidéjusseur* (M 506).

fils d'une généreuse race » (BS 646). L'apostrophe à des Juifs et l'invocation de leur peuple vont de pair, elles occupent la même place, la même fonction, notamment en position d'exorde, et même assortie de l'exaltation de leur Dieu : « *D'abord, ô fils d'Israël,* [...] *j'exalterai le nom de l'Eternel car il est un et bénin.* » (S 103). Inversement, la référence au peuple peut servir à stigmatiser les écarts de l'allocutaire : « *ô infâmes et Juifs perdus pour le judaïsme* » (M 452), « *ô Michaël, ô vilain, ô nègre, ô indigne de notre sainte nation, ô déshonneur d'Israël* »[1] (BS 666).

Au sens strict, l'hypocoristique est médiocrement représenté. Sa forme de prédilection est le substantif suffixé d'un diminutif, ou déterminé par une épithète antéposée ou un possessif ; sémantiquement et pragmatiquement, « l'hypocoristique qualifie l'autre comme lié au locuteur (possessif), petit, comestible, familier. »[2] Les Valeureux l'expriment par des métaphores animales, connotant la tendresse et la délicatesse : « *ô mes pigeons* » (M 449), « *ô mes amis et chevreaux* » (BS 652). L'hypocoristique est la version exportable et galante de l'apostrophe valeureuse, comme l'illustre Saltiel appelant « *fraîche colombe* » (S 108) Bien-Nommée sa servante ; Mangeclous en fait de même à l'adresse de l'hôtesse du vol Athènes-Rome, qu'il couvre d'appellatifs délicats : « *gracieuse* [...] *chère amie* [...] *demoiselle* [...] *colombe* [...] *charmante serviable* [...] *Ilse chère* » (V 975-976). L'hypocoristique puise dans une autre isotopie, qui assimile l'allocutaire à la chair même du locuteur : « *ô pupilles de mes yeux* » (M 532) ; cette occurrence est quasiment lexicalisée du fait de sa proximité avec la locution figée « comme (à) la prunelle de ses yeux », mais Mangeclous lui donne, par la métonymie du détail anatomique, une expression hyperbolique, à en être burlesque : « *tu es la veine de mon œil, ô Saltiel, l'ami que j'aime autant que* [...] » (M 433) – de surcroît, l'incorporation à soi du compagnon dévie ensuite en une comparaison alimentaire digressive qui vaut comme étalon de cet attachement. Saltiel est d'ailleurs celui qui reçoit le plus d'hypocoristiques manifestes et d'apostrophes louangeuses, dus à son âge, à sa bonté et au respect qu'il inspire[3] : « *ô géant de l'honnêteté* » (M 384), « *homme excellent, ô doué* » (M 374), « *Ô préféré* » (M 428). La série que prononce Mangeclous cumule plusieurs formes d'hypocoristiques, conjoignant des possessifs et des qualificatifs laudatifs[4] : « *Parle, ô mon bien-aimé, ô adoré par moi non moins que par la fortune, ô jardin sur l'autre rive !* [...] *ô mon chéri et génial* [...] *ô bien-aimé, ô fleur du judaïsme universel !* » (M 379).

---

[1] Voir Cyril ASLANOV. "Une tradition peut en cacher d'autres" art. cit., p.60-61. Rappelant que Cohen était italophone d'origine, Cyril Aslanov relève maints italianismes parmi lesquels ce « *ô nègre* » : ce n'est pas un ethnonyme, mais une francisation du judéo-vénitien *negro*, « de mauvais augure », qu'on retrouve dans l'apostrophe « *ô noir* » (V 970) que Salomon adresse à Mangeclous.

[2] Delphine PERRET. "Termes d'adresse et injures". art. cit., p.12.

[3] Ils appuient souvent une invitation à raconter, les apostrophes de la foule impatiente en sont emblématiques (M 425).

[4] Mangeclous affectionne les apostrophes louangeuses, les hypocoristiques outranciers, notamment des superlatifs, lorsque sa flagornerie prépare une sollicitation ou une aimable extorsion, face à Colonimos en possession d'épis de maïs : « *homme de bonne compagnie et de manières exquises* [...] *ami de mon cœur ! Sache en effet, bon Juif, sache, ô borgne chéri et admirable rôtisseur de maïs, sache, ô le plus matineux des Céphaloniens* [...] *cher Œil Mort !* » (V 831) ; à Jacob Meshullam, riche et crédule auditoire : « *Sachez, ô avisé, ô notable honoré, ô bonne mine, sur vous la bénédiction de l'Eternel et qu'Il vous préserve des envieux et des jaloux* [...] *ô homme vénéré de grande sagesse, ô plus subtil que le mercure* » (V 834-835) ; et aux divers puissants qu'il rançonne : « *Ô charmant considérable, ô paume ouverte, ô sultan suintant de largesses* » (M 396). La métonymie de la paume ouverte comme célébration d'une générosité espérée est également adressée à Mattathias (V 870) ; mais on constate ici une ambiguïté connotative entre le titre respectueux de *sultan* et le participe paronymique qui le détermine et suggère que les largesses du notable coulent très lentement, comme une humeur ou une graisse.

Les apostrophes adressées à Salomon ressortissent également de l'hypocoristique, tel que « *Ô mon délicieux !* [...] *Ô Salomon, fleur de Céphalonie* » (V 873), mais il est souvent compliqué d'une ambiguïté connotative. Le sème de la petitesse unit des isotopies très variables, et pas nécessairement mélioratives, dans un même éloge paradoxal. Ce sème peut à lui seul fournir un appellatif, et fournit un paradigme très varié[1] : « *ô faible, ô petit* » (M 382), « *exigu* » (M 539), « *infime* » (BS 642), « *ô menu* [...] *Ô petit homme* » (BS 666), « *Ô rabbin miniature* » (V 929), « *Silence, raccourci* » (V 959). Mangeclous exprime cette petitesse par un superlatif oxymorique dont l'amplification, absurde, contraste avec la taille infime du référent : « *ô le plus petit géant du monde visible à l'œil nu* » (M 441). L'appellatif consiste alors en une amplification syntagmatique paradoxale, typiquement burlesque ; la litote qui suit la développe dans un registre exagérément modalisé : « *Je suis au-dessus de la boue que certaines personnes de taille assez moyenne voudraient me lancer à la cheville qui est le point le plus haut qu'elles pourraient atteindre.* » (M 504). Il s'agit en outre des appellatifs renvoyant Salomon à sa position d'écolier naïf[2] : « *petit ignorant* » (S 113), « *ô ignorant et fils d'ignorant* » (BS 658), « *ô ignorant du monde et des usages* » (M 398), « *Ô vertueux* » (BS 666).

L'appellatif alimentaire appliqué à Salomon relève de la miette : « *ô bruyante coquille de l'œuf* » (V 931). Ce paradigme lui confère, par des singuliers, la petitesse qu'a l'atome d'un ensemble qui ne se dit qu'au pluriel : « *ô grain de riz* » (M 432, V 921), « *ô petit pois* » (BS 651), « *ô fève et féverole* » (BS 669). La miette devient, dans un renchérissement, une miette de miette, un reste : « *extrémité du macaroni et fond de la cuillère* » (M 445, BS 643). Le procédé se mêle au paradigme de la petite bête[3], auquel Mangeclous donne ici une nouvelle amplification paradoxale : « *ô fourmi à tête humaine, ô petit pois qui chus un jour au fond d'un trombone dont il fallut t'extirper et soustraire à la force des tenailles* »[4] (V 865). Le bestiaire invertébré – ou impur, comme « *langue de lapin* » (S 96) – révèle un emboîtement d'univers qui fait de Salomon un atome de ces atomes, un détail de l'infiniment petit[5] : « *ô microbe de la puce du pou* » (M 383), « *l'extrémité du vermicelle des vermisseaux* » (M 452). Il en va de même quand l'appellatif le réduit à un atome de corps, avec une surenchère aux effets de loupe grossissante dans le dernier exemple : « *excoriation* [...] *ô rognure d'ongle* » (M 381), « *Tais-toi, rognure !* » (V 886), « *ô ongle du petit orteil, ou même sa rognure* » (BS 643).

L'ambiguïté connotative autour d'un même noyau sémique est identique pour Michaël et Mangeclous. A la petitesse de Salomon fait écho l'adresse à Michaël le caractérisant par sa force, selon des isotopies contradictoires : « *ô brave* » (BS 651), « *ô vaillant* » (BS 649), « *ô moustachu paillard* » (BS 651), « *ô viande et ossements* » (M 506). On voit se dessiner une monstruosité du corps naturel, qu'exprime un tout autre

---

[1] On le retrouve dans cette désignation, qui est au délocuté ce que l'apostrophe est à l'allocutaire : « *ce brimborion que vous voyez là* » (V 921), « *cet incongru sans importance* » (BS 652).

[2] L'idée est même exprimée par antiphrase, figure relativement rare dans les DR, et spécialement les apostrophes, des Valeureux : « *Ô savant* » (M 452), « *ô petit futé* » (M 609).

[3] Ce bestiaire appellatif est illustré par « *vermisseau* » (S 222), que Mangeclous utilise également pour désigner Salomon dans une apostrophe indirecte : « *Est-il possible que ta sainte mère ait perdu neuf mois pour engendrer ce vermisseau intempestif ?* » (S 134). En revanche, l'apostrophe suivante, « *Ô le poussin peureux ! cria Michaël.* » (BS 662), ne joue pas exactement sur le même registre, et l'article la tire vers la simple disqualification, avec laquelle cesse d'ailleurs la phrase.

[4] Mangeclous amplifie le premier appellatif (aussi BS 663) en un apologue développant et narrativisant l'analogie qu'il contient : « *Ta demande de professorat, dit Mangeclous, me fait penser à cette fourmi qui avait vu ferrer un superbe cheval arabe et qui s'écria : moi aussi je veux qu'on me ferre les pattes !* » (V 867).

[5] C'est très exactement la version burlesque du ciron qu'évoque Pascal dans "Disproportion de l'homme".

bestiaire, celui des mâles et des prédateurs[1] : « *ô véritable tigre du Bengale* » (BS 643), « *ô lion d'Abyssinie* » (BS 647), « *ô cervelle de taureau* » (BS 656) ; Mangeclous amplifie encore la figure de ce monstre viril : « *ô homme de nuisance et bourreau de nos âmes, ô monstre et progéniture du Léviathan, ô père clandestin de cent un bâtards* » (BS 641). Dans le cas de Mangeclous, c'est sa (libre) pensée qu'ils évoquent (à l'instar de ses étudiants) : « *auréolé* » (M 399), « *ô savant* » (BS 644), mais aussi « *ô franc-maçon* » (V 941) et « *ô hameçon à mensonges* [...] *Mangeur de porc !* » (M 381). Son bestiaire stigmatise à la fois sa pensée, et sa panse : « *ô avide, ô lion dévorant* » (BS 240), « *cobra* »[2] (M 571).

Mais tandis que Mangeclous a davantage de surnoms fixes et attitrés, Mattathias est le Valeureux qui suscite la plus grande variété d'appellatifs, ce qui les inscrit dans l'ensemble des paroles compensant le silence d'un interlocuteur : Mattathias est le moins loquace des cousins. La plupart des appellatifs font donc référence à sa tendance multiple à la rétention. Il s'agit d'abord de son avarice : « *ô véritablement avare* » (S 228), « *roi des gros nez avares* » (M 505), « *ô négociant* [...] *ô marchand de poissons* » (S 207), et par métonymie : « *Tais-toi, Compte en Banque !* » (M 378). Ces apostrophes se diversifient dans la scène qui suit, au point de développer un bilan comptable ou un contrôle du fisc :

> Prête, Mattathias ! – Ô toi qui as fait fortune, prête ! – Toi qui as la grande entreprise de pêche, prête ! – Dans toute la Grèce l'entreprise, prête ! – Toi qui as dix mille enfants comme employés pêcheurs ! – A un sou par jour comme employés ! – Ô Mattathias accorde le prêt ! (S 204)

Outre la parole retenue, Mattathias est interpellé pour sa parole mauvaise : « *l'odieux calomniateur à tête d'escarre* » (V 926), « *homme de petite foi* » (M 537), « *homme de foi mauvaise* » (M 573), « *quel plaisir trouves-tu, ô froide urine, à étaler tes immondices sur notre tapis de roses ?* » (M 536). A la rétention ou la perversion du verbe et de l'argent, les apostrophes ajoutent l'image d'humeurs froides, chiches, sans vie : « *ô Pissefroid* [...] *ô Miss Avarice* [...] *ô toi qui ne vas jamais en un certain lieu par économie et goût de la conservation* » (M 575), « *ô petits œufs, ô fils d'un père à claire semence* » (BS 663). Mattathias écope en même temps d'un bestiaire spécifique ; ni insecte, ni prédateur, ni reptile, il connote l'indétermination : « *ô grenouille* » (S 207), « *Ô ver rongeur !* » (M 536) ; ou l'hybridité : « *ô mulet* » (BS 663), « *ô postérité des rats* [...] *fils des entremetteurs !* » (M 387). L'insulte ennoblie « postérité de… » est en outre associée par la parenté étymologique au bas corporel : « *ô postérieur du singe* » (M 536). Le bestiaire qui nomme Mattathias lui confère en même temps un corps morcelé et une généalogie monstrueuse, ou encore infamante : « *Ô crâne de la stupidité* [...] *quel fils de la savate es-tu pour ne rien savoir du monde ?* » (S 206). Saltiel profère ainsi deux salves de neuf appellatifs chacune, mêlant le goût de l'argent, l'animal indéterminé, la fausseté, l'ascendance monstrueuse, la sécrétion mauvaise, aigre et morbide :

> Imbécile, homme d'ignorance noire, noire comme l'interstice de tes orteils que j'ai vus pour ma douleur et ma honte l'autre soir, ô puant véritable, fils des trente-six pères et neveu des entremetteuses, ô postérité des faux-monnayeurs, ô issu des ordures, ô Mattathias de vomissement, ô Arabe, apprends de moi puisque, sans instruction, tu n'as jamais été bon qu'à chercher des sous dans les ruisseaux ou à pressurer des bambins de pêche, apprends de moi, hyène du pourcentage, apprends la signification du mot secrétaire. (M 573)[3]

---

[1] Ce motif est systématiquement exploité pour ses connotations négatives, comme l'illustrent ces apostrophes de Mangeclous à Saltiel : « *ô cœur de tigre* » (BS 247), et à Salomon : « *ô chien issu de la chienne* » (S 219).

[2] Saltiel le désigne aussi comme « *mon ancien ami le serpent réchauffé Mangeclous* » (S 259).

[3] On retrouve exactement les mêmes motifs ici : « *Sache, ô crapaud, dit-il mélodieusement à Mattathias, ô homme du plus grand fiel, ô poche de venin, ô réflexion uniquement tournée vers le mal, sache, ô jaune, véritable citron de la médisance, ô postérité de la balayures et descendance des latrines, sache, ô basilic*

Mangeclous, une fois de plus, en donne la version hyperbolique, enchaînant quatorze appellatifs. Après les motifs habituels de la traîtrise, de l'avarice et de la rétention maligne, le rythme s'enfle, et le paradigme s'enrichit avec le motif fiscal déjà développé par la foule. Mangeclous en renforce la valeur insultante par la substantivation des astuces économiques de Mattathias, notamment par la dérivation de verbe d'action en substantifs d'agent ; à la chute, l'unique participe passé ne s'en distingue que pour, précédé de « *faussement* », mieux s'inscrire dans la série :

> ô félon, ô jaune, ô triste figure, ô tire sou, ô mesquin, ô pisse-citron, ô sécheur de café, ô pressureur de bambins pécheurs et affamés, ô profiteur d'un lait maternel, ô constipé par avarice, ô brûleur de tes vieux habits pour remboursement par l'assurance, ô profiteur clandestin du savon liquide des latrines des chemins de fer, ô échangeur de tes vieux draps contre les draps neufs de la chambre d'hôtel où tu séjournas dans ce seul but, ô faussement évanoui de faim dans les rues d'Athènes en vue de profitables aumônes ! (V 870)

L'insulte se montre aisément envahissante, au point de gagner la désignation de délocutés, tels « *les douaniers, ces fils d'une mère mal famée et d'un diable à ventre tricolore* » (S 294). Ces délocutés peuvent être absents comme le marchand à qui Salamanca a acheté ses souliers, « *ce pervers de vendeur, véritable cœur de musulman* » (V 952), voire inanimés comme les souliers eux-mêmes, « *ces maudits, véritables fils de la prostituée* ». L'apposition de ces syntagmes, dépourvus d'article, maintient d'ailleurs dans la désignation la forme que prend l'insulte en DD. On trouve une version particulière de l'insulte indirecte, frappant à la fois l'allocutaire et la délocutée, dans la série de contre-blasons que constitue le portrait de Trésorine, l'aînée de Mangeclous, par Saltiel : « *ta fille la sans menton, la brèche-dents, l'ignorante, la trente ans et toute en os et odeur de persil* » (V 927). La tératologie de cette vierge indigne de Solal est exprimée dans la même accumulation rhétorique que les insultes. L'hétérogénéité est à la fois sémantique et syntaxique : en effet, la série des désignations coordonne, outre le composé vieilli *brèche-dents*, de multiples dérivations impropres, successivement la substantivation d'un syntagme prépositionnel, d'un adjectif, puis de l'âge de Trésorine auquel elle est réduite, par l'article défini féminin singulier qui actualise le groupe masculin pluriel ; la coordination de ces syntagmes, coréférents du fait des définis, est en outre prolongée par deux appositions sans article en coordination polysyndétique, laissant ouverte la série suspendue sur un syntagme métaphorique et incongru.

Le goût des Valeureux pour l'insulte est tel, enfin, que des insultes fictives en DD viennent régulièrement envahir leurs confabulations. Ainsi, selon Mangeclous, Anna Karénine interpelle son mari en ces termes : « *ô chien de mari, ô jaune, ô fils de la pantoufle et du cataplasme* » (M 453) – série qui tend à faire de M. Karénine un hybride d'Adrien Deume et de Mattathias. Plus significative encore est la série des apostrophes que Solal est censé adresser au capitaine des douaniers : « *sache, ô fils de dix mille chameaux, sache, ô chef de la douane du crottin de la chèvre noire, sache, ô galeux farfouilleur de valises, sache, ô mal payé, ô crève de faim, ô chaussures ressemelées, ô chacal bossu et couvert de mites* » (M 575). Mieux encore que dans la désignation disqualifiante, la dimension de revanche, la valeur d'exutoire de l'insulte fictive sont ici évidentes[1] ; mais sa tératologie proliférante occulte l'allocutaire imaginaire derrière une chimère grotesque.

[...]. » (M 536). La connotation d'acidité est renforcée par l'épithète *jaune* et le vocatif métaphorique *citron*. Ce sont des motifs récurrents pour apostropher Mattathias, de façon incongrue par son transfert à la catégorie inanimée : « *ô fabrique de couleurs jaunes* » (M 536), et accessoirement par ce stéréotype : « *ô roux* » (BS 670).

[1] De même, Saltiel imagine Solal parlant à un consul en ces termes, qui conjoignent le bestiaire et la litote : « *chacal de bitume, ô neveu d'une tante privée de réputation* » (S 207) ; voire ainsi, à « *la Hongrie* » : « *imbéciles Hongrois de la bouse du chameau* » (M 574).

5. Bénignité et innocuité

Les malédictions relèvent de la même logique. Elles consistent souvent à souhaiter diverses souffrances, revers, maladies ou deuils à l'allocutaire[1] : « *une mort subite pour toi* » (S 296), « *Cinq noires années sur toi !* » (M 382), « *Que ta grand-mère accouche par adultère à cent trois ans* » (M 607), « *un cancer à ta langue bavarde.* [...] *Un cancer supplémentaire à ta vessie inopportune* » (BS 651), « *Maudit sois-tu* [...]. *Et maudits les ossements lubriques de ta grand-mère.* » (BS 677). L'amplification de la malédiction, à l'image de la coordination des deux phrases qui précèdent, la distingue du jaillissement haineux, par les nuances, circonstances et rectificatifs dont elle s'enrichit :

> que ta femme monodentaire devienne aveugle et que néanmoins elle vive cent vingt ans afin de bien souffrir et que toi-même tu aies la phtisie cancéreuse en prison pendant que ta fille… (M 508)
>
> Ô voleur de directeur du Ritz, que ta fille meure avant sa mère et que ta femme meure avant toi ! (M 607)
>
> Une variole noire pour toi, et que pertuis tout entier elle te fasse. Ou plutôt que tu vives longtemps mais aveugle et que tu ailles de porte en porte demander la charité (V 870)
>
> Un cancer à tous tes orifices et de plus une hémoptysie pour toi et tous ceux qui te veulent du bien. (V 889)

Comme entre l'hypocoristique et l'insulte, on observe une proximité évidente entre les malédictions et les bénédictions[2], qu'exprime le même subjonctif. Cette dispute valeureuse, dont (comme les commères de la ruelle d'Or) les locuteurs ne sont pas identifiés, est à ce titre révélatrice :

> ô fils idiot d'un père imbécile, que la lèpre t'atteigne, as-tu jamais vu un ministre ? – Oui, beau sire, j'en ai vu. – Et sais-tu qu'il touche des pourboires d'un demi-million ? – Le fait m'est connu. Et d'un million même. Tu vois que je suis au courant. Tiens, prends des raisins secs. – Loué sois-tu et que tu vives cent trois ans. Tiens, prends des amandes. (S 101)

Malédictions et bénédictions confèrent au discours une même ponctuation exclamative étoffée sous forme d'incises, elles-mêmes susceptibles d'expansions :

> Comprenez-vous [...] que la caravelle, que Dieu la naufrage extrêmement car les Grecs ont augmenté mes impôts que je ne paye jamais, ait fait tirer trois coups de canon pour notre diplomate français, que Dieu le conserve ainsi que la France et moi aussi amen ! (S 202)

Cette réplique de Mangeclous est réductible à une simple exclamation, initiant une célébration bavarde de la *caravelle*, qui fait pourtant l'objet d'une malédiction préalable. Mangeclous la justifie par une précision accessoire qui l'invalide par sa contradiction entre le possessif de « *mes impôts* » et la relative négative qui le détermine. Lui fait pendant la bénédiction du personnage honoré par ladite caravelle, étendue de façon acceptable au pays qu'il représente, puis au locuteur, au prix d'une disproportion égocentrique et d'une dégradation burlesque.

Cette porosité est manifeste dans cette gradation de la bénédiction à la malédiction :

---

[1] Mais aussi au délocuté, telle la consulesse : « *Que Dieu troue sa peau et qu'il lui lance une faillite !* » (S 135) ; ou, dans le même registre : « *ces Juifs polonais de jargon de malheur, mangeurs de carpes froides, que le Ciel les écrase et leurs nez pleins de puces et leurs papillotes avec !* » (M 535). On voit combien la malédiction d'un absent a d'affinités avec la surcharge des appositions et des disqualifications.

[2] Voir Mikhaïl BAKHTINE. *L'Œuvre de François Rabelais.* Paris : Gallimard, 1970, p.412-428, sur la fusion de la louange et l'injure. Cette dernière est caractéristique du rite carnavalesque. cf. Sophie DUVAL, Marc MARTINEZ. *La Satire*. Paris : Armand Colin, 2000, p.30.

> "Je suis sur les épines de l'impatience, cher Mangeclous ? Que se passe-t-il ?" Salomon éternua. "Que tu vives ! fit l'hôte poli. – Voici", dit Mangeclous en auscultant sa poitrine. Salomon éternua. "Que tu croisses ! dit Saltiel avec lenteur. Je t'écoute, cher Mangeclous." Salomon éternua. "Que tu crèves !" dit Saltiel. (S 134)

Elle suit un ordre naturel, non seulement parce que Saltiel s'impatiente, mais aussi dans la succession des optatifs : vivre, croître, et crever. Le premier des trois est le plus représenté[1], souvent, comme les malédictions, enrichi d'échéances chiffrées : « *Que tu vives cent dix années et bonnes !* » (V 885). Il connaît, à l'occasion des treize ans de Solal, une amplification par la surenchère des vœux et des sommes :

> il faut maintenant penser à la fiancée ! – Oui, puisse-t-il être conduit bientôt sous le dais nuptial ! – Qu'il vive cent cinq ans ! – Et dix de plus ! – Mille napoléons de dot il nous faudra ! dit Fortunée. – Dix mille ! susurra Salomon. – Cent mille ! rectifia Saltiel. – Et bien comptés ! exigea Mangeclous soudain apparu. (S 111)

De tels optatifs expriment la bénédiction, et au-delà, la pure célébration d'un délocuté, Solal par exemple, venu chargé de cadeaux : « *Loué soit le donateur ! – Qui ne nous a pas oubliés non plus. Loué soit-il ! – En vérité qu'il le soit, conclut Salomon.* » (S 203). Comme les appellatifs, c'est dans la parole partagée qu'elle puise sa raison d'être. On en trouve une expression supplémentaire dans la périphrase par laquelle Saltiel conjoint la célébration de Dieu et celle du verbe humain[2] : « *nous aurons des nuits et des nuits pour causer et béni soit le Réunisseur des familles et des affections.* » (S 209).

C'est dans la simplicité même des bénédictions que réside la qualité du salut : « *Béni soit l'arrivé. – Et béni le trouvé.* » (M 373) ; et ce d'autant plus que le participe passé substantivé *trouvé* présuppose que le locuteur a recherché ce dialogue. Le salut se réduit à l'invocation quand les Valeureux reconnaissent Saltiel déguisé en Turc : « *Mangeclous* [...] *rugit. "Par la grâce de l'Œil ! – Par le Nom brodé sur le Rideau ! fit Michaël. – Par l'Omnipotent d'Israël ! dit l'Ottoman.* » (S 205). Souvent, la salutation se confond avec le vœu monorhématique[3]. Mangeclous et Josué Colonimos échangent ainsi de ces saluts mêlant à ces substantifs optatifs les subjonctifs et les appellatifs aimables :

> Aisance accrue et famille augmentée. [...] – Famille augmentée et aisance accrue [...]. – Longue vie sur toi et exempte de maladies ! – Que vous jouissiez longtemps de vos yeux ! – Sur toi la prospérité et que Dieu te soit gracieux, homme de bonne compagnie et de manières exquises ! (V 830-831)

Ce type de salutations nominales binaires s'inscrit dans la vaste catégorie des couples de substantifs coordonnés sans article, mêlant les saluts, les devises et les mots de passe. Le

---

[1] Sous sa forme la plus dépouillée, (M 374), ou par des variantes : « *Longue vie ait-il et moi aussi.* » (M 533), « *Qu'aucun mal ne t'atteigne, oncle !* » (S 98). Maïmon, lorsqu'il bénit Solal, donne un tour symbolique et métaphorique à ces optatifs, qui connotent l'intertexte biblique : « *Que le cheval du Char de Feu te protège et que l'eau de l'Ulaï te baigne ! Que tes ennemis soient chandelle et que ta flamme les consume !* » (S 119).

[2] Cela est net dans l'accueil que réserve Jacob à une histoire inventée par Mangeclous : « *sachez que le grand personnage était Sa Majesté George Neuvième, roi d'Angleterre ! – Louange à l'Eternel ! tremblota le seigneur Jacob. Ô miracle, ô événement, ô grandeur ! Et alors ? –* [...] *C'est le protocole. – Protocole, eh ? admira le seigneur Jacob.* [...] *Ô merveille que mes oreilles entendent !* » (V 835). Ce lyrisme de la célébration rend d'autant plus manifestes les rares bénédictions pour la forme, comme celle que prononce Saltiel en dépit des ambitions secrètes de Secrétaire Général qu'il nourrit pour Solal : « *A propos, mon chéri, ton chef, cet Anglais, va toujours bien ? – Très bien, sourit Solal. – Grâce à Dieu, dit Saltiel, et il soupira. Mais pourtant, c'est une personne d'un âge avancé. – Il a une santé de fer. – Grâce à Dieu, dit Saltiel, et il toussota.* » (BS 132) ; leur laconisme et le récit attributif insinuent un doute dans la prévenance de Saltiel.

[3] Comme « *Santé, force et vie sur Solal des Solal !* » (S 98) ou « *Remerciement à l'hôte généreux et prospérité sur lui.* » (V 950).

salut est un moment stratégique et emblématique de la parole valeureuse[1]. Saltiel associe ainsi, au *salut* générique[2], des substantifs qui sont fonction de l'allocutaire, respectivement Mattathias et Michaël, et valent comme précepte personnalisé et injonction morale : « *Salut et générosité.* [...] *Salut et chasteté.* » (M 373-374). Ce paradigme des bonheurs et vertus est perturbé par quelques occurrences imprévisibles. C'est le cas de cet échange saluant l'arrivée de Salomon chez Mangeclous : « *Aisance et famille, souhaita Mangeclous. – Fin du monde ! cria le petit prodige. Ecoute ce que je vais te dire.* » (M 415). Le lecteur, accoutumé à ces distiques de syntagmes binaires, hésite alors entre le vœu et la prophétie, entre le réjouissant et l'inquiétant. Mangeclous creuse cette discordance dans son désaccord avec Saltiel : « *Quant au mot de passe, je propose Espérance et Diplomatie, dit Saltiel. – Non, Obsèques et Fatalité, dit Mangeclous.* » (M 556).

La richesse de ces célébrations fait ressortir combien s'en éloigne leur reformulation en DN. Moins elle est autonymique, plus elle est économique, voire comique, comme l'illustre cette dégradation : Saltiel « *se confia en l'Eternel et chanta à tue-tête, au grand émoi des garçons d'étage, qu'Il était sa force et sa tour et sa force et sa tour.* » (S 243-244), Salomon « *attesta de l'unité de Dieu afin de périr en bon Israélite.* » (V 974), Maïmon « *glapit de plus belle la venue du Messie* » (S 240). Son verbe recteur range le dernier exemple aux côtés, non des célébrations, mais des transes carnavalesques que le récit rapporte parfois en DN, pour d'évidentes raisons de transcription et de lisibilité : « *Mangeclous chantait en hébreu, aboyait,* [...] *discourait en diverses langues inconnues, récitait des nombres énormes* » [...]. » (M 380). De même, ces DR narratoriaux, par leur reformulation, vide les insultes et malédictions de leur agressivité[3] : « *un mendiant pustuleux, qui* [...] *injuria les ancêtres et la postérité de Saltiel Solal.* » (S 113), « *on lui souhaitait de mourir sans yeux et sans enfants* » (S 230), « *l'eczémateuse vieille d'en face* [...] *lançait dans la rue* [...] *des imprécations contre le petit inconsidéré qui faisait de la gymnastique comme les marins anglais au lieu de gagner sa vie.* » (M 365-366), « *A voix basse, Mangeclous souhaita un érysipèle à Saltiel* » (BS 248), « *les grosses dames maudirent ces dépoitraillées de mauvaise vie, les unes appelant stérilité sur les sans-vergogne, les autres souhaitant petite vérole aux impudentes détourneuses de maris.* » (V 886). D'un point de vue sémantique, l'insulte et la malédiction constituent des paradigmes ouverts potentiellement infinis, où les adjectifs et substantifs sont en emploi non-classifiant. Leurs rares propriétés constantes sont dans l'intention perlocutoire, et dans la modalité qui l'inscrit : syntagmes nominaux sans article, exclamations, impératifs, optatifs. C'est précisément ce qu'évacue la reformulation narratoriale des DN et DI, ce qu'elle transpose, respectivement, en des désignations actualisées et des subjonctifs ou des infinitifs. A cette épure axiologique s'ajoute la transcription intrusive des circonstances, de l'énonciatif, de la pose : « *Mangeclous, debout et le poing tendu, le maudissait avec abondance et virtuosité, lui souhaitant entre autres de vivre cent ans, mais aveugle et demandant en vain l'aumône à ses bâtards.* » (BS 648).

De l'insulte, il ne reste que la sémantique, dont on a vu combien elle était libre, désormais convertie en contenu propositionnel. Hors de son contexte énonciatif, l'appellatif n'a plus la portée pragmatique de l'injure, il n'en reste que la métaphore poétique, rapportée, rarement, par les guillemets : Maïmon « *déshérita "ce moucheron de*

---

[1] Qu'on songe au débat passionné que soulève la proposition de Saltiel de se saluer par « *Vive la France !* » comme riposte au « *Heil Hitler* » des nazis (M 425-426).

[2] Sur ce modèle : « *Salut et fraternité, Michaël.* » (S 205).

[3] Le DN permet de bémoliser une malédiction non entendue par celui qu'elle vise : « *Salomon arriva enfin et n'entendit pas qu'on lui souhaitait de mourir sans yeux et sans enfants.* » (S 230).

la mouche" » (S 299), et généralement par la connotation autonymique[1] : « *Des voix engourdies* [...] *murmurèrent que le léopard saurait bien ne choisir que ses amis.* » (S 219) ; le procédé va jusqu'aux reprises de désignation, par le narrateur, de tel personnage dans les termes dont il a été insulté. Mais les choix lexicaux peuvent, en l'absence de connotation autonymique, faire eux-mêmes l'objet d'une traduction narratoriale neutralisante ; l'insulté ou le maudit est alors souvent, à l'opposé d'un compère, une figure anonyme, tel le chauffeur de taxi que maudit Mattathias : il « *lui souhaita de se rompre les os en sa voie de perdition et lui donna des informations inattendues sur les mœurs de sa parenté féminine, directe et collatérale.* » (BS 673). Les verbes recteurs, et les syntagmes nominaux comme « *des informations inattendues* », synthétisent ce que l'insulte amplifie et développe à l'envi, en sollicitant tout le lexique, éventuellement ordurier ; la grossièreté de l'insulte, essentielle à sa valeur agressive et disqualifiante, souvent liée à une sexualité moralement réprouvée, est mentionnée ici de façon objective, même euphémistique, comme un élément adjacent au même titre que le suprasegmental, et retraduite en langage neutre, voire administratif[2]. Cette neutralisation est en quelque sorte mise en abyme quand le DR du narrateur rapporte une insulte que l'insulteur lui-même charge un intermédiaire de transmettre à l'insulté : « *Saltiel téléphonait une seconde fois au portier pour le charger de dire au directeur qu'il était un pharaon.* » (M 607). L'insulte est un acte de langage qui, comme l'interjection, inscrit le locuteur-L dans l'énonciation, et l'y implique tout entier, ainsi qu'une présence de l'insulté ; or, ces emboîtements, cette décomposition de l'insulte au directeur la neutralise, sans pourtant évacuer son noyau sémantique qui, à la chute, n'en paraît que plus incongru et restitue ainsi un échantillon autonymique de ce que Saltiel *aurait pu* dire s'il l'avait eu en face[3].

En fait, les insultes fictives ou désignatives démontrent bien que toute bordée d'insultes est un morceau de bravoure, où la référence et l'axiologie sont secondaires, où priment la rhétorique et la fantaisie, à l'adresse de ses destinataires indirects. Cette valeur de trope communicationnel dédié à l'auditoire est manifeste lorsque Mangeclous insulte copieusement Moïse le Sourd, tavernier de son état : « *ô balayure des escrocs de la surdité* » (M 387). Moïse est sourd à cette apostrophe dont l'abstraction, de *Sourd* à *surdité*, est davantage un raffinement à l'adresse des Valeureux. Le procédé réapparaît dans ce DN : il « *lui hurla d'apporter cinq litres de vin résiné, une demi-douzaine de boutargues bien épaisses, de l'huile d'olive et trois miches de pain "spongieuses et avaleuses d'huile et que ta mère soit maudite !"* » (M 378). En effet, l'insertion d'un îlot guillemeté de DD rapporte la qualification du pain et dans la foulée l'insulte au tavernier. Elle montre que l'insulte ne vise pas réellement cet allocutaire, dont la deuxième personne

---

[1] Elle débouche sur un DD anonyme dans l'exemple suivant : « *La foule protesta, affirma que la mère de Michaël avait conçu cet enfant de noirceur avec le Malin par une nuit d'hiver. "Et c'est ta grand-mère qui écartait les jambes de ta mère !"* » (S 112).

[2] Par exemple, la « *parenté féminine, directe et collatérale* » est l'hyperonyme le plus large, dans des termes juridiques, du paradigme « mère, sœur, tante, cousine, grand-mère, etc. etc. ». Par là, le DN ne fait que généraliser la neutralisation de l'insulte classique du type « fils de pute », qu'opèrent en DD l'expression du lien de filiation par des parasynonymes nobles : « *descendance de…* » (M 536), « *progéniture de…* » (V 842, 969, BS 641) et « *postérité de* » (M 387, 536, 573) – et celle de l'ascendance infamante par un parasynonyme neutre : « *fils de la prostituée* » (V 952), « *Va-t'en vers ta prostituée de mère et vers ta sœur de fâcheuse réputation !* » (S 138). Les insultes de Scipion sont rapportées de façon aussi neutre. L'adverbe « *nommément* », la locution adverbiale « *à haute voix* » prédiquent ce que, respectivement, un patronyme vocatif et un point d'exclamation inscriraient à même le DD : « *Scipion se débarrassa vite des curieux en supposant à chacun d'eux des parentés ignominieuses et en leur demandant, à haute voix et nommément, des nouvelles du frère emprisonné, de la tante entremetteuse et de la sœur qui faisait le métier qu'on imagine.* » (M 466).

[3] On trouve un cas extrême de l'insulte virtuelle dans la non calomnie que pratique Mangeclous (M 396-397), sur laquelle je reviendrai.

évacuée par le DR narratorial est ici maintenue dans cet hybride, sans inutile transposition, comme peut l'être un point d'exclamation dans un DI autonymique.

Les appellatifs des Valeureux se jouent donc de leur fonction déictique et désignative, et accordent la primauté à la relation intersubjective, impliquant tous les participants à la situation d'énonciation : ils sont lancés à la cantonade. Le caractère, ritualisé sans être contraint, de ces invocations, la bénignité des connotations négatives, neutralisées et contradictoires, l'absence ou la surdité éventuelles de l'insulté mêlent indistinctement les logiques de la *copia*, de l'hypocoristique et de l'insulte, par une neutralisation de l'acte perlocutoire : « une injure n'est telle que si l'interlocuteur s'estime blessé »[1], ce qui rend poreuses et interchangeables les deux catégories des « diminutifs, surnoms, sobriquets et autres termes métaphoriques que l'on nomme mots tendres (hypocoristiques) ou injures selon qu'ils sont interprétés en bien ou en mal. »[2] Une apostrophe montre particulièrement bien cette ambiguïté : « *amis fieffés* » (V 985). On relève d'abord l'archaïsme de civilisation, dû au premier sens de l'adjectif, comme forme accompli du verbe : « qui est pourvu d'un fief » ; il reste actif, du fait de sa postposition, et connote ainsi une éthique et une attitude conversationnelle d'un autre temps. Mais l'épithète inscrit également le sens contemporain, « qui possède au plus haut degré un défaut, un vice », normalement joint à une appellation injurieuse qu'il renforce – mais ici, à un substantif élogieux[3]. Les innombrables insultes qu'échangent les Valeureux ne sont qu'une version hypertrophiée de ces astéismes évidents[4].

La parole des Valeureux est transparente, sans sous-entendu ni intention maligne. C'est ce que montre cet échange, au cours de la Leçon :

> Pardonnez mon incorrection, professeur, dit Colonimos, mais comment se fait-il qu'étant laid comme la poix aggravée du goudron, c'est chose connue et il n'y a nulle offense, comment se fait-il que vous sachiez tant de choses sur l'amour ? – Question de cervelle, mon cher, je te l'ai déjà dit, répondit Mangeclous. (V 913)

L'allusion à la laideur est renforcée par le comparant emblématique de la poix, qu'aggrave celui du goudron ; Colonimos s'excuse de l'offense possible par la notoriété de ce trait distinctif, et en effet, Mangeclous ne la relève pas et répond sur le fond. C'est ce que montrent aussi la facilité qu'a Mangeclous de passer de la demande tendre au vœu de mort, et surtout la sérénité de la réaction de Salomon :

> Cher Salomon, fit-il, aurais-tu encore quelques pistaches salées à me bailler par aimable bonté ? – Hélas, cher Mangeclous, il ne m'en reste plus, je te les ai toutes données. – En ce cas, que tu crèves, bâilla Mangeclous. – Pas vrai, sourit Salomon, parce que je sais que tu m'aimes, [...]. (BS 672)

La fraternité étant une évidence de chaque instant et le présupposé de chaque réplique, c'est sur ce fond-là que s'inscrivent hypocoristiques et insultes, malédictions et bénédictions, pour dire peu ou prou la même chose : qu'il est bon de parler entre amis.

---

[1] Delphine PERRET. "Termes d'adresse et injures". art. cit., p.10.

[2] ibid., p.11.

[3] Comme si cette appellation était un fief dont on décore la personne. Cet emploi, très rare dans une axiologie positive, a ici la même dimension antiphrastique que *vieille branche* ou *ma crotte*.

[4] Le narrateur donne une explication anthropologique à cette inversion rhétorico-pragmatique – la peur du mauvais œil : « *Lorsqu'on en arriva à l'échange des nouvelles de famille, le bon Colonimos, qui éprouvait une vive admiration pour les talents des célèbres bambins de Mangeclous, se garda d'en faire compliment au père, par bonne éducation et afin de ne pas attirer le mauvais œil. Au contraire, il les qualifia de vilains noirauds, comme il se devait, à la satisfaction de Mangeclous qui renchérit, les déclara monstres nauséabonds et cracha de dégoût, assuré que de cette manière nul mal n'arriverait à ses trois trésors.* » (V 831).

La transparence éthique de cette parole et sa bienveillance fondamentale forment un tout avec son opacité sémantique et sa puissance rhétorique. On le voit dans cet échange, malédiction contre insultes, rapporté non par un DD, mais à titre d'échantillon en DN : « *Mattathias maudit les os des ancêtres de Mangeclous. Mais ce dernier lui lança des injures si savantes et si incompréhensibles – telles que cognat, mastaba, vexillaire, cofidéjusseur, passefilure, escope – que Mattathias n'eut pas le courage de répliquer.* » (M 506). Le commentaire qu'en fait Robert Elbaz me semble significatif. Il signale que les trois premières insultes ont un sens, sont attestées par les dictionnaires, ce qui est exact[1], mais il ajoute : « les trois derniers signifiants, par contre, cofidéjusseur, passefilure, escope, ne pourraient avoir d'existence que dans un dictionnaire virtuel, mais ils ne veulent strictement rien dire, sauf que ce sont des injures, et ressortissent à la série foisonnante des injures de Mangeclous ou à celle, quasiment indéfinie, des Valeureux. »[2] En toute rigueur, c'est faux[3], mais ce commentaire témoigne d'un effet de lecture évident : quel lecteur identifiera les six mots comme attestés, *a fortiori* comprendra leur sens ? Pour d'autres lecteurs, le néologisme semblera être *mastaba* ; de toutes façons, l'essentiel réside dans leur emploi comme insultes incompréhensibles, susceptibles de triompher de Mattathias. Que ces mots soient attestés dans telle compétence encyclopédique ou pas, ils remplissent toujours cette fonction d'impressionner directement le lecteur, comme fictivement Mattathias, par leur étrangeté. Pour qui ignore leur sens, c'est l'opacité sémantique du mot qui connote cette efficace ; et pour qui le connaît, les raisons de son emploi, incongru et dénotativement immotivé.

Au demeurant, il est une répartie originale qui permet au locuteur de renvoyer à l'allocutaire les termes qu'il vient de prononcer, par une autonymie dérisoire qui ne dit rien d'autre sur le mot que l'absurdité de son emploi et sa conversion d'usage en insulte[4] : « *Tu ne tueras point, dit Saltiel. – Point dans l'œil de ta sœur ! dit Mangeclous. Il me faut une flotte qui fasse trembler l'Allemagne.* » (M 554). Toutefois, la modalisation et l'appellatif qui précèdent cette insulte démontre son caractère inoffensif et purement rhétorique : « *nous jeûnerons pour les convaincre ! –* [...] *En toute déférence due et méritée, respectable Saltiel, jeûne dans l'œil de ta sœur ! s'écria Mangeclous.* » (V 972). Or, c'est encore cette répartie que s'attire Salomon lorsqu'il évoque, au sujet de Solal, son « *salaire de trois mois. – Salaire dans l'œil de ta mère la sans-vertu !* » (M 572). C'est alors, strictement, l'impropriété lexicale du mot *salaire* appliqué au traitement du SSG qui est renvoyée à l'incompétent Salomon ; mais comme dans les apostrophes qui lui sont réservées, il n'y a là nulle méchanceté ; l'insulte se prête aux rectificatifs et aux apaisements rétrospectifs : « *Ah bon, bon, je ne savais pas, dit Salomon. Inutile de dire du mal de ma sainte mère. – Manière de parler, s'excusa Saltiel.* »

En effet, les insultes et appellatifs divers relèvent tous d'une *manière de parler* ; elles sont à partager, et sont donc retirées si l'apostrophé – chose rare – les récuse. C'est ce que fait Mangeclous quand Salomon le traite d'Allemand :

---

[1] *Cognat* signifie « parent par parenté naturelle, en particulier par les femmes » ; un *mastaba* est un « tombeau de l'ancienne Égypte, en pyramide tronquée, à l'intérieur duquel s'ouvre un puits aboutissant à une chambre funéraire souterraine » ; et un *vexillaire*, un porte-étendard romain.

[2] Robert ELBAZ. op. cit., p.72.

[3] Une *escope* est une « pelle de bois à long manche servant à puiser ou à vider l'eau » ou une « coupe en bois qui servait à écrémer le lait » ; une *passefilure* est un raccommodage, une reprise ; et *cofidéjusseur* désigne « chacune des personnes qui cautionnent un même débiteur, pour une même dette ».

[4] Mangeclous renvoie ainsi à Saltiel et Salomon les clichés par lesquels l'un et l'autre célèbrent les amours romanesques : « *Ouragan et tempête dans l'œil de toutes vos sœurs* » (M 452) ; ou encore l'insulte de *hameçon* que lui adresse le second (M 381). Le comique culmine quand c'est le concierge du Ritz qui, remplissant son rôle, écope d'une telle réplique de la part de Saltiel (BS 124).

> "Appelle-moi cannibale, monstre, et même béhémot et léviathan si tu y tiens, et j'accepterai avec plaisir ! dit Mangeclous. Mais Allemand, je t'en prie, non, l'insulte est trop grave ! – Juste, concéda le petit homme, et en conséquence, je retire l'offense qui est en effet cruelle, et je te prie qu'il te plaise de me pardonner, ô ami !" Sur quoi, Mangeclous ouvrit ses bras et ils s'embrassèrent fort. (V 971)

Mangeclous s'approprie l'insulte par l'ébauche, à titre d'exemple, d'une liste graduée, mais c'est pour contester le terme choisi par Salomon, moins dépréciatif en langue que les insultes lexicalisées que cite Mangeclous ; et Salomon convaincu et repentant accède à son vœu. Les insultes, comme les sobriquets, sont négociables, et doivent agréer à l'insulté. Leur absence de sérieux, qui n'implique pas leur pure gratuité, apparaît nettement dans la réaction placide de Mattathias aux quatorze appellatifs que lui adresse Mangeclous : « *Calomnie, et tu le sais, dit calmement Mattathias. – Calomnie tant que tu voudras, mais n'empêche qu'en ton intérieur tu te cuides que ces idées sont bonnes à creuser !* » (V 870). La magie des insultes est double : elles ne décrivent pas nécessairement l'allocutaire tel qu'il est, mais elles sont susceptibles d'être prospectives, de servir de matériau à des confabulations futures. D'ailleurs, Mangeclous en désarme rapidement la charge éventuelle : « *mes petites taquineries de tout à l'heure, ce n'était pas sérieux, c'était seulement pour t'offenser un peu, vu ma grande douleur* » (V 871). Son retour métadiscursif est lénifiant, il explicite et justifie des intentions perlocutoires qui, pour être efficaces, ne doivent être ni énoncées ni commentées.

Cette bénignité des paroles blessantes est rendue manifeste par l'emploi paradoxal du verbe de parole suivant : « *En toute amitié, cher cousin, je prendrai la liberté d'insinuer quelques doutes sur tes connaissances mondaines* » (V 867). En effet, *insinuer* est un verbe pour ainsi dire défectif en discours, au sens où il ne se dit guère à la première personne (surtout au présent) ; c'est un anti-performatif, en ce sens que son énonciation ruine l'acte de discours qu'il décrit[1]. L'épithète qui suit en représente l'équivalent positif, dans le registre d'une flagornerie qui ne gagne jamais, bien entendu, à être dite comme telle : « *je me ferai un plaisir obséquieux de vous rendre visite* » (V 946).

6. L'éthos exhibé

Les apostrophes amplifient à l'infini l'inscription de l'allocutaire dans le discours, au point que, en volume, ce Tu hypertrophié l'emporte souvent sur le contenu du message qui lui est adressé. Son pendant symétrique réside dans un étoffage tout aussi superflu, selon les mêmes procédés : l'autodésignation, l'amplification du Je. Les inscriptions des étudiants à l'Université de Mangeclous sont à ce sujet diversement révélatrices. Eliacin demande leurs noms, prénoms et professions ; Jacob et Colonimos se dérobent à cette formalité, arguant que leur identité est connue de tous (V 877) ; quand finalement le second obtempère, les renseignements qu'il dicte rappellent les composantes habituelles de l'apostrophe :

> écris toi-même que je suis Josué des Colonimos, dit Œil Mort, fils de Michée, le tué par la bombe appelée torpille, pêchée dans la mer, et que le père de Michaël frappa à coups de marteau, le disgracié et mal inspiré, pour en connaître l'intérieur et les trésors possibles. (V 878)

L'étudiant s'identifie par son prénom et son patronyme, suivis d'un surnom, puis de son ascendance, donnant lieu elle-même à un emboîtement d'appositions qui caractérise d'abord son père par la bombe qui le tua, et inscrit donc le destin familial dans celui de toute l'île, en impliquant le père de Michaël, lui-même objet d'une disqualification

---

[1] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'Enonciation*. op. cit., p.214 ; François FLAHAULT. *La Parole intermédiaire*. op. cit., p.43.

appositive. Belleli l'albinos, quant à lui, répond par un patronyme suivi de trois surnoms, dont seul le premier a quelque motivation au regard du peu que le lecteur sait de lui : « *Je suis Isaac des Belleli, dit le Blanc, dit Chéri de sa Mère, dit Instruction, pâtissier et fils de pâtissier, spécialité de tresses fourrées.* »[1]

Les autodésignations des Valeureux contribuent souvent à mettre en scène un éthos humble ou repentant. On le voit clairement dans la lettre que Saltiel adresse à ses compères pour leur dire qu'il a perdu le chèque de 300 000 drachmes : « *Saltiel de noirceur et de poix à ses amis en leur demandant pardon.* [...] *Que mes bien-aimés me pardonnent.* [...] *Dans la douleur et répandant des cendres sur mon crâne de malheur je n'ose signer de mon nom coupable.* » (M 394-395). Son désespoir a pour effet de réduire l'apostrophe liminaire à une désignation minimale et délocutée des destinataires ; symétriquement, l'autodésignation se fait à la troisième personne, par le prénom enrichi de qualifications essentielles négatives ; au salut habituel se substitue la demande de pardon. La signature accroît cet effacement de soi : en dépit de l'affirmation du Je, le nom ne se dit que par l'impossibilité de l'écrire, et l'autodésignation se résume à deux circonstances, dépeignant la pose de l'endeuillé. La lettre dans laquelle Mangeclous prétend avoir échoué dans sa combinaison procède de la même manière : « *Le futur mort Mangeclous à ses frères de destinée, salut !* [...] *Priez pour le déchu Mangepoix.* » (M 517) ; le Je comme le Vous basculent à la troisième personne, à l'incipit comme à la signature, dans un registre tragique. Toutefois, cette honte ne va pas jusqu'au déni du nom, parce qu'elle est feinte et qu'il s'agit de Mangeclous : il se contente de défiger son surnom en substituant aux clous, symboles hyperboliques de sa faim dévorante, une poix incomestible et métaphorique. Il en ressort que quand il simule le désespoir, Mangeclous persiste à manger, fût-ce de la poix, et à faire des mots.

La corrélation entre autodésignations et apostrophes est éloquente dans les exhortations à parler que Mangeclous adresse à Saltiel ; après avoir exalté par trois hypocoristiques son allocutaire exagérément laconique, il désigne ainsi celui qui le presse d'en dire plus, à savoir lui-même :

> Parle, car ton ami dévoué à la mort, le fils de mon père, père malheureux lui-même de trois enfants dans la plus noire misère, en bas âge et près de mourir de faim et croquant leurs canines afin de calmer leur appétit – sans parler des filles femelles, hélas vivantes et sans dot – car, dis-je, ton Mangeclous, ton ami intime et la veine de ton œil, t'écoute avec amour, concupiscence et vertu ! (M 379)

Dans la première périphrase, Mangeclous se désigne comme un délocuté, déterminé par le possessif dans sa relation avec l'allocutaire, en des termes qui font écho aux appellatifs. Mais une seconde périphrase, le pléonasme « *le fils de mon père* », désigne ce délocuté dans sa relation avec le locuteur, ce qui rend la figure plus opaque : ce tiers, qui est quelque chose à Saltiel et à Mangeclous, à Tu et à Je, ne saurait être coréférent du locuteur. De surcroît, l'autodésignation suit les amplifications de la lignée, par apposition et reprise : Mangeclous, fils, est aussi père, ce qui permet une double expansion, dépeignant ses fils par l'adynaton d'une faim hyperbolique, et ses filles par la difficulté de les marier. Cette autodésignation redondante du locuteur par ses amont et aval généalogiques, censée susciter la pitié de Saltiel, prolifère d'apposition en incise. Le réamorçage « *car, dis-je* » et l'apparition du nom usuel font croire à la fin de l'expansion, mais celle-ci rebondit dans la déclaration d'amitié initiale et une nouvelle autodésignation où le locuteur s'applique à soi l'hypocoristique anatomique.

---

[1] L'énoncé de sa profession donne lieu à l'évocation d'une tradition familiale, et d'une spécialité maison : on a ici une version abrégée de la carte de visite de Mangeclous.

Cette mise en mots explicite de l'éthos trouve un équivalent narratif dans les didascalies parenthétiques qui inscrivent la posture dans la réplique de DD. Pour le coup, la dimension théâtrale du procédé est essentielle ; il s'agit fréquemment des détails d'une mise en scène, d'une mimogestualité spectaculaire : « *donne-moi n'importe quoi. Même un sou. Pour boire une tasse de café. Sinon je suis capable de maudire ton neveu. (Rictus terrible de Mangeclous.)* » (S 108). En la matière, le chapitre XXXII de *Mangeclous* constitue un passage particulièrement dense. La théâtralité y est extrême, tout d'abord, parce que c'est Solal et son prestige qui sont en débat parmi les Valeureux, puis parce qu'ils sont face à Solal, au siège de la SDN, et parlent de politique et d'argent en suivant leur manie du secret et de la confidence. Le commentaire méta-discursif du narrateur, alors que Mangeclous essaie de se placer comme trésorier, est exemplaire de cette théâtralité paradoxale : « *avec moi, point ne serait besoin de vérifier les billets. (Et il cligna de l'œil, mais intérieurement, si l'on ose ainsi s'exprimer.)* » (M 579). La tirade où Saltiel imagine Solal morigénant les nations dépensières affecte la théâtralisation d'une surenchère notable :

> Téléphone de la Roumanie ! "Pouvons-nous augmenter les impôts ?" demande-t-elle d'une voix fluette. Réponse froide et méchante de mon neveu : "Non, imbéciles balkaniques [...] !" Bien. Il raccroche. Téléphone de la Hongrie ! (Pour faire la voix de la Hongrie, il prit un ton de jeune femme affectée.) [...] Et alors, mon neveu (Voix virile, catégorique :) [...] (M 574)

En effet, c'est d'abord le récit attributif de Saltiel narrateur qui caractérise les intonations opposées des deux interlocuteurs imaginaires. Mais quand il fait parler la Hongrie, Saltiel en campe véritablement le personnage, il s'efface comme narrateur en redoublant le décrochement énonciatif qu'est tout DD en un dédoublement intonatif de conteur oral, et c'est la didascalie narratoriale qui décrit son intonation très calculée. S'y ajoute une surenchère sémantique : la caractérisation de la voix de la Hongrie est plus riche et plus outrancière que celle de la Roumanie. Surtout, au ton que Saltiel prête à Solal fait suite celui qu'il imite : la non actualisation du syntagme et l'asyndète de ses épithètes contribuent à en connoter le durcissement.

Cette théâtralisation touche continûment la relation dialogale rapportée par les DD. On le voit au sein de cette réplique où Saltiel raconte son entrevue avec son neveu : « *Il s'est agenouillé devant moi. Que veux-tu que je te dise de plus ? (Mangelous fit une moue qui ne plut pas à Saltiel.) Cobra, tes trois petits noirauds crottés ne font pas partie de la Société des Nations, je suppose ?* » (M 571). Les passés simples et la dénomination des deux personnages par leurs noms montrent clairement que cette parenthèse est une note de récit que le narrateur fond dans le DD. Elle lui permet de rapporter le cours de la conversation synthétiquement, sans solution de continuité, sans décrochage typographique : en temps réel à la lecture. La moue de Mangeclous est une intervention réactive muette, mimétiquement rapportée dans le cours du DD entre deux répliques distinctes qu'elle articule : c'est sur elle que se greffe l'intervention, réactive aussi, de Saltiel, comme le signalent l'appellatif et l'allusion aux trois bambins. La didascalie fait d'une simple expression des lèvres un événement dialogal à part entière, instantanément perçu, interprété et contre-attaqué par le locuteur.

Dans l'exemple suivant, ce sont les poses du locuteur Saltiel que décrit la première parenthèse ; elle incarne, dramatiquement, la victoire que lui a apportée le renfort rhétorique de Mangeclous contre le sceptique Mattathias :

> Absolument, dit Saltiel. (Il croisa ses bras et fulmina du regard le manchot déconfit. Une immatérielle fumée de victoire sortait de ses narines palpitantes.) Ose parler maintenant ! (Convaincu, Mattathias demanda pardon. Mais Saltiel tenait à piétiner le vaincu.) Et ne sais-tu pas que [...] ? (M 575-576)

La capitulation de Mattathias est rapportée dans la seconde parenthèse, ce qui connote, associé au DN, une demande de pardon très effacée, ténue, humble. L'objectif de Saltiel est atteint : Mattathias ne parle plus, le narrateur le fait pour lui. De plus, son acte de discours est immédiatement invalidé par le psycho-récit rapportant l'inflexibilité de Saltiel. L'accès narratorial à l'intériorité de ce dernier est récurrent au fil des DD. Il permet d'abord d'éclairer ses stratégies par un point de vue omniscient : « *donne-la-moi, cette perle ! (Petite ruse : Saltiel se disait qu'il feindrait de garder pour lui l'épingle de perle et que, quelques jours plus tard, il la rendrait à l'inconsidéré.)* » (M 582). De plus, il dramatise la conversation, notamment les DD de Mangeclous, par la réception du vieil oncle[1] : « *Alors sais-tu, ô Miss Avarice (Saltiel buvait du lait), sais-tu, ô toi* [...] » (M 575) ; mais aussi la perception que Saltiel a de ses propres paroles, parasitant le DD qui les rapporte : « *Un sous-secrétaire général… (Oh, comme il détestait ce "sous". Mais que faire ?)* » (M 574).

Inversement, la parenthèse introduit une précision quant à une acception particulière :

> ce vieil Anglais, ce Sir John de malheur, que le diable l'engloutisse le plus vite possible afin que nous (ce "nous" signifiait Sol évidemment) puissions prendre sa place, ce vieil Anglais imbécile, dis-je, est mis là pour la figuration. (M 573)

Un peu superflue sur le plan strictement informatif, elle a pour effet de laisser par sa digression ce Nous en suspens. Il apparaît alors que, plus que la malédiction lancée au Secrétaire Général, c'est ce pronom, apparu dans sa subordonnée, qui est l'enjeu principal de la réplique, associant l'oncle au neveu et à ses gloires[2]. Cette suspension mimétique opérée par la parenthèse est encore plus dramatique lorsque Saltiel lit le faux télégramme de Mangeclous à lui adressé :

> [...] stop gardant souvenir reconnaissant vos nombreuses lettres et admirant votre génie politique et saisissant occasion de votre présence à Genève vous nomme (Saltiel, homme de théâtre, s'arrêta, épongea son visage, ferma les yeux. D'émotion, deux des Valeureux avaient tourné au vert, un troisième au jaune. Le dernier, Salomon, était écarlate. Quant à Saltiel, il était plus blanc que la feuille sur laquelle j'écris avec un plaisir extrême car en ce moment j'entends une chanson populaire espagnole. Enfin jugeant que le silence avait suffisamment agi, Saltiel reprit sa lecture.) premier ministre république juive. (M 532)

Elle rend perceptible au lecteur le suspense que ménage Saltiel. Elle est d'abord légitimée par la description des auditeurs, mais une digression l'étoffe de façon très visible, par l'infraction d'une métalepse évoquant *Jacques le fataliste* ou *Tristram Shandy*. Dès lors, le psycho-récit qui suit suggère que c'est l'appréciation de Saltiel qui seule met fin à cette parenthèse suspensive et que le narrateur, pour lui donner un volume mimétique, n'a d'autre recours que de meubler en parlant de lui.

Les Valeureux pratiquent donc une mise en scène hypertrophiée de la parole, qui, extravertie, s'exhibe et se délecte du partage pentalogal. La célébration et la dramatisation de l'usage de la parole s'avère indissociable d'un goût irrépressible pour la langue, dans

---

[1] C'est également la fonction des tirets, procédé plus rare, qui entrecoupent l'évocation de Solal par Mangeclous : « *s'il a donné dix mille francs* [...] *à ce Jérémie, maudit soit-il, avant de le renvoyer – Saltiel ferma les yeux à ce triste souvenir – il me doit à moi dix fois plus.* » (M 572).

[2] Symétriquement, des parenthèses révèlent l'intériorité de Solal, qui face aux Valeureux ne s'exprime que par gestes ambigus, par phrases laconiques, ou en DN et DI : « *Solal prit un air presque niais (il aimait scandaliser son oncle et savourait ses indignations) pour demander ce qu'étaient ces coffres de banque.* » (M 581). Ce sont alors les coulisses de cette théâtralité, ce qui en alimente les rouages dramatiques, que décrivent ces notes. Elles prennent toute leur valeur avec la symétrie formelle qui les fait contraster avec celles qui, consacrées à Saltiel, démontrent combien les manèges de son neveu fonctionnent sur lui.

ses états les plus exotiques, exploitant toutes ses virtualités en matière d'amplification, d'ornement, de rhétorique.

III. Le goût de la langue

1. La jouissance des mots

Le culte de la conversation trouve une expression éloquente dans l'importance que les Valeureux accordent aux bienséances mondaines, au savoir-vivre[1], et que Mangeclous revendique en ces termes : « *notre âme* [...] *a besoin de ministres et d'ambassadeurs, de personnalités en un mot, et de causeries animées avec lesdites !* » (BS 240). Les nombreuses questions que se posent les Juifs témoignent de cette fascination des grandeurs protocolaires, notamment à l'Université :

> Qui passait le premier devant une porte, le roi d'Angleterre ou le seigneur pape des catholiques ? [...] On disait Sire à un roi, c'était bien connu, mais était-ce exact, professeur, qu'on devait dire Sirette à la reine ? Etait-ce vrai que l'on devait toujours dire Gracieuse à une duchesse ? (V 884-885)

Ces questions révèlent des codes protocolaires qui, paradoxalement, ne peuvent être exportés hors du cercle valeureux ; on en jugera d'après ce conseil donné par Mangeclous : « *lorsqu'on écrit à une société anonyme il faut lui dire madame si elle est vieille* » (M 597). C'est avant tout un inépuisable sujet de discussions métalinguistiques. C'est même une langue à part entière, comme le montrent les compléments d'objet interne de ce DN : « *Les trois se mirent à parler hiérarchie, préséances, généraux, politique, ministres.* »[2] (S 100-101). Les cousins se posent donc des colles protocolaires en se projetant dans des situations totalement fictives :

> Par exemple, dans un salon distingué, on te présente à une dame de haute naissance, comment engages-tu la conversation [...] – La question est élémentaire, répondit Mangeclous. La formule appropriée en tel cas est : C'est une joie pour moi, madame, que de deviser galamment avec vous de petits riens. – Pas mal, reconnut Saltiel, quoique bagatelles soit plus flatteur que petits riens ! [...] Et admettons que tu parles à un roi, si toutefois il consent à te recevoir, poursuivit Saltiel, que lui diras-tu pour témoigner ton intérêt respectueux pour la reine, aie la courtoisie de me le faire connaître, je te prie ! – De plus en plus élémentaire, ricana Mangeclous. C'est bien simple, en tel cas, on dit au roi, d'un air à la fois plaisant et discret : Puis-je espérer, pour la stabilité du trône et le bonheur de la dynastie, une nouvelle grossesse de Sa Charmante Majesté ? – Grossesse ! s'écria Saltiel, après un rire douloureux. Grossesse en parlant d'une reine ! [...] ne sais-tu pas que grossesse est justement un mot grossier ? Non, mon cher, on s'exprime avec délicatesse ! – Sors-la, ta délicatesse ! – Eh bien, on fait allusion à une situation pleine d'intérêt, à un heureux événement ! A la rigueur, si on est un peu intime, étant ministre, on demande finement si Sa Gracieuse Majesté aura bientôt soudain penchant pour les robes flottantes ! Le tout avec un sourire attendri, naturellement. (V 868)

On le voit, Saltiel comme Mangeclous ont une réponse, y compris pour le ton dont leurs amabilités doivent être dites ; mais le débat porte, plus que sur la stratégie de politesse proposée, sur des choix lexicaux secondaires, tels que la nuance entre *petits riens* et *bagatelles* ; cela est évident quand Saltiel, loin de contester l'éventuelle incongruité qu'il y aurait à sonder le roi sur sa paternité, ne discute que le mot de *grossesse*, pour lui substituer des périphrases euphémisantes, avec variantes appropriées selon les locuteurs. Il s'agit

---

[1] Ainsi, Saltiel révise dans le *Manuel à l'Usage des Gens de Cour* (S 264) les amabilités et révérences qui siéront au cours de la réception au ministère des Affaires étrangères.

[2] L'identité des locuteurs qui la manient, dans les DD sans récit attributif qui suivent, n'est d'ailleurs pas précisée.

encore d'amplification ; ces situations, leurs codes et leurs impératifs sont glosés à l'infini, et constituent la matière d'un *pilpul* dont l'étiquette constitue la Lettre. Ce sont des exutoires rêveurs, où s'affirme fictivement, le temps du jeu de rôle, l'identité sociale de ces honnêtes hommes. Ainsi, Mangeclous défend le terme prosaïque qui lui est venu en invoquant après coup une identité idéologique forte et contrastive : « *Je suis démocrate et non courtisan, et je maintiens grossesse ! s'écria Mangeclous.* »

Le débat protocolaire trouve l'occasion de s'exercer avec sérieux grâce à l'exutoire épistolaire ; le débat le plus passionné concerne la lettre de pétition que Saltiel lit à voix haute avant que les Valeureux ne la signent tous et l'envoient à Albert Lebrun pour lui recommander Solal. Sa signature collective l'expose à de multiples commentaires et amendements, et ce dès son adresse, « *Très Vénéré et Hautement Admiré Monsieur le Président de la République Française* » (V 932), qui est d'emblée critiquée par Mangeclous :

> accepterais-tu la contribution de mes modestes lumières ? – J'accepte, dit Saltiel, déjà vexé. – Puisque tu me le permets, je te dirai que le début ne me paraît pas très aimable. – Et que faudrait-il mettre, d'après toi ? – Eh bien, Haute Excellence, naturellement. – Moi, je mettrais plutôt Majesté, dit Salomon. (V 933)

La lecture en est ensuite interrompue par de nombreuses remarques de style : « *Au lieu de vous rendez-vous compte, je préfèrerais qu'en dites-vous, cher Président ? C'est plus aimable*. [...] *je conseille que tu ajoutes : Alors qu'attendez-vous pour le décorer ? En ajoutant peut-être sapristi pour donner du piquant*. » (V 935). Loin de rectifier les fantaisies du texte de Saltiel, les apostilles de Mangeclous sont aussi burlesques[1]. Il les retire d'ailleurs sans difficulté, pour mieux avancer une réserve unique qui très vite se montre aussi proliférante :

> ma seule véritable critique est que tu aurais dû mettre : "en un mot comme en mille", ce qui est plus convaincant ! [...] D'autre part, pour ta fiancée, il aurait été peut-être plus délicat de mettre décédée plutôt que morte, décédée étant plus respectueux pour le cadavre d'une vierge. En outre, au lieu de lui dire Vénéré Président, qui fait un peu triste, j'aurais préféré l'expression Cher Grand Ami, qui créerait des liens affectueux. (V 940)

La glose, la réécriture, l'expansion et la substitution sont infinies. D'ailleurs, quand finalement Mangeclous consent à la cosigner, il glisse une énième suggestion qui montre bien que, même la lettre close, la communication épistolaire recèle encore des marges d'invention infinies :

> Maintenant, mon cher, prépare l'enveloppe. Je te conseille en toute amitié de mettre simplement : "A Monsieur le Président de la République en son palais à Paris." – Bien, mais je mettrai, en haut et à gauche : "Urgent et à n'ouvrir que par Son Excellence." – Très juste. Et pour qu'il n'y ait pas de malentendu, ajoute : "Les subordonnés sont priés de s'abstenir, ceci n'étant pas une affaire pour eux."

En effet, non seulement la proposition de Mangeclous donne lieu à un ajout de Saltiel, mais à cette prolifération de la lettre par la multiplicité de ses auteurs s'ajoute celle que génère la multiplicité des lecteurs possibles, envisagée par Mangeclous dans son ultime addendum, consistant en un trope communicationnel à l'adresse des indiscrets délocutés.

---

[1] Il termine par une critique en six points (V 939), notamment sur le manque de manœuvre politique de Saltiel : ce dernier, rédacteur mandaté, y intervient trop personnellement ; il ne fait rien pour gagner la sympathie du destinataire, ni pour le flatter ; il manque à sa sollicitation la conclusion d'un finale patriotique, et quelque offre de subornation ; enfin, pour finir : « *La pétition est sèche. Tu aurais dû mettre quelque part président chéri, appellation qui l'aurait amadoué. Bref, après avoir lu, il pensera : "quel sang glacé ont ces Céphaloniens !"* » (V 939). On retrouve ici la liberté des Valeureux dans leur usage des titres, fussent-ils adressés à leur détenteur légitime.

Saltiel, déjà, dans le corps de sa pétition, avait traité Mangeclous non comme co-signataire, mais comme relecteur malveillant, dans cette allusion : « *pour éviter les critiques acerbes d'un certain cousin dont le surnom commence par un M !* » (V 934) ; ce trope communicationnel révèle que Saltiel écrit cette pétition, avant tout, pour la lire à voix haute devant les Valeureux[1].

L'amour des grandeurs est un amour des mots, qui se traduit par le goût du débat lexicologique, dans lequel la dénotation n'est pas la préoccupation principale. Par exemple, Salomon se fait corriger par Saltiel pour avoir parlé du *salaire* de Solal : « *On ne dit pas salaire quand il s'agit du vice-roi du monde !* [...] *– Comment faut-il dire alors ? – Honoraires, dit Mangeclous. – Liste civile, dit Saltiel.* » (M 572-573). Sans souci d'exactitude, Mangeclous y oppose le terme d'*honoraires*, qui n'est pas plus approprié[2], mais a le mérite d'être moins prosaïque et plus spécifique que *salaire*. La proposition de Saltiel est plus noble encore, cotextuellement en cohérence avec le titre conféré à Solal de *vice-roi du monde*, qui introduit l'absence de référence et la désignation fantaisiste[3]. Le débat sémantique a le langage pour objet, et il est le moteur d'une expansion infinie du langage. Cette initiative en est exemplaire, d'abord acceptée dans son principe pour ensuite donner lieu à une discussion de chacun de ses termes : « *"Messieurs, formons un comité contre l'antisémitisme", proposa Mangeclous. Il fut approuvé mais les débats s'avérèrent difficiles car il fallut tout d'abord définir les termes. Y avait-il un peuple juif ? Et qu'était un comité ? Et quel sens fallait-il donner à "antisémitisme" ?* » (M 448).

L'amplification métalinguistique trouve une expression élémentaire dans l'expansion autonymique de la moindre dénomination : « *la respiration dite artificielle* » (V 958), « *une légère collation nocturne dite medianoche* » (V 1032). Il s'agit souvent d'un hyperonyme ou une périphrase, ensuite précisés par une réduction de leur extension[4] : le « *chemin de fer souterrain de Paris, dit métropolitain* » (V 911), « *les véhicules appelés autobus* » (V 991), « *le breuvage des Gentils appelé thé* » (BS 654) ; le procédé est, dans cette série, partiellement motivé par l'étrangeté des référents. En revanche, il révèle toute sa superfluité dénotative dans le cas des noms propres, désignateurs rigides sans intension, caractérisés par leur seule extension, réduite au lien qui les unit à leur référent : « *en la ville dite Foggia* »[5] (S 141). Le procédé s'associe à un commentaire d'ordre esthétique, une délectation des connotations : « *le journal nommé la Justice qui est un beau titre* » (S 258). C'est cette appréciation lexicale que Mangeclous adresse à Eliacin, qui vient d'employer un mot recherché : « *C'est bien, mon doux massepain, c'est bien. Et oblitérer est un bon mot, un mot plaisant, dirai-je.* » (V 882). Dans sa cave berlinoise, Rachel rappelle à Solal que le français n'est pas sa langue maternelle, et entrecoupe ses propos de nombreux soulignements de l'étendue de sa compétence lexicale[6] :

---

[1] L'amplification collective que ce trope occasionne, spécifiquement de la part du concurrent et contradicteur Mangeclous, connaît sous sa plume deux rebondissements successifs : il la prolonge, une fois seul, par une lettre personnelle intercédant en faveur de la pétition pour Solal (V 944-948), puis sous pseudonyme, comme porte-parole d'une intercession populaire en faveur de Mangeclous (V 949).

[2] Il désigne la rétribution des professions libérales, médecins, avocats, avoués, notaires, voire curés – mais pas des fonctionnaires internationaux.

[3] Par les conversions, ennoblissantes mais plus ou moins acceptables, de *sous* en *vice-* et de la Société des Nations en *le monde*, mais surtout de *secrétaire général* en *roi*. La *liste civile* désigne la somme allouée annuellement à un chef d'État pour subvenir aux dépenses et charges de sa fonction.

[4] Colonimos, semblablement, parle de « *la bombe appelée torpille* » (V 878).

[5] C'est un étoffage de l'apposition ordinaire, « la ville de Foggia », par l'inscription fortuite d'un *dit*.

[6] Cette griserie de vocabulaire vient parfois interrompre le syntagme nominal par sa jubilation, et oblige à un redépart : « *avec la complicité, tu vois, j'en sais des mots, avec la complicité du propriétaire* » (BS 507).

> Ambivalents, ambivalents, mes sentiments ! J'en sais des mots ! Demande-moi n'importe quel mot difficile, je te le dirai ! Toutes les explications, je les connais ! [...] Pointure à son pied, expression française ! Car j'ai reçu éducation de demoiselle. Gouvernante française depuis mon jeune âge [...] ! Rien n'a été épargné pour faire de moi [...] une épouse modèle s'exprimant avec facilité dans la langue de Racine ! [...] tu as dit des paroles françaises pendant ton sommeil des frappes à la tête et c'est pourquoi je m'exprime dans ta langue, me faisant ainsi valoir ! Piano, violon, guitare avec regards lancés, leçons de diction et regards hameçons ! J'en sais des mots ! [...] Paroles françaises à volonté ! [...] Paroles françaises tant qu'on en voudra ! Toutes les règles de grammaire, accord des participes ! [...] Tu vois toutes les paroles françaises que je connais ! [...] A propos de lit, il faut que je fasse le mien. Ma couche, en un mot ! (BS 503-508)

Rachel donne une expression particulièrement bavarde de la jouissance lexicale des Valeureux, que Mangeclous montre pour des termes plus rares : « *Je cure mes diastèmes, dit-il. Diastème est un mot connu seulement des personnes de haute culture, un mot si rare et distingué que cet ignorant de Larousse ne l'a pas mis dans son dictionnaire !* [...] *Diastème signifie, sache-le, l'intervalle compris entre deux dents.* » (V 829). Le mot, issu de la terminologie zoologique, a un double mérite : dénué de synonyme courant, il impressionne Eliacin[1] ; de surcroît, son énonciation constitue pour Mangeclous une revanche sur le dictionnaire qui l'omet, si bien que la rareté du terme, due à sa technicité, est alors synonyme de *distinction* ; Mangeclous l'emploie d'ailleurs, sans mention, au cours de sa Leçon (V 919). C'est ce que manifeste aussi, moins explicitement, cette précision métalinguistique quant au genre grammatical du substantif qu'il vient d'énoncer : « *trêve de noirs pensers, pensers au masculin pluriel* » (V 897). C'est le moyen pour lui de souligner, à l'oral, que c'est non pas le trop commun *pensées* mais son synonyme archaïsant et littéraire, issu de la substantivation du verbe ; le gain de cette spécification n'est pas dans la dénotation, identique entre les deux homonymes, mais d'ordre strictement connotatif, en cohérence avec l'antéposition de l'épithète métaphorique *noirs*.

La jubilation des signifiés s'applique également à l'étymologie des mots, qui fait l'objet de gloses érudites, inutiles[2], voire fantaisistes. C'est ce dont témoigne ce DIL sans locuteur identifié : « *cinq boudoirs ! Au nom du Ciel pour quoi faire et quel besoin de bouder ?* » (M 604). Le substantif est certes dérivé du verbe, désignant une pièce où les dames pouvaient *bouder* la compagnie ; pour autant, de la part des Valeureux qui au contraire la recherchent, le raccourci étymologique produit un effet cocasse chez le lecteur pour qui les deux termes ont des connotations opposées, le *boudoir* évoquant moins la bouderie que la conversation et l'esprit, ou l'érotisme sadien. Cet usage approximatif de l'étymologie en fait, non pas une science exacte, mais une forme de la rêverie poétique sur les mots et leur homonymie : « *Saltiel introduisait des sujets profonds, expliquait que le substantif "comptant" et l'adjectif "content" avaient une même origine sûrement – ce qui était bien compréhensible.* »[3] (M 599). Le procédé est filé lors des confabulations sur ses pérégrinations passées, par des remotivations en cascade :

> [Saltiel] répondit que le Spitzberg se trouvait dans le coin de l'Angleterre. [...] "Car l'Angleterre, dis-je, comme son nom l'indique, est toute en coins. [...] Or, en n'allant pas en cette Argentine… – Pays de l'argent, expliqua Mattathias à Salomon. – Exact, dit Salomon. Et "tine" c'est pour la joliesse. (S 103)

Or, il se trouve que les étymons sont exacts, mais que la motivation de leur apparition dans les toponymes est grandement simplifiée : ainsi, l'Argentine tire bien son nom de l'argent dont les conquistadors virent que ses autochtones étaient riches, mais l'explication

---

[1] Il réagit en connaisseur et digne fils de son père : « *Merci, père, je n'oublierai point ce mot savant et saurai m'en servir, soyez-en persuadé !* » (V 829).

[2] Comme, on l'a vu, « *en cette auberge, mot dont l'étymologie est allemande* » (BS 239).

[3] Entre *computare* et *continere*, le seul point commun réside en fait dans le préfixe *cum*, dont on a vu la productivité chez les Valeureux, et qu'on retrouve dans *compréhensible*.

laconique de Mattathias fait de cette péripétie historique une qualité essentielle, selon une rêverie poétique inspirée par la cupidité[1]. De façon significative, c'est relativement à la joliesse que Salomon y va de sa motivation poétique, et c'est sur le suffixe que porte le commentaire de ce personnage enfantin, qui affectionne les diminutifs et, lui aussi, ne fait jamais que suivre des compères plus radicaux que lui. Il apparaît alors que le jeu étymologique n'est pas aussi immotivé qu'il semblerait : ses motivations sont connotatives[2].

Cet amour de la langue est chez les Valeureux constitutif de leur construction par le lecteur et de leur autoreprésentation. On le voit bien dans la revendication d'identité que développe Mangeclous, par opposition aux Ashkénazes :

> nous, Juifs du soleil et de la bonne humeur éloquente et chevaleresque, nous Juifs de la mer et des manières élégantes [...] quel besoin avons-nous de ces Juifs polonais de jargon de malheur [...]. Et leur manière de prononcer le français mérite la guillotine ! [...] Et puis ils parlent allemand. [...] ils travailleront pour nous, Juifs exquis de la race séfardite, gentils parleurs français. Les Juifs polonais me dégoûtent avec leurs façons de parler. (M 535)

Mangeclous cite ensuite leur prononciation de l'hébreu, mais plus que ce clivage, culturellement stéréotypé, c'est la méconnaissance de la langue française qui distingue le *vulgum pecus* juif des cinq cousins. La langue française leur est une patrie, et ils lui vouent un culte qui consiste à en faire miroiter toutes les facettes, en exploiter tous les ornements. selon une rhétorique asianiste, valorisant les archaïsmes, les métaphores chargées, les antithèses, et globalement un style exubérant jusqu'à l'étrange, opposé à l'atticisme[3].

2. La caractérisation proliférante

La parole valeureuse manifeste notamment un amour de la caractérisation, qui est une amplification du syntagme. Celle-ci peut être incidente au verbe, et produire des groupes prépositionnels dits de *manière* : « *à la manière d'un sultan* » (BS 641) ; sa gratuité est manifeste dans l'incise qui accompagne ces questions : « *Comprends-tu d'une manière générale ce que veut dire hôtel particulier, ô Mattathias ?* » (S 263), « *après leur avoir demandé s'ils comprenaient "d'une manière générale ce qu'est un pape"* » (S 330). Mais le procédé le plus systématique réside dans la caractérisation du substantif, notamment par une caractérisation prépositionnelle telle que l'hébraïsme de qualification essentielle, quand un substantif remplace l'épithète selon un mécanisme d'abstraction et d'essentialisation des qualités ou des circonstances : « *un luxueux voyage de l'amitié et du bonheur* » (V 922), « *asseyons-nous sur le divan de l'intimité* »[4] (BS 250). Rachel établit une qualification très éloquente, s'agissant des nazis : « *ils feront des choses de la grande épouvante* » (BS 501). En effet, l'extension infinie et la faible intension du substantif

---

[1] De même, l'Angleterre est la terre qui fut envahie par les Angles, peuple germanique nommé *Angli* chez Tacite parce qu'originaire d'Angulus, un district du Holstein appelé ainsi, effectivement, en raison de sa forme géométrique.

[2] C'est, plus généralement, ce que montrent les définitions fantaisistes, lorsque Saltiel offre à Salomon de devenir ministre de l'Hygiène : « *Ce mot effraya Salomon qui, le doigt dans le nez, avoua modestement ne pas en connaître la signification. "Parfums d'Arabie", expliqua Mangeclous.* » (M 538) ; et les approximations lexicales : la paronomase involontaire « *secrétaire d'embrassades* » que produisent Salomon (S 206) et Mattathias (M 573, 574) a ainsi pour effet de révéler combien la diplomatie et son protocole sont pour les Valeureux affaire de bienveillance et de fraternité, et de souligner la discordance d'une telle représentation avec l'image qu'en donne la SDN.

[3] Roland BARTHES. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985, p.102-103.

[4] Ou encore « *ce pays de la froidure et du frisson* » (S 103), « *cette Demeure de la Perspicacité* » (S 227), « *les chaloupes du salut* » (V 959), « *son hôtel des richesses* » (BS 655), « *ce lieu de la danse et des sorbets* » (BS 662).

choses, hyperonyme universel, rendent d'autant plus essentiel le complément qui le dote d'un contenu sémantique, celui du substantif abstrait accentué par l'épithète antéposée. L'article zéro contribue fortement à l'interprétation en intension : « *dans le noir de vérité* » (S 302), « *en des endroits de froidure et de tristesse* » (M 366), « *cette valise de mystère* » (M 603), « *Londres est une cité de majesté* » (V 834), « *les bêtes de grande blondeur* »[1] (BS 501).

Ce type de construction a de grandes affinités avec le propos éthique, comme l'illustrent ces syntagmes : « *la frayeur de joie subite* » (S 208), « *la gaieté de résignation* [...] *le bon sourire d'heure de mort* » (S 266). Il s'agit souvent de la célébration de l'autre à travers la qualité qu'il incarne et qui le constitue pleinement, tel « *Salomon des largesses* »[2] (M 444). Inversement, la même construction stigmatise le référent ; l'archétype stéréotypé en est « *les deux créatures de péché* » (S 263). Sur ce modèle sont dénigrés Wronski « *l'homme de noirceur* » (V 892), ou les Ashkénazes : « *ces Juifs polonais de la froidure et du brouillard* » (V 1000), « *le Polonais de malheur et d'avidité* » (M 572). Cette dernière qualification, que Mangeclous applique à Jérémie, est intéressante, en ce qu'elle débute par une disqualification figée, *de malheur*, qu'elle défige par l'adjonction d'un second terme, à la dénotation plus précise et à l'apparition moins prévisible. Dans ce type de construction, l'abstraction est telle qu'elle peut consister en une métaphore référentiellement peu motivée, axiologique par ses connotations[3]. Les comparants mélioratifs puisent dans un paradigme consacré : « *la voix d'or filé* » (BS 122), « *une histoire de myrrhe, d'or et d'aromates* » (S 297). L'idiolecte valeureux dispose aussi d'une échelle de valeurs spécifique, qui expriment la qualification essentielle en termes gastronomiques : « *la situation de cou d'oie farci* » (BS 671), « *les breakfasts de corne d'abondance* »[4] (M 566). Inversement, la motivation peut être strictement référentielle, ce qui a pour effet de faire d'une circonstance la qualité du substantif qu'elle qualifie, à l'instar de cette périphrase désignant Genève : « *cette cité de l'attente éternelle et des imbéciles mouettes aux cris jaloux* » (BS 239) ; de plus, sa *copia* est virtuellement infinie du fait de la récursivité des caractérisations[5], grâce à laquelle les mouettes qualifiant Genève sont à leur tour qualifiées par leurs cris, eux-mêmes caractérisés par une épithète.

La caractérisation infinie s'enrichit également des multiples traitements réservés à l'adjectif. L'amour de la rhétorique apparaît dans les antépositions sublimes d'épithètes de nature : « *Je vous autorise donc à vous précipiter sur ma mâle poitrine pour une virile accolade.* » (M 408). Mais sans étoffage ni variation, ce procédé reste simple et prévisible, et caractérise plutôt les velléités maniéristes d'Adrien. Il est des procédés où la manie adjectivale s'exhibe de façon plus fréquente et plus éloquente. C'est déjà le cas dans cette antéposition qu'effectue Eliacin, s'adressant à Mangeclous : « *avec votre paternelle*

---

[1] Le partage entre article défini et article zéro est très mobile, comme il apparaît ici : « *ces boudoirs de malédiction* [...] *leurs boudoirs du paganisme* » (M 607).

[2] Ainsi, Saltiel est dit « *l'oncle de sagesse* » (M 424), « *l'homme de sagesse et d'élection* » (M 534) ; Solal est « *ce neveu de prodige* » (S 121) ou « *l'homme de munificence* » (S 219) ; Rachel évoque ainsi sa famille : « *mon oncle de religion ou bien de majesté* » (501), « *mes oncles, celui de majesté et celui de commerce* » (BS 502). Mangeclous, rendu euphorique par les 300 000 drachmes, exprime ces qualités nouvelles comme une filiation : « *je suis désormais fils de la richesse et des conforts* » (M 433).

[3] Dans le cas du dénigrement, on a, sur un mode burlesque, « *ces Arabes de la fesse noire du Prophète* » (S 210), ou encore le groupe « *de la bouse du chameau* » (S 245, M 574).

[4] Ce dernier exemple puise dans la Grèce antique pour exalter... l'Angleterre.

[5] C'est cette *copia* que révèle l'évocation de la nuit du rapt que passeront Ariane et Solal : « *ils iront passer les heures de l'agrément en l'hôtel de la richesse, elle à l'état de nature* [...], *épicée d'aromates et fringante en ses quatre courbes de perdition et toute prête sur son drap à franges d'or* » (BS 663).

permission » (V 826). L'antéposition de *paternel*[1] a pour effet d'ôter la valeur caractérisante de l'adjectif relationnel, « relatif au père », et d'en dégager la valeur connotative, « qui semble venir d'un père »[2]. Or, la permission invoquée émanant précisément du père du locuteur, on a la double valeur de « la permission du père » et d'« une permission de père »[3]. L'épithète supporte une syllepse hyperbolique qui célèbre en Mangeclous un père paternel. Cette surcharge connotative se retrouvent dans les nombreuses qualifications gratuites : « *moutarde effroyable* » (M 566), « *accords sournois de participes passés* » (V 875), « *à l'âge poétique de dix-huit ans* » (V 996). On constate régulièrement une personnification du substantif qui rapproche l'épithétisme de la métaphore ; la personnification est parfois motivée par un transfert de la qualité de l'humain vers la chose, c'est-à-dire qu'elle consiste en une hypallage : « *je guiderai donc vos pas illettrés* » (BS 261), « *une coûteuse friandise hypocrite pour les enfants de quelque ministre* » (V 948). La superfluité de ces qualifications culmine quand elle ne semble pas même relever d'une amplification ornementale, mais introduit une véritable dissonance connotative, comme l'illustre la contrariété incongrue entre le deuil et (outre la crudité de *cadavres* opposé à, par exemple, *dépouilles*)… la géométrie : « *pleurer sur les cadavres parallèles de ma chère famille* » (V 827).

L'épithétisme use d'adjectifs normalement classifiants, avec un signifié en discours tout à fait différent, non-classifiant et composé de leurs connotations[4]. On peut le constater avec les adjectifs relationnels dérivés d'espèces animales. Lord Isaac et Moïse, deux des fils de Mangeclous, crient famine en ces termes : « *j'ai une faim canine* [...]. – *Et moi léonine !* » (V 849) ; or, les deux adjectifs signifient « qui est relatif au chien », « au lion », et si le premier syntagme est lexicalisé[5], le second innove sur le même schéma par la condensation adjectivale du complément prépositionnel hyperbolique *une faim de lion*.[6] La pancarte, qui qualifie Mangeclous d'« *homme intellectuel* » (V 874), offre un exemple éloquent de cette déclassifiance : en épithète, *intellectuel* est apte à caractériser ses capacités, mais non l'homme comme le fait l'emploi substantival. C'est encore plus net lorsque ce qui fait sa relation n'est pas en langue mais en discours, lorsque l'adjectif relationnel condense du déjà dit. Ainsi, Mangeclous parlant de sa « *proposition papale* » (V 985), désigne par là sa tirade qui précède, son idée d'aller rendre visite au pape ; la

---

[1] Elle est rarissime : les dix occurrences que montre le dépouillement d'un corpus comprenant tout de même *Nadja*, *Au Château d'Argol* ou *Pierrot mon ami*, sont toutes postposées. Marc WILMET. "Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain". *Travaux de linguistique*, n°7, 1980, p.196.

[2] Non seulement l'épithète est redondante sur le déterminant possessif référant déjà à Mangeclous, mais en outre elle subit l'infléchissement qu'analyse Mats Forsgren au sujet de l'antéposition de l'adjectif normalement relationnel et postposé, dans « sa japonaise petite maman » : « La compréhension du mot *japonaise* consiste, dans ce cas, en toutes les qualités constitutives du concept sauf une, c'est-à-dire la maman en question possédait toutes les qualités nécessaires pour être classée parmi les Japonais sauf celle, capitale, d'en être une. » Mats FORSGREN. *La Place de l'adjectif épithète en français contemporain.* Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1978, p.40.

[3] Irène TAMBA-MECZ. "Sur quelques propriétés de l'adjectif de relation". *Travaux de linguistique et de littérature*, XVIII(1), 1980, p.132.

[4] ibid., p.130. Par exemple, cet adjectif de nationalité : « *ce silence anglais* » (BS 641), ou encore « *parfum coûteux en vue d'exhalaisons diplomatiques* » (BS 255), « *enfance oligarchique* » (BS 259), « *ces modestes biscuits* [...] *serviront de dessert démocratique* » (BS 264).

[5] Attesté dans les dictionnaires, et par exemple chez La Fontaine, dans "Le Loup et le Renard".

[6] De plus, ce paradigme ennoblissant la faim trouve un prolongement dans un troisième exemple, davantage burlesque, lors de la commande que passe Mangeclous à bord du vol Athènes-Rome : « *un petit supplément, non porcin si possible* » (V 976). En langage commun, il demande « un petit rab, mais pas du jambon » ; or, l'adjectif signifie « relatif au porc » entendu comme tête de bétail ou espèce du règne animal (le *pig* anglais) plus que comme mets conditionné (le *pork*).

proposition est relative au pape, non pas en tant qu'elle émane de lui comme une bulle papale, mais seulement à travers ce qu'en a dit Mangeclous.

La formulation des craintes que Saltiel exprime dans sa lettre au Président montre un traitement particulièrement riche de l'adjectif : « *avec l'Allemagne nous avons bien peur que tôt ou tard il n'y ait la Catastrophe Guerrière !* » (V 935). La périphrase par laquelle il désigne la guerre est riche de connotations : l'adjectif condense une prédication implicite et opère une assimilation qui peut se gloser en cotexte par « la catastrophe d'une guerre, que serait une guerre » ; cela relève *a priori* du sens relationnel de l'adjectif, « relatif à la guerre », qui a pour parasynonyme *militaire*. Or, si une *catastrophe militaire* se conçoit (c'est une bataille perdue), en revanche la périphrase de Saltiel est bien plus ambiguë, et introduit une forte dissonance entre le substantif axiologiquement négatif, et les connotations de l'adjectif. En effet, *guerrier*, dans son sens relationnel, est littéraire et connote tout un paradigme de substantifs associés qui relève de l'héroïsation, la célébration de la guerre[1]. La périphrase de Saltiel fait une mention ironique de cette acception, et y mêle le sens moderne, plus commun et moins classifiant, « qui montre des dispositions pour la guerre, qui aime à se battre »[2]. Ce syntagme nominal opère donc une syllepse entre les deux emplois de l'adjectif, et produit un oxymore ironique comparable à la *boucherie héroïque* de *Candide*. Ce que dit la périphrase pacifiste de Saltiel (en écho à Solal), c'est que le goût pour la guerre, pour ses signes, et aussi leur exaltation littéraire ici parodiée, sont la catastrophe de l'Occident, qu'il n'y a des guerres en Occident que parce que l'Occident est guerrier.

3. Défigements

Il apparaît ainsi que l'ajout d'une qualification est particulièrement visible quand elle opère le renouvellement de connotations ou de syntagmes nominaux figés[3]. La substitution synonymique représente une première amplification, dans la mesure où elle supprime un adjectif prévisible, aux connotations, voire à l'intension, relativement faibles, au profit d'un synonyme plus rare, savant. L'archétype en est la conversion gratuite des francs suisses, appellation officielle d'une monnaie nationale reconnue, en « *francs helvétiques* » (BS 668) ; Mangeclous enfle d'ailleurs le procédé jusqu'à une ample périphrase, chargée des clichés de la Suisse éternelle, notamment par les deux épithètes : « *de nombreuses centaines de francs nés au pied des monts indépendants de la noble Helvétie* » (V 921-922). La différence d'intension et de connotations qui sépare l'adjectif absent de son expression parasynonymique est flagrante lorsque Mangeclous suppose, dans une lettre à Albert Lebrun, qu'il doit être, non pas *en très bons termes*, mais « *en termes ravissants* » (V 945) avec le roi d'Angleterre. Toutefois, l'amplification n'inscrit-elle alors le syntagme défigé que *in absentia*.

Elle peut également affecter la qualification par l'addition d'une incidence à l'adjectif lui-même, de type adverbial, comme dans cette réponse de Mangeclous à Eliacin qui s'enquiert de sa santé : « *Tuberculose, comme d'habitude,* [...] *et assez galopante, ce matin.* » (V 826). Or, la *phtisie galopante* désigne la forme rapide de la phtisie ulcéreuse, c'est-à-dire de la tuberculose ; *galopante* appartient donc au paradigme des épithètes

---

[1] *Travaux guerriers*, *hymne guerrier*, ou l'archaïsme *champ guerrier* pour « champ de bataille ».

[2] Ses parasynonymes sont alors *belliqueux* ou *martial*, et les substantifs qu'il qualifie désignent un animé, tel un *peuple guerrier*, un individu ou ses caractéristiques, *ardeur guerrière*, *air guerrier* – et non plus une chose ou un événement, tel qu'une catastrophe.

[3] Sur les divers types de défigements, voir François RASTIER. art. cit.

susceptibles de catégoriser les diverses formes de phtisie, au même titre que *aiguë*, *chronique* ou *laryngée* ; pour cela, elle admet difficilement l'adverbe de degré et le complément circonstanciel de temps, qui pourraient en revanche convenir à *douloureuse* ou *préoccupante*. Cette incidence parasite à l'adjectif coalisé est encore plus nette ici : « *à toutes fins que j'espère inutiles* » (V 958). En effet, non seulement l'adjectif qui apparaît dans la locution est l'antonyme de celui qui est attendu, *utile*, mais en outre la modalisation parasite retarde son apparition, en faisant de l'épithète, par la relative, un attribut du COD. L'épithète s'exhibe alors dans la disjonction du syntagme nominal figé[1]. Régulièrement, le défigement affecte un syntagme prévisible substantif + épithète par l'ajout, coordonnée en première position, d'une autre épithète beaucoup moins prévisible : « *philosophie sarcastique ou idéaliste* » (V 875), « *mon sourire satanique mais aimable* » (BS 670). Cette position liminaire dans le groupe adjectival, et le défigement qu'elle produit, mettent en relief l'épithète dissonante. En même temps, cette surcharge est redoublée par la relation qu'introduit le *mais*, plus complexe que la simple coordination par *et*. Il s'agit du *mais* argumentatif (comparable au *pero* espagnol ou au *aber* allemand) : les deux épithètes sont opposées dans une relation de concession faible, qui rectifie la conclusion implicitée par le premier adjectif, et l'inverse par le second ; ici, ce sous-entendu est qu'un sourire satanique n'est pas aimable. C'est précisément ce qui rend cocasse la caractérisation de celui de Mangeclous : en rapprochant paradoxalement les deux adjectifs, elle atténue grandement leur quasi-antonymie en langue. Ce que connotent alors ses propos, c'est qu'être satanique est sa façon à lui d'être aimable.

On trouve une occurrence où les effets de cette coordination sont plus complexes : « *apporter, devant la collation simple mais copieuse qu'il est d'usage de servir à des personnages provisoires mais officiels, les vœux de la population juive de Palestine* » (M 552). On voit nettement ce qui justifie la première coordination par *mais* : implicitement, il est entendu de tous qu'une collation simple a tendance à être réduite à la portion congrue ; de plus, la précision a une fonction perlocutoire, Mangeclous s'adressant en tant que diplomate à l'huissier de la SDN. Mais le second syntagme nominal est beaucoup moins simple : il inverse la coordination qui semblerait la plus évidente. En effet, on interprète plus aisément l'ordre contraire : il maintiendrait coalisé le syntagme quasi figé[2] des *personnages officiels*, et dans un second temps corrigerait l'évidence, de cette représentation comme de cette qualification, par une seconde épithète rappelant que, tout officiels qu'ils sont, ils n'en sont pas moins provisoires. Or, dans l'ordre contraire, c'est encore cela que dit Mangeclous, mais il en dit davantage. Le défigement des syntagmes et des représentations y est accru ; on y retrouve le pessimisme sarcastique de ce Pascal burlesque : il est des personnages qui sont provisoires, à la fois révocables et, comme lui, mortels ; et nonobstant cela, accessoirement, paradoxalement, et contrairement à lui Mangeclous – qui sont officiels. Enfin, le défigement sémantique et satirique a un équivalent diégétique fort, qui motive l'autodésignation de Mangeclous à travers la catégorie créée par ce syntagme nominal complexe : Mangeclous espère alors usurper les fonctions de représentant sioniste, négocier des terres sans mandat ni titre pour le faire, et obtenir la Présidence du Conseil du futur Etat juif né grâce à sa machination. Pour autant, en se désignant comme *personnage provisoire mais officiel*, Mangeclous admet d'abord qu'il est un personnage provisoire, rappelle au passage que tous le sont, et enfin corrige la conclusion qui consisterait à l'évincer, en soulignant qu'il n'en est pas moins officiel. Il

---

[1] C'est également le cas avec un complément du nom : « *aux courses élégantes de chevaux* » (BS 259) ; l'usage attendrait plutôt, ici, une antéposition de l'adjectif axiologique.

[2] Alain BOSREDON. "Un adjectif de trop : l'adjectif de relation". *L'Information grammaticale*, n°37, mars 1988, p.6.

fait valoir ses droits, celui de manier le verbe haut et long, et celui de se remplir la panse, en tant que personnage provisoirement officiel. L'adjectif *provisoire* a alors une double incidence, au substantif en tant qu'épithète, mais aussi à la seconde épithète, à la manière d'un adverbe.

La coordination est encore plus productive lorsqu'elle associe un syntagme figé avec une expansion, là où l'usage attendrait la postposition asyndétique de l'ajout. C'est notamment le cas de l'intitulé de la pancarte : « *UNIVERSITÉ SUPÉRIEURE ET PHILOSOPHIQUE DE CÉPHALONIE* » (V 874), ou encore : « *procureur général et chrétien* » (BS 647), « *le noble épicier traiteur et coreligionnaire* » (BS 650), « *le macaroni italien et cuit* » (M 449, BS 659). Henning Nølke, dans son analyse des syntagmes nominaux comprenant plusieurs adjectifs épithètes postposés, oppose fortement la coordination à la subordination, qui consiste en un enchâssement asyndétique de l'incidence des adjectifs successifs :

> Dans le cas de subordination, les adjectifs subordonnés ne modifient pas directement le substantif : ils concernent le groupe entier constitué par le substantif et les adjectifs placés plus haut dans la hiérarchie. Dans le cas de coordination, par contre, chaque adjectif caractérise le substantif directement et indépendamment des autres adjectifs.[1]

L'ordre de la subordination, ajoute-t-il à la suite de Mats Forsgren, obéit à un double principe de détermination croissante et de cohésion décroissante : « la cohésion entre le substantif et le premier adjectif doit être assez forte pour qu'il se crée une relation de subcatégorisation (la subordination l'exige) ; le deuxième adjectif doit avoir ou recevoir un sens plus précis que le premier (la structuration du domaine de focalisation l'exige). »[2] La subordination structure la détermination nominale, tandis que la coordination l'homogénéise de force, syntaxiquement, à rebours du sémantisme. On a là une dissociation de la relation en langue unissant les deux termes du syntagme figé ; l'épithète est remotivée sémantiquement au voisinage d'une autre épithète adjacente. On est en présence d'un véritable zeugme adjectival, proche de l'anacoluthe. Il consiste à extraire des adjectifs relationnels de la lexie complexe dont ils sont un élément, et il en fait des qualités non plus essentielles au signifié, mais incidentes, simples atomes du paradigme de tous les adjectifs possibles.

Le figement peut même n'être qu'une forte prévisibilité, de l'ordre du cliché, de l'association obligée, notamment lorsque la première épithète est de nature : « *chevreau innocent et rôti* » (BS 650). Le zeugme met alors côte à côte deux adjectifs qui sont tous deux, isolément, associés au substantif, qui font partie de son environnement sémantique le plus prévisible, et en même temps sont opposés en bien des points : *innocent* est un axiologique, épithète de nature connotativement associé au stéréotype du chevreau (variante de l'agneau), il est par là susceptible d'être antéposé plus que coordonné ; inversement, *rôti* est clairement classifiant, il détermine quel fut le mode de cuisson de la bête, et présuppose sa mort, d'autant plus crûment du fait de son sémantisme verbal, accompli, de participe passé. Un tel zeugme produit une chimère connotative typiquement incongrue. On observe une disjonction comparable dans le syntagme suivant : « *deux chevaux superbes mais privés de raison* » (BS 645). Le *mais* explicite la disjonction, et oppose alors clairement l'axiologique (esthétique) et le tautologique (car il est dans le signifié de *raison* d'être l'apanage de l'homme), la beauté clichée des montures et leur animalité fondamentale – en fait la nature et l'antinature. Le zeugme le plus voyant est

[1] Henning NØLKE. *Le Regard du locuteur 2*. Paris : Kimé, 2001, p.209.
[2] ibid., p.215.

« *des pommes de terre frites et nombreuses* »[1] (V 976), car la coordination met alors sur le même plan, sémantiquement, l'adjectif qui est, en langue, inclus dans le nom composé, et *nombreuses*, qui a un sens numéral, donc un statut quasi morphématique de quantificateur qui le prédispose à l'antéposition. La coordination renchérit sur sa postposition, car toutes deux orientent la focalisation du syntagme sur la quantité de frites que commande Mangeclous. En effet, « Un adjectif antéposé ne constitue jamais à lui seul le foyer simple : ou bien il est focalisé avec son substantif, ou bien il se trouve en dehors du foyer. Un adjectif postposé est toujours focalisé : ou bien il forme le foyer avec son substantif, ou bien il est seul à être focalisé. »[2] C'est d'ailleurs l'effet produit par des postpositions à rebours des antépositions figées, telles que « *la Place Grande* » (M 424, 425). Cyril Aslanov voit des italianismes dans de tels procédés, mais ces postpositions affectent d'autres syntagmes où la focalisation rend mieux compte des effets de ce défigement à la lecture : dramatisation de l'apostrophe dans « *homme de foi mauvaise* » (M 573) ; célébration de ses compères par Salomon dans « *en liesse grande* » (V 872).

Plus généralement, la coordination tend vers le zeugme dès lors qu'elle établit une équivalence entre un classifiant et un axiologique, comme « *en grande et excitée population* » (V 829), « *le chauffeur distingué et chrétien* » (V 1020), « *ces deux chevaux dangereux et blancs* » (BS 641), « *quels pourparlers rusés et juridiques* » (M 565). Le procédé est particulièrement riche d'effets quand il conjoint l'axiologique qui évalue l'intelligence, et le relationnel type qu'est l'adjectif de nationalité : « *tu deviens moins intelligent et en quelque sorte hollandais* » (V 961) ; l'impossibilité de l'interprétation relationnelle du second adjectif (le verbe d'état ne prédique pas une naturalisation) contraint à sa réinterprétation, que la locution d'approximation oriente vers une paraphrase du premier, en implicitant une connotation de bêtise associée aux Hollandais. Enfin, l'étoffage et le renouvellement des syntagmes figés excèdent la seule amplification épithétique. On trouve par exemple deux traitements significatifs de la locution *en chair et en os*. D'une part, dans cet extrait d'une lettre de Saltiel à Solal, c'est à la fois l'inversion de l'ordre figé et l'adjonction d'une qualification au second substantif qui réinscrit la dimension physiologique dans un syntagme qui, coalisé, ne signifie plus que, abstraitement, « en personne » : « *ma prochaine bénédiction en os et en chair tremblante par l'âge* » (V 998). Dans le cas de ce DI autonymique : « *Mangeclous prétendait qu'il allait, lui-même, personnellement, mourir bientôt, en chair et en os, et surtout en os, hélas.* » (M 427), le défigement de l'association contrainte des deux substantifs consiste à ne pas lui reconnaître un signifié synthétique, mais compositionnel, en extrayant par l'insistance le second comme plus pertinent que le premier.

L'hétérogénéité syntaxique connote une parole proliférante qui procède par adjonctions et rallonges. La lettre de Saltiel, ainsi, tombe parfois dans l'hyperbate, lorsque apparaît *in extremis* la détermination d'un mot relativement éloigné dans la chaîne syntagmatique : « *Il semble que les Veaux aient porté Bonheur, du fourgon* » (S 141-142). L'adjonction se complique quand elle est double et que se télescopent les expansions de deux relatives ayant pour antécédents deux substantifs distincts : « *une affaire de Singes du Congo où je suis allé que je voulais vendre avec gain* » (S 258). De façon assez proche, l'anacoluthe relève du zeugme syntaxique, en ce qu'elle repose sur la mise en facteur commun d'un seul membre de phrase[3], et coordonne deux éléments syntaxiquement hétérogènes, comme un adjectif et un groupe prépositionnel qualificatif : « *le capitaine*

---

[1] La construction est alors comparable à cette autre occurrence : « *des pommes de terre en nombre suffisant et frites à grand feu dans l'huile* » (M 517) – mais avec un surcroît d'expressivité.

[2] Henning NØLKE. op. cit., p.180.

[3] Ne fût-ce qu'une préposition : « *pour faire du bruit et que l'Allemand tremble* » (M 554).

français et de haute taille » (M 435), « *un petit voyage immédiat et d'agrément* » (V 928), « *Comptoir d'Escompte Ambulant et d'Orient, S.A.* » (S 95, V 819) ; un adjectif et un groupe infinitif : « *ce qui me semble raisonnable et agir en gentleman* » (V 1026), « *que me trouves-tu de mal et à redire* » (BS 253) ; un syntagme nominal et une subordonnée : « *les douaniers* [...] *ne comprennent pas les nuances et que Arthur est la traduction de Saltiel* » (S 294) ; ou encore deux subordonnées de nature différente, telles une complétive et une infinitive : « *il faudra que tu te dépêches* [...] *et te jeter en cette gueule sans barguigner* » (M 418).

On est, plus rigoureusement, en présence d'un zeugme quand l'hétérogénéité est moins grammaticale que sémantique, ce à quoi se prêtent les prépositions du fait de leur faible intension et de leur grande possibilité d'emplois, tant abstraits que concrets : « *cafés bus avec du bruit et des cigarettes de contrebande* » (V 810-811). Dans le cas des verbes et substantifs, le zeugme exploite les doubles acceptions, ce qui a souvent pour effet de remotiver un emploi figuré lexicalisé par sa proximité avec un emploi littéral : « *vous m'avez ôté la gloire de la bouche ainsi que les œufs frits* » (M 565), « *celui qui vous donna le jour et de nombreuses bouillies de maïs* » (V 851). Ces deux zeugmes mettent côte à côte l'alimentaire, et la gloire ou la naissance que les verbes ne peuvent régir que par métaphore ; cette proximité syntaxique opère un amalgame sémantique, qui est un facteur de burlesque. Le procédé du zeugme est poussé si loin par Mangeclous qu'il produit des chimères[1] dont la bizarrerie syntactico-sémantique n'est pas gratuite. Le plus bel exemplaire en est sa « *cave à coucher et de réception* » (V 853, 824). La syntaxe manifeste le bricolage du domicile ; le mot *cave* est ici mis en commun, mais les syntagmes *cave à coucher* et *cave de réception* n'existent ni l'un ni l'autre ; de plus, il ne s'agit pas simplement de substituer *cave* à un autre substantif qui conviendrait, lui, aux deux déterminations. Si le lecteur les interprète à la lumière de *chambre à coucher* et de *salle de réception*, le zeugme n'en est pas moins complexe, dans la mesure où ni *salle à coucher* ni *chambre de réception* ne sont attestés[2]. Chacun des deux atomes du zeugme est donc déjà une chimère, une cave n'étant ni une chambre ni un salon ; mais ce monstre de l'aménagement intérieur est redoublé par le télescopage, *a fortiori* grotesque, de deux activités qui n'ont pas vocation à être abritées par la même pièce, dans un lieu qui interdit tant l'une que l'autre.

4. *Longueurs et largeurs* de discours

L'amplification affecte n'importe quelle partie de l'énoncé, sujette à des étoffages et des prolongements infinis, à l'instar des périphrases marquant un acquiescement plus convaincant, parce que plus volumineux, que les trois lettres d'un *oui* : « *Mais auparavant, Mangeclous, tu nous donneras à boire. – Sur mon œil et à l'instant même! s'écria Mangeclous. J'écoute et j'obéis, ami chéri !* [...] *– Non, dînons d'abord, dit Michaël. – Mais tu tiendras ta promesse ? – Par le Dieu vivant !* » (BS 649). La forme élémentaire de l'amplification consiste dans la répétition du même, d'un point de vue sémantique[3]. A travers des formes syntaxiques très variables, leur effet est identique, à la lecture : diminuer la densité du discours, rendre l'amplification particulièrement perceptible, et comique, à

---

[1] Sur la chimère comme figure clef de l'incongru, voir Pierre JOURDE. *Empailler le toréador*. Paris : Corti, 1999, p.64-66 et 103-188.

[2] Quoique Saltiel parle des « *salles à dormir* » d'un hôtel (M 603).

[3] Je ne m'attarderai pas aux subtilités terminologiques qui distinguent éventuellement, chez Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., le pléonasme p.351-352, la périssologie p.341-342, la redondance p.387-388, la battologie p.92-93, le datisme p.443, etc. Voir aussi Madeleine FRÉDÉRIC. op. cit.

l'instar de cette commande passée par Mangeclous : « *tu m'amèneras dans ma chambre un poulet cuit avec son frère, ce qui en fera deux en quelque sorte* » (M 517). L'amplification oiseuse est patente dans ce réamorçage, où Mangeclous corrige une première formulation par trop simple : « *Qui veut, quel fils d'entre mes fils veut recevoir un sou de cinq centimes authentiques ?* » (M 412). La redondance peut, en opposant les antonymes, expliciter le principe d'exclusion des contraires, comme dans ce récit de Salomon : « *Saltiel s'est fâché et a juré devant Dieu que jamais il n'expliquerait pourquoi il était vivant et non mort.* » (M 368) ; la tournure est tout aussi superflue quand elle consiste à envisager l'alternative entre A et non-A, comme ici Mangeclous, dans ces doubles interrogations : « *l'heure est grave pour notre peuple ! Nous sommes à un tournant de notre histoire ! Que faire et que ne pas faire ?* » (S 218). Son exorde aborde d'abord le concours de déguisements lancé par Solal avec gravité et globalité ; il parodie alors la question que posait Lénine en titre d'un ouvrage de 1902, mais sans son pragmatisme car la question est double, moins animée par la nécessité de l'action que par l'inventaire des potentialités oratoires du sujet[1].

Mais plus régulièrement l'amplification porte, plus que sur ce qui est exclu, sur ce qui est dit. La détermination du substantif lui attribue une qualité qui est déjà essentielle à sa dénotation[2], comme « *un enfant de la mère* » (S 247), « *filles femelles* » (M 379), « *le fond des mers marines* » (V 959). Il est évident que ces dernières épithètes, définitoires du sémème des substantifs, n'ont rien de connotatif, et qu'on n'a donc pas des épithètes de nature mais de simples présuppositions sémantiques[3]. Dans le cas de « *en leur première et verte nouveauté* » (V 831), ce redoublement est lui-même double : l'antéposition fait de *verte* une épithète de nature métaphorique, redoublant alors l'épithète ordinale, régulièrement antéposée qui explicite un sème déjà contenu dans *nouveauté*. La redondance, régulièrement, s'étale ainsi par la répétition synonymique[4] explicite en coordination : « *mon passeport authentique et non contrefait* »[5] (BS 124), ou encore : « *en première classe avec billet réel et payé* » (V 984), « *par ici et dans ce pays* » (S 238), « *voilà comme elles font et tel est leur comportement* » (BS 663).

Dans le cas des substantifs, l'article zéro contribue à coaliser davantage la paire de synonymes : « *un salon de luxe et mondanité* » (V 899), « *ce fut distraction et oubli de notre part* » (V 929), « *bien que je vous adore et que j'aie forte démangeaison et grand échauffement de faire avec vous l'affaire habituelle de l'homme et de la femme* » (V 914). L'article zéro vient régulièrement renforcer la fusion dans un unique groupe prépositionnel : « *errant çà et là en grand déplaisir et tourment* » (V 831), « *en vélocité et urgence* » (V 847), « *en grande foi et loyauté* » (V 892), « *être en élégance et beauté* » (V 893), « *en grand marasme et accablement* » (BS 239), « *en grande confidence et amitié, dans l'épanchement de nos cœurs* » (BS 646). Les deux substantifs sont davantage encore coalisés lorsqu'un seul déterminant les actualise[6], un possessif par exemple : « *votre désir*

---

[1] S'y oppose fortement la simplicité de la réponse apportée par Salomon, qui provoque une semblable explicitation de l'alternative : « *sais-tu ou ne sais-tu pas que* [...] *?* » (S 219).

[2] C'est, selon Madeleine FRÉDÉRIC. op. cit., p.109-116, le datisme, ou pléonasme vicieux, comme *descendre en bas*.

[3] Il en va de même avec cette détermination de l'adjectif : « *pas hygiénique pour ma santé* » (S 341). De même, le défigement de l'expression du grade par substitution synonymique fait saillir la notion de hiérarchie présupposée par le lexique militaire : « *je servais ma patrie en la hiérarchie de caporal* » (V 900).

[4] Madeleine FRÉDÉRIC. op. cit., p.188-190.

[5] Ou en asyndète : « *un sceau authentique non contrefait* » (S 124).

[6] Le procédé trouve un modèle dans le syntagme figé *les us et coutumes*, où la redondance sémantique explique l'ellipse du second déterminant ; il est d'ailleurs significatif que Mangeclous lui préfère, dans sa lettre, deux reformulations synonymiques qui défigent le modèle : « *mon Plan Secret d'Examen des usages et habitudes belges* » (V 987), puis « *l'Observation des mœurs et coutumes* » de l'Angleterre (V 988).

et souhait » (V 848), « *je serai son chevalier servant et sigisbée* » (V 947, 1034), « *son épi et toupet* » (BS 122), « *son origine et provenance suprême* » (BS 259), « *en vos vies et destinées* » (BS 651). Le redoublement a pour effet de produire quasiment un mot composé, version hyperbolique de son occurrence isolée, ce qui produit souvent des effets burlesques, comme quand Mangeclous oppose la maladresse enfantine de Salomon, pressé par un petit besoin urgent, avec la réserve d'un député anglais : « *s'il se trouve en ta même circonstance et envie* » (V 865). Dans le cas de syntagmes verbaux, l'ellipse porte sur le pronom[1] : « *à mon tour de te brûler et rôtir* » (M 577), « *te considérer et contempler* » (V 988). L'amplification synonymique encombre le discours encore davantage quand la répétition sémantique est également étymologique. C'est l'isolexisme par dérivation : « *après avoir troussé et retroussé mes moustaches* » (BS 653), « *l'Anna qui saute comme le rouget sur un feu de sarments,* [...] *et elle tressaute et sursaute sur le gril de l'extrême jalousie.* » (V 914-915). Chez Rachel, l'isolexisme est, plus simplement encore, morphologique, ne jouant que sur les temps verbaux du passé : « *ils t'ont ramassé et te ramassèrent* » (BS 501).

L'isotopie qui se prête le plus systématiquement au redoublement synonymique, à la coalition par ellipse et à l'isolexisme par dérivation, est celle des verbes de communication. La redondance peut n'être que sémantique, en détaillant les deux places de la communication qui se complètent et se présupposent, le locuteur et l'allocutaire : « *Il faut que je vous dise et que vous sachiez* [...] » (S 103). Plus régulièrement, cette répétition synonymique signale, au niveau des verbes décrivant l'interlocution, l'amplification et la prolifération verbale qui caractérisent le discours – qu'ils le réclament : « *Que me dis-tu, ami, et que me racontes-tu ?* » (S 247), « *aie la bonté de nous le faire connaître et savoir* » (V 867) ; ou qu'ils l'annoncent : « *Que je te dise et que je te raconte* » (S 209), « *Que je te conte et raconte* » (S 259), « *je parle et questionne.* » (M 375), « *je vous dirai et avouerai que* [...]. » (V 952), « *Sachez,* [...] *sachez et apprenez, ô vous qui m'écoutez,* [...] *sachez qu'il s'agit* [...] » (BS 652, aussi V 826). Saltiel, pressé de parler, en produit une version battologique : « *Ecoutez ma parole si vous voulez que je parle et si vous ne voulez pas que je parle dites-le mais si vous voulez que je parle taisez-vous !* » (S 104) – c'est toujours ça de parlé. L'isolexisme par dérivation est plus nettement issu de la rhétorique sublime quand il prend la forme d'une redondance lexicale proche de l'accusatif interne[2]. Le procédé est plus qu'ailleurs présent dans l'isotopie de la communication : « *expliquez-nous une petite explication* » (M 429, BS 643, 654), « *propose ta proposition* » (V 930, S 228), « *réponds la réponse intelligente* » (V 882). Le développement du pléonasme, dans l'exemple suivant, grossit à outrance le secret dont Michaël est le seul dépositaire, et, en chiasme, la dissimulation dont il a su faire preuve : « *de manière à voir de mes yeux et entendre de mes oreilles, faisant cependant mine de sourd et d'aveugle* » (BS 653).

Généralement, ces redondances relèvent de l'hyperbole par répétition du sème définitoire[3], caractéristique de la mimésis de l'extrême. C'est ce que connote cet éloge de Salomon par Saltiel : « *sur son visage il porte gentil témoignage de son âme gentille et*

---

[1] Sa répétition semble réservée aux pronominaux : « *nous repaître et nous réjouir par la mangeaille* » (M 411) « *on va s'amuser et s'esjouir* » (V 872) ; dans ce dernier cas, l'euphonie commande d'éviter le hiatus par la répétition du pronom réfléchi. Ce dernier peut faire l'objet d'une ellipse, comme le prouve l'occurrence « *se tordre et bistourner* » (V 913) ; ici, le redoublement synonymique permet en outre d'interpréter le second verbe, archaïque, spécialisé dans le sens de « tourner, courber un objet de manière à le déformer ».

[2] On trouve le redoublement déterminatif, tel que « *le secret du secret* » (M 425), évoquant le superlatif hébraïque qui est maintenu dans *Vanité des vanités* et dans le *cantique des cantiques*, c'est-à-dire le cantique suprême.

[3] Michael RIFFATERRE. *La Production du texte*. op. cit., p.14.

dedans son œil bénin toute bénignité est inscrite ! » (V 973). Ces occurrences révèlent quelques autres domaines de prédilection pour ces hyperboles ; ce sont les sentiments : « *je t'aime d'un amour infini* » (BS 646), « *haïr d'une grande haine* » (BS 659) ; la parole partagée : « *je suis impatient aux frontières de l'impatience* » (BS 649), « *nos oreilles sont ouvertes en grande ouverture* » (BS 652) ; l'alimentation : « *frits à forte friture* » (V 811, 983, BS 644), « *son estomac se gonflerait à la limite du gonflement* » (V 811) ; et la richesse : « *riches à l'extrême limite de la richesse* » (V 848), « *ils prospéreront à la limite de la prospérité* »[1] (V 970). Une forme originale de l'accusatif interne associe, à l'impératif du verbe *aller*, le complément redondant *en ta voie*, présupposé par le verbe (V 812). De plus, un second complément lui donne généralement une destination suffisamment précise : « *Votre Altesse ira à son rendez-vous et en sa voie. Et moi, j'irai en la mienne et vers mon destin de noirceur et de modestie* » (M 563). Le procédé connote une simplicité biblique, mais Saltiel en donne une version nettement burlesque, en disant à Salomon, obligé de quitter le cercle des cousins pour un « *petit besoin* » (V 865) : « *va en ta voie et tes besoins* ».

L'isolexisme hyperbolique du groupe prépositionnel fonctionne notamment avec le tour syntaxique récurrent *quant à* : « *fort pointue quant à sa pointe* » (BS 648). L'occurrence qui suit, plus complexe, s'apparente à un isolexisme par allusion : « *fort dommageuse quant aux intérêts* » (S 223) ; en effet, elle défige le syntagme nominal coalisé (tel que les affectionnent les Valeureux), *les dommages et intérêts*, en dérivant du premier substantif un adjectif, ensuite appliqué au second par la locution. L'affinité entre la répétition du sème définitoire et cette locution prépositionnelle, qu'on pourrait dire de relation, est évidente, par leur tendance commune à l'abstraction. La locution explicite par exemple l'élément commun d'une analogie : « *pareil aux Saxons quant à la face* » (S 90), « *pareil à Joseph quant à la puissance et l'éclat* » (S 298). Elle permet de décrire le physique de façon grotesque : « *elle me paraît cagneuse et mal conformée quant à l'avant-train* » (S 228). Souvent, le défaut n'est pas quelque chose que *fait* ou *a* celui qui en est affligé, comme *puer de la bouche* (un procès) ou *avoir un visage de pou* (une analogie), mais une qualité qui est d'abord prédiquée à la personne toute entière, et ensuite seulement restreinte au détail par le groupe prépositionnel : « *ta délicieuse fille est une puante quant à la bouche* » (M 397), « *ces deux filles sont des poux quant au visage* » (BS 151). Le recours à la prédication *être X quant à Y* produit deux effets : il modifie l'extensité de *poux* qui passe d'un emploi en intension avec l'article zéro, à une actualisation coréférente aux filles de Mangeclous ; et il fait ainsi basculer l'analogie dans la métaphore *in praesentia* burlesque, dont le domaine de référence est tardivement limité. L'amplification par l'abstraction redondante permet aussi à la périphrase prépositionnelle de connoter une forme de sublime : ainsi, le Salève ne fait pas 800 m de haut, mais « *huit cent mètres de dimension quant à la hauteur* » (BS 131).

Les effets de la redondance entre *dimension* et *hauteur* se retrouvent dans une paire qui, en langue, n'est pas synonymique[2], mais complémentaire, sur un schéma comparable : c'est le paradigme des deux dimensions de la géométrie plane. Il est employé par les Valeureux comme un redoublement sémantique similaire, à valeur d'hyperbole ; elle connote la profusion, d'argent : « *j'achetai avec grandeur et largeur de paume* » (BS

[1] On rencontre également « *à la connaissance des connaisseurs* » (BS 664), « *m'en rengorger la gorge* » (V 989), « *je suis contre le Tibet qui est trop élevé en élévation* » (V 973), ou, dans la bouche de Wronski : « *je suis beau et bien fait, mesurant que je mesure la bonne longueur* » (V 893).

[2] Comme l'est « *la lune en sa plénitude et rondeur* » (BS 151).

644), ou de paroles : « *t'exposer la situation en ses longueur et largeur* »[1] (V 826). A ces abstractions binaires et complémentaires, relatives à la dimension sublime, fait écho la paire, antonymique celle-ci, qui désigne avec redondance la profondeur et la surface de l'individu, c'est-à-dire d'une part la pensée : « *tout à fait en dedans de mon intérieur* » (S 247), « *me suis-je écrié avec indignation dans mon intérieur* » (M 367), « *en ton intérieur tu te cuides* [...] » (V 870) ; ou la faim : « *remettre quelques calories en mon intérieur* » (V 828), « *introduisez quelques protéines en notre intérieur* » (V 850) ; et d'autre part l'enveloppe corporelle : « *si j'ai le plaisir de voir votre Noble Extérieur* » (V 1012). Le paradigme laisse alors attendre *postérieur*, du fait de sa proximité phonétique, étymologique, et sémantique, le burlesque alimentaire et scatologique ou sexuel ayant des affinités. D'ailleurs, l'abstraction, dans la Lettre à la Reine, contribue à la formulation périphrastique, très euphémisante, d'une recette de laxatif, dans un registre héroï-comique : « *si Votre Noble Intérieur est le siège de rebelles résistances* » (V 1023). Par ailleurs, ce paradigme comprend également le pluriel concret des féminines « *quatre rondeurs* » (V 892, BS 655), en lesquelles la surface corporelle prend une appétissante plénitude.

La paire antonymique connaît elle-même un redoublement dont la valeur hyperbolique est évidente dans cette amplification expressive : « *je me ris en mon intérieur et en mon extérieur, en ma longueur et en ma largeur, en mes divers boyaux et tous mes ossements !* » (M 451) ; structuré par un rythme ternaire, le ricanement de Mangeclous emboîte donc deux procédés complémentaires. En effet, outre la redondance binaire, la coalition peut prendre la forme d'un triplement synonymique, avec la structuration ternaire très oratoire : « *ton Mangeclous* [...] *t'écoute avec amour, concupiscence et vertu.* » (M 379), « *je te questionnai avec urbanité, bénévolence et sensibilité* [...], *tu m'occasionnas une nouvelle perte de prestige, influence et honneur* » (BS 644), « *le véridique récit de mes tortures ne t'a-t-il pas ébranlé, fléchi et désarmé ?* » (BS 646), « *ils aiment Mozart ensemble, conjointement et solidairement* » (V 901), « *ces nobles passions d'amour ne sont que trompe-l'œil, faux-semblants et comédies fondées sur la dissimulation des vents* » (V 920). Le procédé se dévoile comme virtuellement infini dès lors que l'amplification ternaire, qui reste classique, se prolonge en ramifications : « *le soir venu,* [...] *je me mets au lit douloureusement de bonne heure, dès le crépuscule, lorsque la nuit s'avance, suivie de ses voiles de veuve* » (BS 239). En effet, le crescendo figural ternaire amplifie l'expression neutre du complément circonstanciel de temps par *crépuscule*, plus noble, puis par une personnification de la nuit ; mais cette dernière figure se prête au filage métaphorique : à la faveur de son genre grammatical, la nuit est assimilée à une femme, par le groupe participial introduisant le comparant spécifique de *veuve* motivé par le sème commun « noir ».

De plus, l'amplification déborde le cadre ternaire, à la clôture prévisible, et vire à la liste baroque, par le quadruplement des synonymes coalisés, ou plutôt des parasynonymes car plus le datisme comporte d'éléments, plus lâche est leur relation synonymique : « *après maintes angoisses, traverses, tribulations et fatigues* » (V 881). Quand la liste devient hyperbolique, le flottement synonymique se double de nuances subtiles au service d'un connotème commun. C'est ce qu'illustre le portrait que Tsillah fait de son frère Nadab : « *Sa fureur décèle, juxtapose, compare, recoupe, déplace, regroupe, substitue, spécule et détruit des fiertés illusoires.* » (S 302) ; parmi ces huit verbes, certains

[1] On observe ici un déterminant pluriel actualisant deux singuliers coalisés. L'effet en est un renchérissement sur le simple pluriel de l'abstraction, emphatique et concrétisant, qu'illustre « *ces longueurs de discours* » (BS 122). Cette paire de substantifs se retrouve dans l'adjectif composé « *longue et large* », qui qualifie hyperboliquement une série de substantifs fort significative : une république juive (M 540), une somme (M 617), ou une femme (V 819), notamment Adrienne (BS 134).

sont des parasynonymes épars (comme *juxtaposer*, *comparer*, *regrouper*), mais l'accumulation pousse le lecteur à s'arrêter à leurs sèmes spécifiques, à tenter de suivre les gestes distincts de cette frénésie intellectuelle, et de fait à s'y livrer soi-même par l'interprétation que sollicite cette surcharge verbale. Le redoublement synonymique se dénonce comme prolifération envahissante lorsqu'il apparaît non plus comme une adjonction, mais comme une alternative, tels les « *préparatifs préalables ou encore préliminaires* » (V 846). L'hésitation peut même porter sur l'ordre syntagmatique et l'incidence de la détermination, comme dans cette autocorrection : « *un mode de locomotion chevaline ou plutôt un mode chevalin de locomotion* » (BS 675). En outre, souvent l'indécision du locuteur, ivre de mots, et le douloureux choix qu'il laisse au destinataire, et donc au lecteur, achèvent d'hypertrophier la parole : « *par procuration implicite ou tacite comme il vous plaira* » (BS 675), « *ils sont sujets grecs ! Ou helléniques, si vous préférez !* »[1] (V 934).

Non seulement la parole ne se plie pas au principe d'économie selon lequel un locuteur opte d'ordinaire pour la formule la moins coûteuse, c'est-à-dire la moins longue, la moins répétitive ; mais en outre elle contribue à épaissir et obscurcir le message, comme dans cette désignation scrupuleusement généalogique de Gamaliel, par son beau-frère Saltiel dans sa lettre au Président : « *l'également Vénéré Père de mon Neveu et Fils de ma sœur Rachel* » (V 936). Pour le lecteur, il est connu que Solal est le fils de Rachel et Gamaliel ; pour autant, la désignation de ce dernier n'en est pas moins obscure – *a fortiori* pour Albert Lebrun : en fait, le second syntagme nominal est coordonné avec *neveu*, mais il est redondant, car il le paraphrase et réaffirme un lien de parenté établi au début de la lettre. De plus, *fils de ma sœur* a une affinité paradigmatique identique avec les deux autres liens familiaux, *père* et *neveu*, si bien que rien sémantiquement n'oriente l'interprétation de sa coordination vers l'un plutôt que l'autre. Il y a même un facteur prosodique et rhétorique qui pousserait à établir la symétrie, et donc la coréférence, entre *père de mon neveu* et *fils de ma sœur* ; mais le non-sens de cette chimère généalogique oblige le lecteur, s'il n'a déjà capitulé, à reconnaître dans ce *fils* une excroissance parasite de la désignation de Solal comme *neveu*. Celui-ci, de plus, n'est pas le thème de la phrase, et n'est censément mentionné que pour situer Gamaliel par rapport à lui, et à Saltiel. Or, la lettre n'a pas encore évoqué le père de Solal, et laisse apparaître ici, en préambule de son portrait, combien c'est le fils et lui seul qui importe à Saltiel, combien l'austère rabbin est éloigné de Saltiel, et de la branche maternelle.

Dans le cas des noms propres, le redoublement synonymique prend la forme de l'apposition d'une périphrase précieuse ou érudite[2] coréférente au nom de personnage ou de lieu chargé de prestige : « *Ceylan, contrée de la félicité* » (S 100), « *Paris, capitale de l'urbanité* » (S 223), « *l'antique Phocée, douce patrie de l'anchoïade !* » (V 985), « *Shakespeare, célèbre écrivain anglais, Prince des Auteurs Dramatiques de tous les temps !* [...] *Louis XIV, surnommé le Roi Soleil* » (V 996). Cette expansion qu'est l'apposition connaît elle-même une amplification qui amorce une notice historique ou biographique, comme celles qui ornent le récit d'une soirée théâtrale dans une lettre de Saltiel :

---

[1] Eliacin développe même le procédé en trois temps (V 826).

[2] Ou biblique, comme cette alternative : « *en Egypte ou Maison de Servitude* » (S 259). Inversement, Céphalonie inspire à ses habitants de nombreuses appositions de ce type, qui relèvent de l'épithète homérique. Salomon célèbre son attachement en des termes forts simples : « *notre belle île natale, Céphalonie à nulle autre pareille* » (BS 642) ; dans sa lettre au Président, Saltiel appose à la mention de Céphalonie une invitation au voyage : « *Ile délicieuse au climat excellent et quels fruits !* » (V 933) ; enfin, la carte de visite et la petite annonce de Mangeclous virent à l'article de dictionnaire (S 93, V 812, 815).

> une représentation voyageuse de la Comédie-Française où nous sommes allés [...] pour faire honneur au Premier Théâtre National de France appelé aussi Maison de Molière ! Théâtre fondé par Louis XIV, te rends-tu compte ? [...] La pièce était nommée Horace, de Corneille le père de la Tragédie française, né à Rouen ! (V 988)

Leur caractère de cuistrerie scolaire, zélée et francophile, est manifeste quand Saltiel use de l'apposition comme échantillon de la culture du jeune Solal : « *Treize ans. Très instruit. Corneille, le prince des auteurs tragiques, Molière et tout.* » (S 114). Le procédé est susceptible d'emboîtements multiples, comme cela apparaît dans cette évocation de Genève, caractérisée par une relative appositive, puis un syntagme nominal apposé recevant lui-même une seconde relative appositive : « *cette ville qui est le miracle du monde, patrie de Rousseau qui aimait les hommes !* » (M 432). Ces deux propositions ont une fonction strictement descriptive, et laissent inchangée l'extension de l'antécédent ; cela est évident dans le cas du nom propre : l'amour des hommes ne détermine pas quel est ce Rousseau, mais enjolive sa dénomination sémantiquement suffisante. Cette superfluité est encore plus nette quand sa valeur d'appréciation axiologique est moins évidente encore, comme dans l'évocation du capitaine Blum : « *on va l'emmener à l'île du Diable où il doit faire des degrés au-dessous du mercure et tu veux t'amuser ?* » (S 117). L'appositive renforce la compassion que Saltiel voudrait inspirer à Solal ; mais elle reçoit une modalisation aléthique qui en émousse l'efficace, et elle mêle à la scientificité du *mercure*, l'approximation de la mesure de la température, proche du non-sens. C'est comme si l'Ile du Diable était un milieu tellement hostile que son froid excède ce que la physique pourrait mesurer.

5. Phraseurs, périphraseurs

La périphrase est une forme type de l'amplification. Comme le souligne Michel Murat, sa gratuité dénotative en fait une figure spectaculaire et vide : « l'écart ici indubitable et irréductible à des mécanismes sémantiques qui en seraient la motivation (comme dans la métaphore) est strictement ornemental »[1]. C'est une expansion syntaxique, dénotativement superflue, qui fonctionne par substitution ; à l'inverse de l'apposition, son signifié ne reçoit pas d'abord de dénomination synthétique. C'est ainsi que *père* devient « *son auteur selon la nature* » (BS 125) ou « *cher auteur de mes jours* » (V 826) ; être mariée, « *être en possession d'époux* » (V 891) ou « *de mari* » (V 1030, BS 652-653) ; quant aux filles de Mangeclous, pubères, elles sont « *affligées du sang des lunes depuis nombre d'années* » (V 847). Elle est d'autant plus ornementale qu'elle permet de convoquer, sur le modèle de l'apposition érudite, un savoir valorisant l'énoncé, incarné par le grand personnage : « *la patrie de Lord Beaconsfield* » (V 988), « *la langue que Shakespeare illustra* » (BS 259), « *la langue de Racine* » (BS 503), « *depuis que j'ai remis mes orteils sur la patrie de Guillaume Tell* »[2] (BS 643).

Les périphrases métonymiques pour désigner un individu sont le lieu d'une ambiguïté connotative : en tant qu'amplifications ornementales, elles entraînent un ennoblissement du signifié, comme le montre le congé que Mangeclous donne aux étudiantes de son université, avant la leçon de séduction : « *les personnes du sexe opposé seraient en tel cas priées de nous priver de leur délicieuse présence* » (V 888). Mais souvent la focalisation sur le détail concret contient une charge de comique, voire

---

[1] Michel MURAT. "La périphrase". *L'Information grammaticale*, n°13, mars 1982, p.39-40.

[2] La grandiloquence qui consiste à désigner un pays comme *patrie* de son grand homme, est ici contrariée par la périphrase exprimant « fouler le sol de », voire « être en », par la métonymie prosaïque et burlesque des *orteils*.

d'incongru : « *si elle apporte à Céphalonie sa ravissante silhouette* » (V 947). Mangeclous radicalise la métonymie en une prolifération du détail corporel et sémantique aux effets, toujours burlesques, de loupe grossissante ; c'est ainsi qu'il demande à Michaël revenant d'une aventure galante : « *pourquoi as-tu transporté jusqu'à notre chaste séjour tes yeux cernés et cette bague nouvelle qui comprime ton énorme annulaire ?* » (M 622). L'emphase affecte également les autodésignations périphrastiques : « *si tu as besoin de quoi que ce soit, conseils ou présence en mes propres corps et visage* »[1] (V 990).

Au-delà de l'ornement, la périphrase permet de désigner l'innommable ou l'indicible. La désignation de Hitler par Rachel est à ce titre exemplaire : « *en criant Heil et le nom de leur Allemand qui aboie* » (BS 505) ; ou, moins gravement, cette désignation des escargots, dont la loi hébraïque prohibe la consommation et, semble-t-il, la dénomination, par un zeugme attelant un axiologique et un groupe participe descriptif : « *des petits vers méprisables et cuits enfermés dans une coquille* » (S 141). La valeur polémique de la périphrase explique qu'elle puisse se montrer comme substitution d'une désignation disqualifiante à une dénomination lexicale connue : « *ces légumes incomestibles et impudiquement colorés, dénommés fleurs* » (M 449). L'expression des réalités qui blessent ou offusquent les Valeureux connaît donc une amplification qui s'apparente à un apprivoisement, ou une revanche, par le langage[2]. Saltiel, ainsi, accumule les appositions sur un sujet douloureux : « *un de leurs visas, un de leurs maudits ronds imprimés qui m'ont fait tant de tort dans l'existence et qui ruinent tout Israël, un de leurs cachets, une de ces diableries qu'ils appuient avec force, orgueil et santé après l'avoir imprégnée d'encre grasse.* » (S 207). L'expolition devient ici digression ; autobiographique, elle inscrit le Je, puis l'histoire d'un peuple tout entier.

Son expression élémentaire est d'ailleurs la désignation de l'Autre par des antonomases, périphrases lui imputant une généalogie biblique : « *le fils de Moab qui était au guichet* » (S 103), « *quelque ours ou quelque Esquimau, fils de Cham tous deux* »[3] (S 105), ou « *les filles d'Eve* » (V 828). Le nom propre est souvent motivé par son axiologie négative dans l'éthique juive, ou son étrangeté aux Juifs. C'est ainsi que « *la Moabite* » (V 976) désigne Ilse, l'hôtesse de l'air. L'axiologie négative est plus explicite quand Ariane est ainsi nommée : « *cette rusée, véritable fille de Satan comme toutes ses pareilles* » (BS 654) ; mais l'épithète antéposée, en appuyant sur la véracité de l'apposition, l'oriente paradoxalement vers l'exagération[4]. La disqualification est plus évidente avec la périphrase référant à l'ascendance de Bélial : celui-ci est la personnification du principe du mal, des tentations du paganisme et de la prostitution sacrée, dans l'Ancien Testament, et même le surnom du diable dans le Nouveau. Elle disqualifie Wronski, comme « *ce moustachu fils de Bélial* » (V 903) ; en apposition, cette désignation est proche de l'insulte au délocuté : « *un malintentionné, fils de Bélial* » (V 877). La périphrase est susceptible de subir sa propre amplification, par une récursivité du procédé d'appositions en appositions : « *la dévergondée, fille de Bélial, chef des démons* » (BS 668). On constate que l'Autre ainsi désigné est toujours l'altérité radicale, animale ou occidentale : un ours, les femmes de l'Occident, ou ses représentants administratifs, tel « *le païen de la poste* » (M 380). Le

---

[1] On retrouve ici deux substantifs coalisés, avec déterminant et épithète communs, en double relation de présupposition : mutuellement, et avec *présence*.

[2] Le taxi et son taximètre que décrie Mattathias en sont un exemple cocasse : « *cette horloge de l'abus* » (BS 642), « *la voiture des dilapidations* [...] *l'horloge des débours* » (BS 668), ou en DI autonymique, « *l'horloge des francs helvétiques* » (BS 673).

[3] Cham s'est révélé un fils irrévérencieux en montrant à ses frères la nudité de Noé ivre (Gn 9.20-23).

[4] Irène TAMBA-MECZ. "Système de l'identification métaphorique dans la construction appositive". *Le Français moderne*, XLIII(3), juillet 1975, p.242-243.

paradigme biblique démontre avec netteté combien la périphrase permet au groupe de dire le réel à sa manière[1], et en même temps de « manifester par l'exclusive son identité, et d'en jouir »[2]. Par son expansion codée, reformulant une réalité étrangère qui se dérobe à la parole éthique et archaïsante des Valeureux, la périphrase se rapproche de l'allusion, voire de l'énigme[3]. L'étrangeté peut n'être qu'un exotisme zoologique, avec « *ces jolis ânes rayés* » (M 552) que sont les zèbres, mais c'est avant tout l'étrangeté des hommes qu'elle pointe[4]. Celle dont Saltiel, dans sa description de Bruxelles désigne le Manken Pis, fonctionne à la fois, pour le lecteur, comme un test encyclopédique et comme un euphémisme outré : « *la statue d'un Enfant Incirconcis accomplissant sans arrêt un Besoin dont il ne convient pas de parler* » (V 987).

La série la plus révélatrice concerne la perception et la formulation de l'Occident comme monde moderne. La périphrase fait alors office de catachrèse ; les DR des Valeureux constituent des Lettres céphaloniennes comme il y eut les *Lettres persanes*, effet de lecture que renforce le volume du genre épistolaire intercalé. Un motif récurrent, pour ces voyageurs impénitents, est celui des transports[5]. Les périphrases désignent l'automobile par spécification du genre des véhicules à roue et à traction animale[6] : « *une voiture avec un petit cheval fort, caché dans son intérieur* » (S 119), « *une voiture sans cheval* » (S 347), le « *char sans cheval* » (BS 654), le « *carrosse à vapeur* [...] *cette voiture du bruit d'enfer et sans cheval* » (BS 659), « *la voiture à détonations* [...] *son char long et blanc se remuant avec une vitesse incroyable* » (BS 653), « *un carrosse fumant en son arrière* » (BS 658). C'est aussi ce que réalise l'amplification de l'étymologie, *auto-mobile* : « *cette voiture ambulante par sa propre volonté* » (BS 645), « *ces voitures marchant seules par l'effet du pétrole* » (M 609), « *une voiture à puissance de pétrole* »[7] (BS 645, 651). La périphrase se complique, lorsqu'il s'agit de désigner non seulement une auto, mais la sous-classe des taxis, par une ramification de la périphrase qui s'efforce de référer à deux réalités inconnues[8] : « *ce carrosse mobile à vapeur intérieure, se mouvant seul mais payant et à horloge augmentante* » (BS 641), « *un carrosse à puissance de pétrole et horloge des francs* » (V 982). La désignation de l'avion opère une métaphorisation accrue, dans la mesure où l'analogie est moindre avec le modèle de la traction animale, tels « *char volant* » (V 931) et « *carrosse volant* » (V 976). Les

---

[1] Le compte-rendu du vieux juif que Solal a chargé de suivre Jacques, est exemplaire du désarroi bavard de la dénotation, justifiant l'énigme : il « *annonça que l'homme à l'épée était entré dans divers magasins où il avait commandé des nourritures et des luxes et que, ensuite, il avait pris une voiture sans cheval qui l'avait conduit à la gare du saint Lazare où il avait pris un billet pour la cité du saint Germain.* » (S 347).

[2] Michel MURAT. "La périphrase". art. cit., p.39.

[3] Le déchiffrement qu'elle requiert trouve sa forme élémentaire dans la conversion immotivée d'une durée en une périphrase sollicitant un calcul : « *un tiers de mois* » (V 902), « *un rire satanique qui dura au moins le quart d'une heure* » (V 907) ; l'occurrence la plus fréquente est la formulation d'un âge par *la* [énième] *année de mon âge* (S 228, M 531, V 827, 1020), que Maïmon, qui a fait le tour du compteur, fait démarrer à cent ans : « *en la troisième année de mon âge centenaire* » (S 238).

[4] A l'image des gardes royaux évoqués dans la Lettre à la Reine : « *un de ces grands soldats immobiles et à ceinture blanche qui montent la garde devant Votre Résidence Majestueuse avec un drôle de Bonnet en Fourrure enfoncé jusqu'aux yeux* » (V 1005), « *cette espèce de grand soldat coiffé d'une sorte de petit ours* » (V 1021-1022).

[5] Saltiel, lorsqu'il évoque ses voyages, embrasse et développe leur variété en un rythme ternaire très structuré : « *soit par truchement de locomotives, soit par voie de nuages, soit par routes marines* » (BS 125).

[6] Le chauffeur de taxi est appelé « *cocher* » par Saltiel (V 981).

[7] L'énigme affecte même les pièces de l'automobile, tel le volant, innommable, sinon comme « *roue de direction* » (BS 659).

[8] On observe alors, exceptionnellement, le recours à la dénomination lexicale pour la moins spécifique des deux : « *l'automobile de location avec horloge des shillings* » (V 999).

hyperonymes, moins métaphoriques, sont plus fréquents, tels que « *machine volante* »[1], ou *engin*[2]: « *voyager dans de l'air, sur un engin qui n'était posé nulle part* » (V 973-974), « *volant engin parcoureur d'espaces* » (BS 643). L'ascenseur a droit à de semblables périphrases, et à l'incongruité qu'elles lui confèrent : « *cette locomotive verticale* » (BS 127), « *cette cage montante et descendante* » (BS 131).

Mais le parangon de l'engin extraordinaire, au sens où l'étaient les voyages de Jules Verne, c'est le téléphone, dans la mesure où son mystère touche à la communication verbale : « *j'ai obtenu l'ajustement électrique de l'engin porteur des voix humaines avec l'engin correspondant de la Société des Nations* » (BS 121), « *par le fil du mystère* » (M 534), « *par le moyen de la machine à transporter la parole* » (M 572), « *par le conduit électrique* » (BS 240), « *par le moyen du conduit des paroles* » (BS 654), « *par le moyen de l'engin téléphone* [...] *dans le tuyau scientifique* » (V 913). Quand, dans le dernier exemple, la simple dénomination *téléphone* apparaît sobrement, c'est apposée à l'hyperonyme commode ; ou bien elle reçoit une qualification redondante qui en célèbre la magie : « *par téléphone lointain* » (BS 122). Le paradigme englobe logiquement l'annuaire, assimilé à un livre : « *un gros livre où sont marqués les numéros* » (M 534), et la cabine : « *une de ces grandes boîtes rouges et vitrées d'où l'on téléphone dans les rues moyennant petites monnaies introduites* » (V 1004).

6. De la comparaison à la chimère

L'amplification par la comparaison a recours à des comparants stéréotypés, dans lesquels l'analogie est évidente : Solal « *était comme le soleil à son lever* » (M 571). Un motif récurrent est le paradigme des comparants conjoints au verbe *trembler*[3] : « *le consul* [...] *tremble comme un passereau blessé* » (S 207) ; Salomon est le personnage le plus enclin à ces comparants, dans la mesure où c'est lui-même qu'il inscrit dans cette isotopie de la crainte et de la fragilité : « *mon cœur tremble comme l'oiselet blessé* » (M 370), « *Salomon murmura qu'il tremblait "comme la feuille de l'arbre".* »[4] (V 956). L'analogie est alors d'autant plus lisible que la plupart du temps, le schéma Adjectif + comme + Substantif en explicite le sème commun : « *le seigneur au visage pur comme la lumière du matin* » (M 582), « *nos souhaits protocolaires de rétablissement rapide comme l'éclair* » (M 559), « *rapide comme la foudre* » (V 886). L'un des motifs thématiques privilégiés puise dans l'intertexte biblique, à l'image de la réclame de Salomon vantant ses rafraîchissements en des termes évoquant le Cantique des cantiques (Ct 7.1) : « *Fraîche ma limonade comme l'amour au printemps ! Fraîche l'eau d'abricot comme les yeux de la gazelle et comme les lèvres de la Sulamite !* » (S 99, V 862). Cette explicitation est également assurée par la coordination d'un adjectif avec le groupe *pareil à* qui lui confère un comparant : « *l'homme est mortel et pareil à la feuille jaune qui tombe de l'arbre en automne* » (V 947) ; ou par la correspondance binaire, terme à terme, de l'analogie : « *mon cœur sautant dans ma poitrine comme un canari dans sa cage* » (V 1026).

---

[1] V 927, BS 125, 651, 666. Mais le cheval réapparaît dans la périphrase verbale par laquelle Salomon signifie « voyager en avion » : « *galoper en machine volante* » (BS 642-643).

[2] On le rencontre aussi dans « *sonner du sonnant engin* » (BS 653) ; ici, l'isolexisme de l'accusatif interne paraît d'autant plus gratuit qu'il double la famille dérivationnelle sans actualiser l'absent qu'on attendrait, *sonnette*.

[3] Il apparaît aussi en métaphore, sous sa forme adjectivale : « *son cœur se fait oiselet tremblant* » (V 899, 917).

[4] Ce sont également les connotations que lui confère son évocation du départ de Céphalonie, à l'occasion duquel, dit-il, il fut « *arraché comme une fleur* » (BS 642).

La fonction de comparant confère à ce dernier la valeur d'archétype, ou du moins d'élément le plus adéquat dans le paradigme, d'un point de vue dénotatif et connotatif, référentiel et poétique : « le comparant joue le rôle d'archétype tandis que le comparé joue celui d'ectype. »[1] C'est ce qui fait l'efficacité des comparaisons figées, dont la motivation est ancrée dans les représentations stéréotypées ; mais elles apparaissent relativement rares au regard des occurrences déviantes. Le comparant alimentaire a une affinité particulière, chez les Valeureux, avec cette excellence dans le paradigme. Il thématise le rapport alimentaire à la parole, de soi et d'autrui : « *la parole de notre lointain pays qui est comme raisin muscat* » (S 102). Le muscat est d'ailleurs exemplaire, en ce qu'il spécifie le comparant *raisin* en y ajoutant du sucre ; la comparaison alimentaire consiste souvent en une chaptalisation, une dulcification de la beauté du comparé ; son hyperonyme, trop fade pour jamais apparaître, serait *sucrerie* ou *douceur*. Leurs représentants les plus fréquents sont le loukoum et l'amande[2]. Le comparant alimentaire se développe jusque dans les accessoires : « *tout pâle et tremblant comme la feuille dont on enveloppe les concombres salés* » (V 835). Le burlesque joue alors à un double niveau : d'une part, les Valeureux disposent d'un archétype idiolectal du tremblement, qui est l'oiselet ; de plus, ce papier d'emballage est un détail prosaïque, même un déchet incongru, un comparant exagérément spécifique, qui ne semble pas incarner assez bien une manière particulière de trembler pour justifier une telle dépense sémantique.

La comparaison récurrente, appliquée à une belle femme qu'on dit « *saine comme l'œil du coq* » (M 449, V 893, BS 661), illustre cette incongruité. En effet, rien ne prédispose l'œil du coq à constituer l'archétype de la santé, encore moins d'une beauté féminine florissante, du fait de la dissonance qu'introduisent la basse-cour et la virilité associée au coq. Cette dissonance caractérise aussi les étreintes d'Anna Karénine, parasitées par un comparant burlesque, connotant l'informe, l'inquiétant, le monstre : « *elle s'accroche comme collante pieuvre à lui* [...]. » (V 915). Les comparaisons des Valeureux requièrent du lecteur un travail interprétatif qui résorbe et motive l'écart entre le comparé et un comparant qui l'obscurcit plus qu'il ne l'éclaire, qui le déclasse plus qu'il n'aide à le ranger dans un paradigme ; son étrangeté focalise sémantiquement la prédication dont il ne devrait être qu'un adjuvant, une illustration. La caractérisation adjacente et envahissante du comparant contribue à cet infléchissement de l'information : « *seul comme Moïse entouré au Sinaï d'aigles étonnés* » (M 424), « *plus bruyants que pistolets de Chrétiens le jour de leur Pâques* » (V 953), « *une pensée vient de traverser mon cerveau comme l'éclair dans la nature sereine* » (V 994), « *crier avec la voix de la chaîne du bateau quand on soulève l'ancre* » (V 1028), « *il a fait retentir le sol d'un bruit formidable avec ses énormes souliers comme s'il avait voulu écraser un Boa Venimeux !* »[3] (V 1005).

C'est ce glissement de la focalisation qui confère leur charge satirique ou burlesque aux comparaisons[4]. Dans les comparaisons hyperboliques, le comparant est

---

[1] Jean COHEN. "La comparaison poétique". *Langages*, n°12, décembre 1968, p.49. Voir aussi Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "Des usages comiques de l'analogie". *Folia Linguistica*, XV(1-2), 1981, p.172.

[2] Le premier apparaît dans cette métaphore appositive : « *Alors a surgi comme une fleur une autre voix de dame encore plus raffinée et mélodieuse, un vrai loucoum* » (BS 121), aussi appliquée à la reine d'Angleterre (V 837). A la seconde, Mattathias compare sa fille (S 228), et Mangeclous la beauté des siennes (V 927), la séduction de Wronsky sur Anna (V 905), voire lui-même : « *Innocent comme l'amande, Altesse !* » (M 562). Plus rarement, on rencontre un comparant alimentaire péjoratif, appliqué par exemple aux dents de la branche aînée des Solal : « *à côté de la denture de la branche cadette, elles ne sont que clous de girofle avariés.* » (S 109).

[3] Le détournement de la comparaison par la caractérisation gratuite est accru par son inexactitude référentielle, le boa n'étant pas venimeux.

[4] Telle cette phrase de Rachel : « *ne me regarde pas ainsi, stupide comme une harpiste* » (BS 512).

clairement donné comme l'archétype de la qualité à laquelle est conféré un degré extrême, tel un superlatif, comme dans « *le singe est donc pire que le Cosaque* » (S 258). On en trouve une version cocasse avec « *plus mort qu'un hareng saur* » (V 851) ; en effet, la mort n'est pas une affaire de degré, et ce comparant ne l'illustre pas davantage, *stricto sensu*, que n'importe quel être privé de vie. Le procédé tourne à la satire quand Mangeclous déclare se sentir « *plus inutile qu'un ministre plénipotentiaire, plus stérile qu'un ambassadeur* » (BS 646) : à la fois il présuppose qu'un ministre est inutile, sous-entend qu'il est même le summum de l'inutilité, et dit que lui-même, dans sa situation, l'excède de beaucoup. On observe alors une spécialisation excessive et immotivée du comparant, doté d'une extension restreinte et d'une intension complexe ; le phénomène est évident avec ces comparants hyperboliques : « *plus Mélancolique qu'un Prostatique non encore opéré de son Adénome* » (V 1018), « *une Délicieuse Reine comparable en beauté à la jument attelée au char de Pharaon* » (V 1033-1034) ; ou dans ce DIL de Saltiel : « *il lui tiendrait un discours convaincant et sa langue serait comme le burin d'un scribe expert.* » (BS 134). Le lecteur s'efforce d'en légitimer le recours par des sèmes très particuliers, secondaires, ou connotés, faute de trouver dans la dénotation l'intersection ou l'analogie sémantiques d'une similitude.

Or, plus le comparant connaît de déterminations, moins elles sont intégralement compatibles avec le cotexte[1]. Lorsque Salomon dit des Juifs qu'ils sont « *plus nombreux que les sauterelles et que les petits grains du désert* » (S 104), la *copia* du comparant, dédoublé selon des isotopies voisines, connote la multitude du comparé ; mais tout éparpillement fait perdre à la comparaison son économie figurale. Deux comparaisons distinctes posent le problème de leur compatibilité, due à des connotations contradictoires, voire seulement des dénotations très étrangères l'une à l'autre : « *vous êtes frais comme un jouvenceau et droit comme un cyprès !* » (V 832-833). On constate une sorte d'étanchéité sémantique entre les deux comparaisons qui, quoique motivées chacune, n'offrent aucune motivation réciproque ; elles montrent même une certaine antinomie connotative, les images associées au cyprès étant plus funèbres que juvéniles. Quand l'amplification affecte la qualité qui, intersection sémique entre comparé et comparant, motive la comparaison, l'arbitraire de la figure risque fort de se dénoncer. C'est ce qu'illustre cette phrase de Mangeclous, qui, à bord d'un bateau, déclare : « *Je suis insubmersible et tranquille comme dans la poche de notre maître Moïse.* » (V 958). La première épithète est certes motivée par la situation référentielle, mais elle entre en complète dissonance avec le comparant, que le lecteur est amené, après coup, à restreindre à la seconde : les cotextes possibles d'*insubmersible* sont très limités, et excluent la *poche*, qui produit en outre, s'agissant de Moïse, un premier effet burlesque ; par sa modernité et sa technicité, c'est également au niveau connotatif que cette épithète est incompatible avec le personnage biblique.

L'une des formes classiques du comparant consiste dans l'attribution d'une qualité déterminée comme étant celle de l'archétype, tels les francs suisses, « *francs qui ont la dureté du diamant* » (V 921). Le caractère archétypal du comparant n'est pas nécessairement figé en stéréotype ; la construction requiert alors du lecteur une interprétation davantage métaphorique : « *j'ai une faim de locomotive* » (V 962). Le paradigme le plus fécond est celui des animaux comme archétypes des vertus : « *avec la promptitude du zèbre* » (M 540), « *avec la prestesse du cerf aux abois* » (V 830), « *plus content et frétillant que chien courant dans la neige nouvelle* » (V 968). L'exemplarité de la bête n'est pas toujours convaincante : « *elle est amoureuse comme un bélier* » (S 135) ;

[1] Au contraire, elle se renforce dès lors qu'elle met en relation deux termes, ce qui est le début d'une comparaison filée : « *l'Anna qu'il observait avec l'œil du faucon surveillant la colombe* » (V 893).

mais la comparaison l'établit par un coup de force, burlesque ici par l'antithèse entre l'amour qui est attribué à Adrienne, et celui que connote le bélier – le rut. Quand la coordination de deux qualités attribuées au même sujet entraîne la comparaison de ce dernier avec deux archétypes animaliers distincts, l'évidentialité du procédé disparaît donc sous une surcharge problématique : « *file comme un de ces jolis ânes rayés et avec la fidélité du pélican* » (M 552). La coordination des comparants rend conjointes et simultanées leur qualités, mais aussi leurs connotations secondaires, et leur dénotation. Développées, ces comparaisons font entendre une véritable ménagerie : « *quelque mission que j'accomplirais avec la dignité de l'éléphant, la fidélité garantie pure d'un chien loyal et la célérité du cerf traqué ou de l'anguille interdite par notre religion et pourtant excellente lorsque convenablement fumée* » (BS 251-252). En se proclamant digne, fidèle et rapide, Mangeclous crée une chimère tenant de l'éléphant, du chien, du cerf et de l'anguille ; de plus, chaque animal, excepté le premier, se voit qualifié par un adjectif ; il est redondant, dans le cas de *loyal* et *traqué*, avec la qualité des substantifs *fidélité* et *célérité* et il relève alors de l'épithète de nature, à valeur expressive ; mais la détermination de l'anguille est tout autre, totalement digressive dans une double direction, opposant l'orthopraxie à la gastronomie. Enfin, la coordination s'achève sur une alternative, laissant à l'allocutaire le choix entre le cerf et l'anguille comme archétype de la célérité. Cette tendance digressive[1] apparaît avec netteté, *in fine*, dans cette déclaration de Mangeclous à Jacob : « *Je vous aime, seigneur, je vous le dis tout crûment, avec la brusquerie d'une âme qui, sûre de la pureté de ses sentiments, les exprime sans voile et sans recherche, avec je ne sais quoi de rude et de fier ! Un tempérament de colonel en quelque sorte, avec cheveux en brosse.* » (V 833). L'adverbe *crûment* est développé par un complément de manière qui en représente une expansion synonymique chargée de subordination. La phrase monorhématique semble en résumer la redondance par une analogie qu'explicite l'approximation résomptive ; mais le stéréotype économique du colonel rebondit en une nouvelle caractérisation, celle de la coupe de cheveux, impropre à qualifier la crudité de la déclaration d'amour qui était le comparé initial, et déjà incluse dans le stéréotype du comparant.

L'amplification, loin de renforcer le processus figuratif, contribue donc à le distraire. Sa motivation n'est certes pas sémantique ; la gratuité en est manifeste quand la comparaison consiste à défiger le mot composé *fenêtre à guillotine*, à retrouver avec innocence l'analogie qui a présidé à sa lexicalisation : « *m'étant penché à la fenêtre qui est comme une guillotine* » (V 999). La comparaison se donne alors comme la forme rhétorique d'un regard édénique sur une langue encore neuve. C'est également ce que connote la motivation d'ordre strictement poétique, inspirée par la paronymie : « *les cheveux comme l'écheveau de laine avec lequel le chat a joué* » (V 913) ; voire par la rime : « *la gorge blanche comme neige sur la branche* » (BS 663). Dans cette langue, rien n'a encore été dit, et il est possible de tout dire, en termes d'amplification et de sélection. L'explicitation métalinguistique du processus comparatif explicite cette jouissance de la sélection paradigmatique, d'autant plus qu'elle se fait sans exclusive et peut accumuler les comparants possibles, si hétérogènes qu'ils soient :

---

[1] C'est ce qu'illustre le chœur des fils de Mangeclous : « *Père, nous sommes plus affamés que les piranhas ! – Oui, père, que les piranhas, poissons des eaux douces d'Amazonie ! – Célèbres par leur appétit ! – Et dépeçant leurs proies de leurs dents acérées avec une rapidité incroyable !* » (V 850). Maïmon exploite la mobilité de l'alternative, qui se prolonge par une malédiction adressée au second comparant, assorti d'une précision généalogique, pour dénigrer les velléités exogames de Solal : « *La chrétienne à qui tu penses est moins intelligente, en vérité, que Nehounia ben Haccana ou que Baruch Spinoza, que ce dernier soit maudit d'ailleurs bien qu'il soit Solal par l'ascendance maternelle.* » (S 237).

> j'ai devant moi jeunesse à son zénith et beauté à un tel comble que je comparerais volontiers Votre Altière Hautesse à la jument attelée au char de Pharaon, ou mieux encore à un très jeune cou d'oie bien farci, avec beaucoup de pignons. (BS 676)
>
> musique toute en broderies inutiles et sans aucun sentiment de l'âme, véritable accompagnement pour scier du bois et que je comparerais volontiers à une mécanique marchant toute seule ou encore, lorsqu'elle est musique d'orgue, à un éléphant empêtrant ses pattes dans du papier collant attrape-mouches dont il ne peut se débarrasser ! (V 900)

Cette accumulation contraint le lecteur, enclin à trouver le point commun et à motiver un tel luxe de détails, à établir faute de mieux l'analogie satirique entre les grandes orgues et le barrissement.

Les métaphores *in praesentia*, d'une manière ou d'une autre, actualisent le comparé, et sont de ce point de vue une forme intermédiaire entre la comparaison, et les métaphores verbales et *in absentia*. Cette actualisation repose, explicitement, sur la prédication par le verbe *être*[1] : « *Je l'ouvris avec une fébrilité telle que mes doigts étaient dix petits oiseaux* » (M 380), « *je te recommande le chèque qui est prunelle* » (V 942), « *ce sous devant secrétaire général m'est une épine dans le foie* » (V 999). C'est cette actualisation qui les rend *a priori* aisément interprétables ; plus qu'une autre, elle permet l'amplification du comparant, par la subordination : « *Les Solal Aînés sont de magnifiques lions qui ne se pressent pas, qui regardent de ce côté puis de cet autre !* » (S 109-110) ; ou par la coordination des attributs du sujet : « *qu'est-ce qu'un Rothschild à côté d'un roi à cheval ? De la poussière ! – Et de l'excrément de poule ! renchérit Mangeclous* »[2] (V 838). Une autre clarification du lien métaphorique repose sur la détermination du comparant par le comparé[3] : « *te placer sous l'aile de la protection* » (S 207), « *ensevelir ma neurasthénie sous les plis noirs du sommeil* » (M 517), « *comment s'extirper de la poix et du goudron de cette misère ?* » (V 811). La préposition opère alors une identification du déterminé au déterminant[4], dont la métaphore suivante, par laquelle Saltiel qualifie sa chère défunte, donne un exemple original : « *Un ovale de madone !* » (V 933). J'ai déjà évoqué un de ces réseaux, prévisible par sa récurrence idiolectale : les motifs du four (M 376), du robinet (M 416) et de la fontaine (V 875), qui célèbrent la dégustation de la parole d'autrui par l'isotopie alimentaire[5]. Ces métaphores *in praesentia* s'articulent avec celles de la cuisson, comparant de l'attente de la parole d'autrui[6] : « *Je m'excuse donc* [...] *de vous avoir ainsi*

---

[1] A ce sujet, voir Joëlle TAMINE. "Métaphore et syntaxe". *Langages*, n°54, juin 1979, p.67-68 : elle oppose avec justesse les schémas « N1 est le N2 », « N1 est un N2 » et « N1 est Ø N2 », qui établissent respectivement une relation d'identification (plutôt que d'identité), de classification, et enfin de qualification, où N2 sans article fonctionne comme un adjectif.

[2] L'identification du comparant au comparé peut être le fait de l'apposition : « *un grand Vent Mistral Glacé, véritable Père des Pneumonies* » (V 987). On en trouve une occurrence sur le modèle hugolien du « *vautour fatalité* » (voir Michèle NOAILLY. op. cit., p.132-160) : « *les Chiens de Dieu qui* [...] *conduisent les brebis nations* » (S 302). Il est notable que ce tour, inconnu des Valeureux, apparaisse dans les vaticinations de Tsillah, au fond de la Cave.

[3] Les métaphores sublimes, mythiques ou bibliques, telles que « *votre père entre dans la vallée de l'ombre de la mort* » (V 849) ou « *défaillir dans les bras de l'ange de la mort* » (S 341, BS 643), représentent un cas particulier de la métaphore déterminative. La figure tire clairement vers la personnification, voire l'allégorie, quand l'identification opérée par la détermination est rendue impossible par le redoublement du complément : « *défaillir dans les bras de l'ange de la mort et des épouvantements* » (BS 668) ; la figure est alors similaire à celle-ci : « *il se pourrait que je visse mes jours fauchés par l'Ange au Sabre d'étincelles.* » (S 238).

[4] Comme dans les insultes et noms de qualité étudiés par Jean-Claude MILNER. *De la syntaxe à l'interprétation.* Paris : Seuil, 1978.

[5] La métaphore alimentaire de l'impatience est d'ailleurs suffisamment lexicalisée pour que – chose rare – Salomon en use *in absentia* : « *pourquoi me mettre la grenade entre la langue et le palais et me la retirer ensuite ?* » (M 371).

[6] Notamment, le *gril* (M 427, V 853), désignant aussi l'attente amoureuse d'Anna Karénine (V 913, 915).

tenus sur la broche tournante de l'attente de cette lettre » (V 923). Un comparant voisin est celui de l'agonie : « *je me tords dans les spasmes de l'insatisfaction* » (M 427) ; ainsi que celui de la piqûre : « *je suis sur les épines de l'impatience* »[1] (S 134). Les métaphores de la frustration suggèrent l'exutoire verbal par leur accumulation, comme ici où l'on a une métaphore prédicative, suivie d'une métaphore verbale, lexicalisée mais renforcée par une hyperbole qui l'est beaucoup moins : « *Je suis cheval nerveux frémissant sous le frein ! – Et moi je grille, et la plante de mes pieds fume ! dit Salomon.* » (V 930).

La métaphore déterminative permet de légitimer après coup, cotextuellement, une première métaphore *in absentia*, en explicitant l'isotopie à la grille de laquelle elle doit être interprétée : « *vive la France aimable biche dans la jungle des nations* » (M 424), « *une poésie qui est jus de pêche pour l'estomac de ton âme* » (M 449, BS 663). Toutefois, on voit dans le second exemple combien le filage de la métaphore est susceptible d'en inverser les connotations, à l'instar de cette intrusion burlesque du très prosaïque estomac, dénotativement dissonant avec l'âme, et même connotativement avec le jus de pêche. C'est l'effet que produit le surgissement d'un concombre, archétype de l'incongru[2] : « *une principauté ou quelque autre concombre de la réussite* » (M 434). Cette dissonance est très nette dans le cas de comparants tirés du paradigme de la technique : « *l'Oncle est Psychologue et il les passera toutes au Filtre de la Perspicacité !* » (BS 152). Ils connotent inévitablement, par métonymie, toute la machine dont ils sont une partie, et qui entre en dissonance avec le comparé, toujours abstrait. Cette concrétisation incongrue va jusqu'au gag burlesque, lorsque la métaphore lexicalisée de la lumière de l'esprit se trouve sabotée[3] par un hyponyme très spécifique et prosaïque : « *je me suis heurté au réverbère de votre perspicacité* » (M 564). Le filage de la métaphore lexicalisée de la quantité négligeable, appliquée aux 372 500 francs, produit une dissonance comparable : « *pour lui ils sont goutte d'eau et pour moi décalitre.* » (M 601) ; la seconde métaphore défige et renouvelle la première par une antithèse hyperbolique, mais la rigueur scientifique du système décimal lui ôte toute valeur symbolique, et connote une mesure exacte plutôt qu'une quantité imposante, d'autant plus que le paradigme laisserait attendre *hectolitre*, voire *kilolitre*, plus rare, comme des degrés supérieurs possibles.

La perturbation cocasse apparaît également dès lors que le comparant reçoit une autre détermination en sus de celle du comparé : « *le démon blond de l'égoïsme* » (M 433) ; ou lorsqu'il y a incompatibilité entre les termes du comparant : « *j'ai mordu profondément au tronc de l'arbre de la sagesse et de la connaissance* » (V 991-992, 858). La métaphore produit une hyperbole vorace et grotesque, à rebours de la gravité recherchée et de la connaissance proclamée. La perturbation résulte également de la coordination des métaphores. Cela est très net dans ce crescendo figural ternaire : « *sans rancune, pratiquant le pardon des offenses, étranglant en mon âme le lion de l'indignation ainsi que l'hyène de l'envie* » (BS 239). Le syntagme prépositionnel initial se répète dans deux participes présents apposés ; la reprise de la même fonction syntaxique est légitimée par l'ornement rhétorique d'une métaphore *in praesentia* incarnant l'indignation, antonyme de *pardon* et hyperbole de *rancune*, dans un comparant immotivé, le lion. La figure semble devoir être l'expression culminante de la mansuétude ; mais elle se dédouble, selon un schéma certes cohérent, mais surchargé. Conjoints, ces deux comparants tératologiques hissent Mangeclous au rang d'un burlesque Hercule moral.

---

[1] Aussi : « *Salomon, Mattathias et Michaël qui m'attendent sur les piquants de l'impatience* » (V 999).
[2] Voir Pierre JOURDE. op. cit. p.251.
[3] Le « sabotage de métaphore » est l'un des ressorts de l'incongru. ibid., p.51-61.

Cette incompatibilité est également le fait de métaphores *in absentia*, qui connaissent un développement marqué par l'incohérence. C'est par exemple la contradiction qui oppose les deux substantifs dans l'annonce de la solution apportée au cryptogramme[1] : « *la Colonne de Mystère a révélé ses abîmes énigmatiques* » (M 424). Au voisinage des *abîmes* métaphoriques, le mot *colonne* voit son acception typographique parasitée par l'isotopie architecturale. La profondeur hyperbolique des abîmes active contradictoirement la représentation d'une hauteur monumentale, en outre connotée par les majuscules et la qualification essentielle. La détermination prépositionnelle puis adjectivale associe, au niveau du comparé, les deux substantifs, qui se rangent dans une même isotopie dont ils occupent les deux pôles antithétiques. L'interprétation de cet adynaton débouche sur le sème commun de vertige. La métaphore verbale donne une illustration éloquente de ces incompatibilités métaphoriques. Par nature, souligne Michel Murat, la métaphore verbale se distingue de la métaphore nominale, en ce qu'elle est nécessairement *in absentia*, et par le double réseau définitionnel propre au signifié d'un verbe, qui « se définit à la fois par des propriétés intrinsèques qui sont celles du procès, et par des propriétés relationnelles ou liées qui l'associent selon les cas à une, deux ou trois classes d'actants ou d'arguments. En des termes très simples, un verbe se définit à la fois par une glose du type *signifie* et par une glose du type *se dit de* »[2]. Dès lors, la pertinence métaphorique est construite par restitution d'un hyperonyme du verbe métaphorique. C'est cette « *indexation* (référentielle) du verbe »[3] qui interprète une hyperbole de *crier* dans la métaphore verbale suivante : « *mon estomac aboie !* » (V 852) ; la disjonction dénotative entre un organe et un chien suffit à inscrire la lecture métaphorique, favorisée par le renouvellement de la lexie *crier famine*. En revanche, le verbe *bramer* est beaucoup moins aisément acceptable dans l'exemple suivant : « *mes trois oisillons vers lesquels mon cœur brame* » (V 1011). La métaphore verbale apparaît dans un cotexte relativement homogène, précédée de l'hypocoristique désignant les bambins ; mais cette commune appartenance à l'isotopie animalière dévie la métaphore verbale vers une lecture littérale, véritable chimère mêlant l'oiseau et le cerf.

En fait, la métaphore *in absentia* est relativement rare : les Valeureux pratiquent une parole limpide et non à déchiffrer. Nombre de ses occurrences s'apparentent à la périphrase ; elles permettent de dire l'innommable, ou l'indescriptible. Rachel évoque ainsi les croix gammées qui ensanglantent Solal : « *ils t'ont marqué leurs araignées sur la poitrine* » (BS 507). Des comparés aussi exotiques que le ski ou l'amour-passion ne peuvent être dits, et requièrent des catachrèses : « *faire* [...] *des glissades sur la neige avec des yatagans aux pieds* » (V 904), « *faire du trapèze volant dans un lit* » (V 920). La métaphore *in absentia* se confond également avec les désignations insultantes : « *Dites vite, afin que les serpents se taisent !* »[4] (M 534).

La célébration de la beauté féminine donne lieu au développement d'isotopies diverses, par la métaphore et la comparaison. Certaines sont très classiques, telles la perle : « *blanche comme perle !* [...] *Une vraie nacre, cette Anna* » (V 892) ; la rose et son paronyme la rosée : « *Bref, c'est ce que j'appelle une rose d'Arabie.* » (S 237), « *la trouvant véritable rosée matinale et rafraîchissement* » (V 891), « *la Mahaut, rose de fraîcheur.* – [...] *Une rose brillante de rosée* [...]. » (V 907) ; ou la lune : « *une fille d'Israël*

---

[1] Le narrateur l'a décrit comme « *une colonne de chiffres et de mots incompréhensibles, légèrement crayonnés au verso de la feuille et en caractères minuscules* » (M 384).

[2] Michel MURAT. "La métaphore verbale". *Travaux de linguistique et de littérature*, XIX(1), 1981, p.335.

[3] ibid., p.336.

[4] Ou, dans un DI autonymique : « *certaines petites vipères envieuses* » (M 582).

parfaite comme la lune en sa plénitude et rondeur » (BS 151), « *une vierge qui était comme la pleine lune sur la mer calme par une nuit d'été* » (BS 153-154). Mais ces isotopies connaissent une double déstabilisation, et donnent une version outrancière et cocasse du bouquet métaphorique développé dans le Cantique des cantiques[1]. D'une part, elles côtoient le paradigme alimentaire, où dominent la sucrerie et le fruit ; d'autre part, elles sont accumulées et coordonnées de façon hyperbolique, sans cohérence dénotative[2]. Ainsi, Mattathias vante la beauté de Léa en ces termes : « *Regardez ma fille, regardez le pigeon !* [...] *J'affirme que c'est la propre épouse du roi Salomon ! Un vrai beurre d'amandes !* » (S 228). Lorsque Mangeclous fait le portrait de son amante pétomane, l'hétérogénéité de ces réseaux s'accroît :

> charmante comme la lune à son lever sur la mer. Une véritable pastèque, saine comme l'œil du coq, ferme et flexible comme le macaroni italien et cuit, et plus avantagée, en ses devant et derrière, que l'éléphantesse elle-même ! Et une joue que j'aurais mangée sans faim, juste avec quelques concombres. Bref, une vraie chamelle de beauté avec des mains de nénuphar (M 449)

La lune est un cliché de la beauté féminine épanouie, mais les comparants suivants effectuent une reprise des isotopies consacrées, affectées d'un épaississement au niveau de la dénotation et du processus figural. Celui du fruit est parasité par les connotations ambiguës de la pastèque, lourde, massive et pleine d'eau ; l'isotopie alimentaire quitte ensuite le motif idiolectal de la sucrerie pour un comparant plus spécifique à Mangeclous, le plat de résistance ; de la même façon, la femelle archétypale n'est plus la brebis, mais l'éléphantesse. Chaque comparant consacré apparaît ici dans sa version grasse et lourde – burlesque. Enfin, la métaphore lexicalisée d'une beauté *à croquer* retrouve une motivation concrète teintée de cannibalisme, par l'expansion du comparant alimentaire, à savoir l'accompagnement dissonant de la joue par les concombres. La métaphore résomptive introduite par *Bref* laisse finalement présager une synthèse expressive ; or, elle prolonge la dissonance pachydermique par celle de la chamelle, à laquelle se trouve adjointe une caractérisation doublement étrangère, aquatique et végétale[3]. L'échange qui suit est exemplaire de cet arbitraire comparatif ; Salomon sonde Mangeclous sur une hiérarchie des types féminins, en leur apposant une métaphore *in praesentia* et une comparaison qui révèlent ici la permutabilité axiologique de la fleur et du fruit :

> quelle est la plus belle, la blonde qui est odeur de lilas ou la brune fraîche comme la cerise ? – Je ne sais pas pourquoi, dit gravement Mangeclous, mais les blondes me font toujours penser à une épaule de mouton bien rissolée tandis que les brunes me rappellent plutôt la queue d'un bœuf bien grasse avec beaucoup de poivre rouge. (M 448)

La réponse qu'apporte Mangeclous ne tranche pas dans cette alternative, mais lui substitue une autre, gastronomique, immotivée et, en tous points, fort riche : en caractérisations, en détails culinaires, en lipides. En cela, elle est emblématique de la fonction d'amplification que revêt le processus comparatif au sein de l'idiolecte valeureux.

---

[1] Par exemple, Ct 4.1-5, 6.4-7, 7.2-10.

[2] Qu'on songe à l'annonce matrimoniale que Saltiel rédige dans l'intérêt de Solal (BS 152-153).

[3] La description d'Ariane que Michaël distille à ses cousins consumés de curiosité développe en chœur cet éparpillement connotatif, où l'on retrouve, pêle-mêle, des comparants déjà employés : « *Est-ce qu'elle est belle, demanda Salomon. – Une pastèque, répondit Michaël.* [...] *– Une vraie rose d'Arabie et comme la lune en son quatorzième jour !* » (BS 652), « *une telle crème d'arachide, chaude et suave, favorisée des quatre rondeurs nécessaires* » (BS 655) ; mais son hétérogénéité va en s'accentuant avec l'impatience : « *Elle est très belle, as-tu dit ? – Un savon rose.* [...] *Des fesses farcies comme des édredons !* [...] *Quelle chamelle et quel morceau pour le lit ! Fille de pacha et véritable beignet au miel !* » (BS 658-659). Elle permet finalement une appropriation collective de la célébration métaphorique, sans bornes du fait de l'ignorance du référent et de la multiplicité des isotopies possibles : « *la femme est véritable souffle de jasmin et saine comme l'œil du coq ! – Plus imposante qu'un cuirassé anglais, dit Mangeclous pour la beauté de la chose et parce qu'il s'ennuyait. – Et fraîcheur de cerise, ajouta illogiquement Salomon. – Elle a une joue que je mangerais sans faim, dit Mangeclous, juste avec quelques concombres.* » (BS 661).

7. De l'archaïsme à l'anachronotopisme...

Le parler des Valeureux est donc, au même titre que leurs accoutrements, fondamental par son exubérance dans la construction de leur représentation par le lecteur. Le narrateur, dans chacun des romans, accompagne leur première description d'une synthèse lexicographique caractérisant leur idiome, et l'expliquant par un indéfectible attachement à la patrie et à la langue françaises :

> De père en fils, les Solal Cadets avaient continué de parler français – et un français parfois archaïque, émaillant leur discours de mots disparus tels que, par exemple, desverie (folie), courbassé (courbé par la vieillesse), coltel (couteau), syndiquer (critiquer), destorber (déranger), vesprée (crépuscule), copie (abondance), se démenter (devenir fou de douleur ou se lamenter), estorbeillon (tourbillon). Leur grandiloquence et leur parler vieillot faisaient sourire les touristes français qui, aussitôt débarqués, recevaient la visite de leurs enthousiastes compatriotes, les Valeureux chargés de menus cadeaux. Cette fidélité au noble pays et à la vieille langue était touchante. C'est ainsi que durant les soirées d'hiver, assis autour d'un brasero, les cinq amis lisaient ensemble Villon, Ronsard, Rabelais ou Montaigne pour ne pas perdre l'habitude des "tournures élégantes" qui faisaient parfois monter des larmes d'attendrissement à leurs yeux. [...] L'éloquence des Valeureux ébahissait cette population de péroreurs orientaux. Leur faconde était due en partie au fait que, trente ans auparavant, ils avaient fait venir de Paris un érudit famélique qui avait été pendant quelques mois leur professeur de beau langage. Ils avaient d'ailleurs beaucoup lu et beaucoup retenu, mais à tort et à travers. (V 855-856)

Cet idiolecte a pour effet que le lecteur francophone est amusé par cette langue, et en même temps dépaysé, en son propre territoire linguistique. Il est, lui aussi, un touriste débarqué en ces pages, et couvert de verroterie linguistique. On notera que de la liste d'archaïsmes que dresse le narrateur, seuls apparaissent en DD *estorbeillon* (V 932) et *vesprée* : « *à dix heures et quart de vesprée* » (BS 641, V 846) ; les autres pourraient poser un problème d'interprétation, si bien qu'ils servent de cas limites, emblématiques des archaïsmes qui émaillent les DR. Abstraction faite de tout substrat linguistique particulier[1], leur effet de lecture le plus probant est avant tout celui d'un idiolecte archaïque, état révolu et insituable d'une langue qu'il est impossible de dater : une sorte de chronolecte mythique, où se mêlent toutes les fonctions que Jean-Marie Klinkenberg reconnaît à l'archaïsme[2] : la nostalgie, l'ennoblissement et la *vis comica*.

Jean-Marie Klinkenberg dégage une gradation qualitative dans la vigueur stylistique de l'archaïsme[3] ; sa forme la plus vive est « lorsque l'archaïsme porte sur les éléments formants (conjonctions, prépositions, etc.) et non sur les éléments signifiants de la langue. »[4] Il cite en exemple le pronom démonstratif *icelui*, que les Valeureux

---

[1] Au sujet de *syndiquer*, qui a commencé par signifier, au XVIème siècle, « demander compte de quelque chose à », on trouve une hypothèse intéressante chez Cyril ASLANOV. "Une tradition..." art. cit., p.44 note 4 : il y voit un des provençalismes conférant une origine méridionale aux Solal cadets. Il y ajoute (p.57) *cocrodille* (S 103, 247-248, V 938) où le doublement de la consonne dans la graphie francisée, dénote une palatalisation du [l] comme en provençal *cocrodilh*, plutôt que la simple gémination comme en italien. Les allusions nostalgiques de Maïmon sur Toulouse et de Saltiel sur le Comtat Venaissin, le métier de professeur de provençal qu'exerce Mangeclous, ou l'appellatif *collègues* en sont autant de confirmations. Aslanov (p.59-60) les lit, au niveau auctorial, comme une revanche de Cohen sur son arrivée à Marseille et sur les moqueries de ses camarades relatives à son français d'immigré (LM 716) – ce qui est une lecture intéressante, même s'il faut préciser que les occurrences de ce type restent trop rares pour caractériser de façon probante, au niveau diégétique, le parler valeureux comme provençalisant.

[2] A l'exception de l'effet d'écriture artiste. Jean-Marie KLINKENBERG. "L'archaïsme". art. cit., p.28-30.

[3] Elle rejoint celle que Catherine ROUAYRENC. op. cit., p.46 établit dans les connotateurs de l'oral-populaire, moins transgressifs quand ils touchent le lexique que quand ils affectent le signifiant ou la chaîne syntagmatique, l'orthographe ou la morpho-syntaxe.

[4] Jean-Marie KLINKENBERG. "L'archaïsme". art. cit., p.25.

emploient (BS 666) ainsi qu'*icelle* (V 847, 887) : « c'est au système même de la langue que l'on attente ici. »[1] Il en va de même avec l'adverbe de lieu, dans « *viens çà* » (S 119) et « *approchez çà* » (V 846) ; ou avec le pronom interrogatif *que*, implicitant un sujet impersonnel, à la place de la locution courante *qu'est ce qui* : « *Que vous en semble ?* » (V 928). On trouve un archaïsme syntaxique particulièrement éloquent dans l'adverbe *oncques*, en antéposition expressive : « *Oncques ne chus-je en telle embûche* » (S 103), « *Oncques ne vis-je plus délicieuse* [...] » (BS 659) ; cet équivalent latinisant de *jamais* vient de plus faire système avec la postposition du pronom sujet et le passé simple – *a fortiori* quand c'est le verbe rare et archaïsant *choir*, qui a été évincé par *tomber* dans la langue courante pour des raisons de facilité de conjugaison.

Les Valeureux affectionnent d'ailleurs le temps verbal très particulier qu'est le passé simple, en concurrence avec le passé composé dans des DD oraux[2], auxquels il donne le lustre d'une épopée, à l'image du récit que fait Mangeclous de son amour asphyxié par les vents de l'aimée (M 449-451) ou des assauts d'une guêpe[3] (V 943). Encore s'agit-il ici de récits, donc propices au passé simple, fussent-ils autodiégétiques. Mais ce temps affleure également dans la conversation orale, et n'est jamais autant perceptible que dans l'interlocution, en référence au passé proche de l'énonciation et à l'allocutaire, et non aux troisième et première personnes, qui se prêtent davantage au récit : « *ainsi que je le disais lorsque tu m'interrompis* » (V 827). *A fortiori*, la rareté et la désuétude de la deuxième personne du pluriel du passé simple manifestent au lecteur l'écart que représente un tel emploi[4], comme quand Mangeclous questionne ses fils : « *Comment se fait-il, messieurs, que vous ne vîntes pas vous réfugier dans les mamelles de la paternité lorsque vous apprîtes la terrible nouvelle ?* » (M 416) ; et davantage encore si l'interaction porte sur des considérations fort prosaïques, quand Mangeclous, par exemple, questionne Rebecca sur sa moussaka : « *Combien hachâtes-vous de viande ?* » (V 846). Le passé simple rapporte les faits vécus, non comme objets du discours, mais immédiatement transfigurés en épisodes de la geste par la parole enjoliveuse[5]. De façon moins vive, l'archaïsme syntagmatique affecte, tout simplement, l'ordre des mots, comme « *un frac j'aurai* » (S 262). Ainsi, la mobilité des pronoms personnels clitiques est l'indice économique et lisible d'une langue révolue[6]. Un type similaire réside dans la substitution de la préposition *en* à *dans*, dans ses acceptions spatiales, temporelles et abstraites ; elle évoque l'usage des XVIème et XVIIème siècles, d'autant plus économiquement que la paronymie renforce la proximité d'emploi[7].

---

[1] Jean-Marie KLINKENBERG. ibid., p.26.

[2] Actuellement réservé à l'écrit, et plus spécialement au récit, il apparaît logiquement dans la correspondance, comme les lettres de Saltiel (S 140-141, V 987-1000).

[3] Ou encore sa machination du télégramme truqué (M 564), ses tribulations bernoises et ses souvenirs de la naissance de Solal (BS 252-253), sa *narratio* des mystères de Michaël (BS 643-644). Saltiel l'emploie aussi pour raconter la réception d'une lettre de Solal (M 379-380), ou l'apologue oriental sur les médisances de deux journalistes à l'encontre de Solal (S 262-263).

[4] Dans le même registre, on peut noter les imparfaits du subjonctif dans les subordonnées régies par un conditionnel : « *le mieux serait que nous sortissions et ne parlassions plus*… » (M 563, aussi 431).

[5] Les infatigables narrateurs que sont Saltiel et Mangeclous n'ont d'ailleurs pas le monopole de ces passés simples de discours. Salomon interroge Saltiel en ces termes : « *Un numéro de loterie que vous lûtes en songe ?* » (S 99).

[6] Spécialement dans *Solal* : « *escrocs qui me voulurent vendre* » (S 141), « *il le voulait vendre* » (S 298), « *des serpents* [...] *qui te jalousent et te désireraient porter un coup* » (S 210), « *que je m'en puisse sustenter* » (S 228), « *Ce jouet je t'en vais donner une idée.* » (S 259).

[7] « *en cette auberge* » (BS 239), « *en ce lieu nocturne,* [...] *me faire périr en la fleur de mes ans !* » (BS 647, aussi M 428), « *en grande contrition et perte de face* » (BS 644).

L'archaïsme qui procède par ajout est, de nature, moins perceptible que lorsque le procédé consiste en un élagage de l'état actuel de la langue : « *avant que d'être ordures sous terre* » (V 928). Au contraire, l'ellipse de l'article représente un procédé fortement perceptible, en tant qu'il retranche : « *mes bronches* [...] *requièrent fréquente libération.* » (S 246). Son cotexte d'apparition le plus courant est celui des phrases à verbe *être* où « l'attribut se présente sans article, cet attribut n'étant ni un adjectif, ni un nom de métier, ni un nom ethnique »[1] : « *ce sont gens puissants* » (S 92), « *ce sont nœuds de mon invention* » (S 261), « *les Européens étaient hommes et non chameaux* » (M 414), « *ce sont points de détail* » (M 538), « *ce sont abominations de païens* » (V 838). Toutefois, à ces prédications qui ne manifestent guère que le seul archaïsme, s'ajoutent des occurrences plus lourdes de connotations. Comme l'écrit Michèle Noailly, « il s'agit d'exprimer (quelquefois d'asséner) une vérité que l'on donne pour durable, souvent même pour éternelle. »[2] Du fait de l'actualisation zéro, l'attribut est pris à la fois en intension et dans sa plus grande extension : « L'article zéro se situerait à la naissance même de l'axe de particularisation, dans un "non-défini" qui ignore encore toute partition. Le concept y est compris comme un tout compact, mais non délimité, un concept-nébuleuse »[3].

Cette intensivité lui confère une connotation de gravité, de sublime, de verbe originel, antérieur à toute détermination, riches des connotations bibliques[4] dont l'archétype est la formule énoncée par Saltiel, « *tu seras poussière* » (S 266). C'est pourquoi les attributs sans article ont volontiers des sujets tels que *tout*, *le reste*, *ce qui*[5] : ainsi, Saltiel poursuit sa méditation métaphysique avec ces mots : « *tout ce qui est petitesse disparaîtra et il ne restera plus que les importances* ». L'antithèse est alors très forte entre l'article zéro d'un néant indistinct, et son antonyme, abstrait concrétisé par le pluriel[6]. Michèle Noailly souligne par ailleurs l'affinité de l'article zéro avec les parallélismes, les coordinations, l'aboutissement d'une surenchère, les contextes contrastifs, comme cette prédication sous-entendue : « *Autre chose que loterie !* » (S 99). Toutefois, sa connotation axiologique ne prend toute sa force que par l'asymétrie entre une forme neutre et le substantif non actualisé, déprécié : « *l'amour c'est l'habitude et non jeux de théâtre* » (M 454). L'ellipse de l'article est également favorisée par le focalisateur *ne… que*, qui serait restrictif avec un adjectif, mais exprime ici le renforcement[7], et évoque implicitement tous les autres attributs possibles que, précisément, le sujet n'est pas, tout entier réduit à l'intension du substantif focalisé : « *elles ne sont que clous de girofle avariés* » (S 109).

---

[1] Michèle NOAILLY. "L'article zéro côté massif côté comptable" in *Termes massifs et termes comptables*. Metz : Centre d'Analyse Syntaxique, 1988, p.145. Le procédé peut également suivre d'autres « verbes d'état » : « *Cette felouque grecque avait nom galion de haute mer* » (S 203). On peut constater qu'ici se cumulent deux ellipses de nature différente, la non-actualisation de *nom* le coalise fortement avec le verbe pour former une locution verbale (comme est coalisé avec *galion* le complément déterminatif, en pure intension, *de haute mer*), tandis que celle de *galion* tient au statut autonymique du syntagme.

[2] ibid., p.147.

[3] ibid., p.154. C'est l'effet stylistique produit par le refus de l'extensivité qu'analyse Marc WILMET. op. cit., p.57 : « L'extensivité *désigne le rapport de l'extensité à l'extension*, soit le rapport de 1) la quantité d'êtres ou d'objets auxquels un substantif ou un syntagme nominal sont appliqués à 2) l'ensemble des êtres ou des objets auxquels ils sont applicables. Le refus de l'extensivité dans *perdre pied*, *rendre gorge*, *faire tapisserie*, etc., aboutit à ne prendre en compte que les propriétés sémantiques du substantif : on parlera au choix d'"emplois intensionnels" (Robert Martin) ou encore d'*intensivité*. »

[4] Connotations qu'exploite aussi, dans un registre plus grave, Edmond Jabès.

[5] Michèle NOAILLY. "L'article zéro". art. cit., p.148-149.

[6] Le pluriel concret d'un terme abstrait, et particulièrement de celui-ci, est d'ailleurs un procédé récurrent : « *le regarder dans ses importances* » (BS 241), « *le délice des importances* » (BS 243), « *rentre dans les intérieurs de ta mère* » (M 381), « *unissons nos mentalités* » (M 385), « *les électricités* » (M 441, BS 125).

[7] Michèle NOAILLY. "L'article zéro". art. cit., p.150.

Ces *jeux de théâtre* et ces *clous de girofle* montrent bien, également, que l'attribut sans article est, en pure intension, un vecteur privilégié de la métaphore, attributive particulièrement. Dans ces métaphores, souvent hyperboliques[1], le comparant non actualisé qualifie alors à la manière d'un adjectif[2], et condense la quintessence de son signifié, abstrait des contingences de la détermination : « *l'enfant est prunelle et diamant* » (S 135), « *j'ai devant moi jeunesse à son zénith et beauté à un tel comble* [...] » (BS 676)[3].

Un moindre degré dans l'archaïsme consiste dans sa forme lexicale, la plus notable étant les mots sans survivance, ou dont la famille étymologique n'est pas évidente[4]. On en trouve deux réalisations particulièrement obscures, mais dont l'emploi comme malédiction relègue la dénotation au second plan : « *Une variole noire pour toi, et que pertuis tout entier elle te fasse !* »[5] (V 870), « *orbes que deveniez !* »[6] (BS 666). Ces archaïsmes sollicitent fortement la compétence lexicale du lecteur et sa mémoire intertextuelle, comme, dans une moindre mesure car les cotextes possibles en sont mieux connus, « *bailler* » (BS 672), « *quérir* » (V 829) ou « *provende* » (V 817, 831). La substitution au sein d'une famille lexicale encore vivante, en représente le degré le plus faible, et le plus répandu, car aisément déchiffrable par le lecteur[7]. Ces termes ne sont pas nécessairement notés par les dictionnaires historiques ni perçus par le lecteur comme des archaïsmes mais, sans solution de continuité, simplement vieillis ou littéraires[8]. Quoi qu'il en soit, c'est bien la mémoire intertextuelle, la compétence spécifiquement littéraire de lecteur plus que celle, linguistique, de locuteur, qui permet de les interpréter.

La coordination des archaïsmes contribue également à leur éclairage mutuel, quand la série développe et amplifie un même paradigme, celui des mésaventures étant un exemple productif et emblématique. Son sème commun est celui de souffrances séculaires, tant tragiques que héroï-comiques, qui se prête à l'expansion synonymique, comme « *parmi les écueils et les embûches* » (M 433), et qu'on trouve également exprimé par d'autres archaïsmes : « *que Dieu te garde d'encombre* » (V 830). Ainsi, Mangeclous écrit ceci à la Reine d'Angleterre : « *le destin de notre peuple étant d'avoir des Tribulations, Traverses et Malencontres de génération en génération* » (V 995). L'opacité relative des archaïsmes est compensée par la proximité des trois signifiés ; la mise en commun du déterminant produit quasiment une lexie coalisée ; enfin, le premier des trois, qui est le plus courant[9], sert de clef de lecture aux suivants, tandis que le plus rare apparaît au milieu,

---

[1] « *mon sang s'est fait lait caillé* » (M 367), « *que tes ennemis soient chandelle* » (S 119).

[2] Joëlle TAMINE. "Métaphore et syntaxe". art. cit., p.68 ; Anna JAUBERT. op. cit., p.74.

[3] De façon assez proche, les déterminants sont omis dans l'expression de la similitude : « *vêtus comme gens honnêtes et non comme des présomptueux* » (S 220), et *a fortiori* de l'analogie laudative : « *comme raisin muscat* » (S 102), « *blanche comme perle* » (V 892). Contradictoirement, il connote ici un burlesque médiéval : « *le Guillaume empoigne la Mahaut par les cheveux, la secoue comme salade* » (V 907).

[4] Tels que *cuider* (V 870, 969) pour « croire, penser », que Jean-Marie Klinkenberg cite en exemple.

[5] Mangeclous réactive ici le participe passé de *pertuisier*, doublet archaïque de *percer*, qui ne s'est maintenu que dans des substantifs d'emploi spécialisé (topographie, serrurerie).

[6] Par-delà les sens, déjà rares, de l'adjectif en ancien français (tels « obscur, sans ouverture »), c'est par un authentique latinisme que Salomon souhaite la cécité de Mangeclous et Michaël.

[7] Par exemple, « *corporence* » (V 889, BS 662) qui est l'équivalent archaïque (ou régional) de *corpulence*, ou « *pulmonique* » (S 205) pour « poitrinaire, pulmonaire ».

[8] « *mignote* » (V 837), « *la prestesse* » (V 830), « *les ris* » (M 378), « *épouvantements* » (BS 668), « *dévorement* » (M 417), « *sous feintise d'expériences* » (V 972), « *ce cousin sans cautèle* » (V 973), « *gente et approuvante* » (BS 664), « *ce jour d'hui* » (BS 124), « *endosser honnête et raisonnable vêture* » (V 976, aussi BS 241, 677), « *destrier* » (BS 259), « *celer* » (V 826, 827) dont les dérivés préfixés *receler* et *déceler* se sont maintenus, ou enfin la substantivation des verbes dans « *de noirs pensers* » (M 413, V 897) et « *lors du revoir délicieux* » (V 989), etc.

[9] Notamment immortalisé par *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* de Jules Verne.

suivi d'un denier archaïsme aisément interprétable du fait de son dérivé adjectival – sa bonne interprétation en est, en quelque sorte, encadrée[1].

Tous ces exemples manifestent fortement que la gradation de Jean-Marie Klinkenberg, de la morpho-syntaxe aux doublets archaïques, doit être nuancée par les facteurs cotextuel d'une part et diachronique de l'autre. Pour ce qui est du cotexte, on en trouve un exemple éloquent dans deux termes qui sont par ailleurs attribués à d'autres locuteurs avec une valeur toute différente : les « *septante mille* » roubles qu'évoque Maïmon (S 299) ne traduisent évidemment pas, comme pour les Deume, une quelconque origine belge ou influence du suisse. Le numéral ne connote pas un topolecte, mais un chronolecte, il a la valeur d'un archaïsme. Cet usage est encore plus évident dans l'exaltation poétique qui caractérise son usage par Saltiel, la dérivation et l'allitération reproduisant dans l'ordre du signifiant la perfection magique, quasi cabalistique, des chiffres 77 et 999, mieux que ne le feraient les pesants équivalents *soixante-dix* et *quatre-vingt-dix* : « *ô septante-sept fois maudite* » (S 114), « *le Vatican a neuf cent nonante-neuf fenêtres !* » (V 967). Quant à la diachronie, plus est proche l'état de la langue dont est issu l'archaïsme, moins il est notable. Il en va de même s'il survit dans des expressions figées, tel *barguigner* qui apparaît certes, isolé, comme un archaïsme : « *Il ne s'agit pas de lanterner et barguigner !* » (V 1020), mais surtout dans la locution encore vivace « *sans barguigner* » (M 418, 540, BS 260). D'ailleurs, il est prévisible que seuls les archaïsmes les plus anciens affectent la graphie ou la syntaxe, tandis que les mots simplement désuets, en vigueur jusqu'au XIXème siècle, se cantonnent au lexique. Enfin, plus que la dénotation d'un état avéré de la langue française, c'est la connotation d'archaïsme qui prime, et qui tient beaucoup à son exploitation littéraire, aux cotextes possibles qui lui sont associés. La paragoge *jusques*, survivance de l'ancien français, connote ainsi pour le lecteur le cotexte classique de la poésie et du théâtre versifiés, si bien que, au-delà de l'archaïsme en tant que tel, sa connotation secondaire renvoie à cette notoriété littéraire et peut inciter, de façon quasi pavlovienne, à la lire comme une cheville rythmique, et ainsi à reconnaître dans ces DD de Mangeclous, respectivement un alexandrin romantique et un décasyllabe : « *loué soit-il jusques après la fin des temps* » (S 219), « *jusques à quand durera ce supplice* » (BS 238).

Aux archaïsmes s'ajoutent de nombreux néologismes, et le lecteur aura tendance à mêler dans la même *copia* lexicale les mots forgés par dérivation[2] et les archaïsmes lexicaux dont la famille étymologique est encore vivante[3]. En fait, « le néologisme peut, dans certains cas, donner au lecteur une impression de désuétude, de même que parfois, l'archaïsme peut paraître néologisme »[4], et rien ne distingue, en termes de perception et d'effet, l'archaïsme « *pulmonique* » du néologisme « *cervellique* » (M 498). Certains sont plus significatifs, car porteurs d'une connotation supplémentaire, en sus de la jubilation lexicale. Ces connotations peuvent être issues de l'aura dont jouissent les sucreries quand Salomon célèbre « *des jours confiturés* » (M 432). Les hypocoristiques notamment se prêtent, comme l'insulte, à la néologie archaïsante : sur le modèle des archaïsmes

---

[1] L'autre occurrence de *traverses* présente un fonctionnement identique : « *après maintes angoisses, traverses, tribulations et fatigues* » (V 881).

[2] C'est le cas de tous ces dérivés, aisément lisibles et (me semble-t-il) néologiques : « *l'odeur du jasmin me rallègre* » (S 119), « *borborygmer* » (M 453), « *indécrochetable* » (M 451), « *confusionné* » (V 929), « *crâne rigoleux* » (M 391), « *chérissement* » (V 934), « *mon allié et sauvegardien* » (M 559), les adverbes « *bigamement* » (M 431) et « *charmantement* » (M 450), le suffixé « *minutette* » (S 100, BS 652).

[3] On relève d'ailleurs des emplois néologiques de mots existants avec un sens disparu ou spécifique, comme la « *ventaison* » (M 451) qui pour Littré désigne une maladie du froment causée par la violence des vents, et pour Mangeclous les flatulences de sa maîtresse.

[4] Jean-Marie KLINKENBERG. "L'archaïsme". art. cit., p.13.

« *agnelets* » (M 411), « *enfantelet* » (M 564, V 916) et « *mignonnet* » (V 917), Mangeclous appelle aussi Eliacin « *mon doucelet* » (V 829), et ses trois fils « *mes bambinets* » (V 1020) et, par astéisme, « *mes Ignoblets* » (V 1030). Enfin, la visibilité du néologisme lui confère une forte charge d'incongru, qu'a dégagée Pierre Jourde, et qu'illustre la qualification de l'épouse de Salomon comme sa « *femme monodentaire* »[1] (M 508) :

> l'accident est substantialisé, devient une qualité de l'individu, qui semble ainsi pouvoir se trouver surchargé de qualités sans rapports entre elles. [...] dans ce type de chimère essentielle, toute chose est singulière et correspond à sa propre essence, essence paradoxalement constituée des détails les plus secondaires. La chose absolument singulière devrait être désignée par un mot absolument singulier : un hapax. […] les archaïsmes, néologismes, termes rares ou techniques déploient une richesse lexicale qui paraît toujours excessive par rapport à son objet, surtout lorsqu'il s'agit de décrire une réalité très commune. Le mot pèse trop. Même s'il représente l'exact équivalent sémantique du terme courant, son excessive précision, son pointillisme technique s'accordent mal à la fonction en général limitée dans le contexte de ce qu'il désigne.[2]

Jean-Marie Klinkenberg réserve à juste titre un traitement particulier à ce qu'il nomme « archaïsme de civilisation »[3]. Il s'agit alors de faux archaïsmes, dans la mesure où ils ne reposent pas sur l'opposition binaire avec un quelconque parasynonyme plus récent[4] : leur référent a disparu, et avec la dénomination qui lui était contemporaine[5]. Ce qui importe alors, c'est la mimésis, « la fonction cognitive, dénotative »[6], et non « la fonction poétique, connotative » ou gratuitement incongrue. Or, les aventures des Valeureux se déroulent, comme l'ensemble de la tétralogie, dans les années 1930, si bien que leur emploi d'archaïsmes de civilisation n'obéit pas à la même nécessité référentielle que de la part du narrateur d'un roman de cape et d'épée : il s'agit, dans leur cas, d'anachronismes[7], dont la fonction poétique connote, pour l'interprétation du lecteur, une fonction cognitive chez les Valeureux, une cause objective. Un cas particulièrement frappant est cet archétype des archaïsmes (et des pérégrinismes) de civilisation que sont les noms des monnaies disparues (ou étrangères), qu'un narrateur ne saurait traduire sans ruiner toute prétention mimétique. Or, Mattathias effectue à rebours une inutile conversion, de la monnaie qui a cours dans l'univers diégétique, le franc suisse, en une monnaie non seulement allemande, mais de plus disparue. A l'anachronisme se mêle alors, pourrait-on dire, « l'anatopisme »[8] : « *quarante-deux francs helvétiques* [...] *Quarante-deux francs en or de dix-huit carats ! Plus de huit thalers !* »[9] (BS 668). Cet exemple, relevant de l'univers aisément datable des monnaies, est particulièrement révélateur, mais le lexique le plus fréquent de ces anachronismes et anatopismes touche aux relations sociales et hiérarchiques, signe de l'incompétence des Valeureux en la matière, en même temps que

---

[1] Le seul terme attesté, *monodonte*, spécialisé au lexique de la zoologie, produirait les mêmes effets.

[2] Pierre JOURDE. op. cit., p.154-155.

[3] Jean-Marie KLINKENBERG. "L'archaïsme". art. cit., p.33. Ou « archaïsme technique » selon Paul ZUMTHOR. "Introduction aux problèmes de l'archaïsme". *CAIEF*, n°19, mars 1967, p.16.

[4] Comme celle qui substitue *bailler* à *donner* ; d'ailleurs, les dictionnaires, pour les distinguer nettement des « vx. », seuls véritables archaïsmes, les signalent comme « hist. », termes didactiques d'histoire.

[5] Seul un terme sorti d'usage peut dénoter un élément de l'univers référentiel révolu du texte, comme les mots *mousquetaire* ou *escopette* chez Alexandre Dumas, de même que seul un pérégrinisme pourra désigner dans un récit de voyage une réalité exotique inconnue du locuteur français.

[6] Jean-Marie KLINKENBERG. "L'archaïsme". art. cit., p.13.

[7] Ainsi, Salomon redoute qu'Adrien jaloux ne sorte armé d'une « *escopette* » (BS 662), c'est-à-dire d'une arquebuse, d'un tromblon, tel un irascible barbon chez Scarron.

[8] Au sens de « confusion de lieux, attribution à une contrée de ce qui appartient à une autre ».

[9] Les interrogations de Saltiel donnent une version hypertrophiée du procédé : « *je me demande s'il est possible, lorsqu'on a une créance en monnaie ottomane, de la faire régler en napoléons de France au cours du change de la signature du contrat si celui-ci est du XVIIème siècle et a été conclu en pays barbaresque…* » (S 96) ; elles amplifient l'archaïsme aux dimensions d'une casuistique bancaire, un *pilpul* rocambolesque pour agent de change.

de leur fascination : « *Calvin, le grand rabbin des Genevois* » (M 436), ou « *le yatagan du gendarme* » (S 210). Une chimère référentielle telle que ce pérégrinisme de la dénotation, désignant comme sabre turc une gendarmesque matraque, ne peut être dénommée que par une chimère terminologique : c'est un anachronotopisme. Ce type de condensation signale combien sont intriqués l'Age d'Or et l'exotisme, le mythe de l'origine et celui des horizons. Un employé de la SDN devient alors « *un esclave du palais* » (M 557), celui de l'hôtel « *un séide du patron* » (M 603), Saltiel nomme l'huissier de Solal « *ton janissaire* »[1] (S 261), et Maïmon prévient toute velléité de l'expulser du ministère en invoquant l'autorisation du « *Podestat* »[2] (S 239).

Des anachronismes similaires frappent la dénomination des peuples occidentaux : les Valeureux évoquent les « *Saxons* » (S 90), les « *Germains* » (S 202, 247), voire « *le Germain* » (S 222), et les « *Italiques* ». Les Français ne reçoivent pas de pareilles dénominations de la part de ces cinq francophones et francophiles confirmés, mais seulement de personnages secondaires ; Querido, Bambo et Besso demandent à apprendre « *la langue des Francs* » (S 227), Adrienne est désignée comme « *la Franque* » (S 96) dans un psycho-récit autonymique attribué à la servante Fortunée, et Maïmon parle du « *pays des Francs* » (S 298), ainsi qu'Agnel, oncle de Salomon, dans son interprétation, en psycho-récit autonymique, du concours d'élégance lancé par Solal : « *Ce minuscule vieillard, qui vivait dans une confusion mentale absolue, comprenait seulement qu'il y avait de l'argent à gagner en pays des Francs par ceux qui s'habilleraient à la franque.* » (S 230). L'archaïsme lexical a alors pour effet de connoter la simplicité et la grandeur épiques, au même titre que ces pluriels de majesté calqués sur le modèle plus courant des *Indes* et des *Amériques* : « *la Banque des Angleterres* » (S 103), « *les Europes* » (S 230, V 888), ainsi que : « *Je viens télégraphier dans les Pays du Monde* » (S 204). Mais les désignations des quatre peuples relèvent en outre de l'anachronisme, d'un archaïsme de civilisation : les référents que sont les Germains, les Saxons, les Italiques et les Francs ont disparu, et leurs lointains et métissés descendants sont convertis comme le franc suisse en thaler.

Notons que les entités nationales sont plus souvent nommées sans anachronisme[3] ; ce sont les peuples européens, « *les hommes d'Europe* » (S 247), que les archaïsmes de civilisation désignent continûment, et qu'ils renvoient à leur fond préhistorique, pré-éthique, naturel[4], à l'image de Mangeclous parlant à la reine d'Angleterre de ses ancêtres, « *sauvages Angles et incultes Saxons* » (V 1033). C'est ce que développe Saltiel quand il défend le renouveau national juif devant le SSG masqué : « *A l'époque où Genève n'était qu'un marais putride, reprit Saltiel, au bord duquel s'élevaient quelques huttes autour desquelles des hommes hélas nus attrapaient du gibier avec leurs dents, une ville superbe s'étendait en Orient* [...]. » (M 558). Son exorde historique dépeint dans un emboîtement de relatives le chaos de la Suisse préhistorique, dont le quasi-alexandrin[5] de la principale

---

[1] Soldat d'élite de l'infanterie turque appartenant à la garde du sultan.

[2] Titre qu'on donnait parfois au moyen âge au premier magistrat de certaines villes d'Italie et du Midi de la France (également BS 677). L'anachronotopisme est alors mis en valeur comme fragment autonymique au sein du DI – chose rare – qui rapporte les paroles adressées à Aude : « *Le vieux* [...] *dit qu'il avait un passeport en règle et qu'il était autorisé par le Podestat à résider pendant quarante-huit heures* » (S 239).

[3] A l'exception de « *la noble Helvétie* » (V 922) aux connotations ennoblissantes, ou la « *Germanie* » (V 900) de Bach.

[4] Philippe ZARD. op. cit. p.77-82, 164-174 notamment, l'a magistralement démontré pour la *germanité*, qui détermine tout le paradigme.

[5] Je nomme *quasi-alexandrin* un vers blanc qui n'a pas les douze pieds canoniques de la versification classique, mais qui est lu, oralement, comme un alexandrin, du fait des élisions courantes, notamment à la césure.

constitue l'antithèse. On notera toutefois que les *Suisses*, ainsi que les *Juifs*, les *Grecs* et les *Arabes* gardent, quand les Valeureux les évoquent, leur désignation contemporaine ; seuls sont concernés par ces anachronismes axiologiques, et singulièrement dans *Solal* (en 1930), les peuples de l'Allemagne pré-nazie, de l'Italie mussolinienne, de l'Angleterre et de la France, ceux qui firent l'histoire récente de l'Europe, et spécialement ses guerres. Ce paradigme des peuples barbares trouve d'ailleurs un prolongement dans cette crainte qu'exprime Saltiel : « *des oreilles germano-polono-hungaro-roumaines nous écoutent peut-être.* » (M 532). La métonymie et l'adjectif-valise résument l'antisémitisme des peuples d'Europe dans une figure doublement monstrueuse, organe énorme et chimère babélienne.

En revanche, quand les anachronismes alimentent le paradigme infini des appellatifs et titres que s'attribuent et se renvoient les Valeureux, ils sont tellement dénués de toute référence, de toute mise à l'épreuve de la réalité, qu'il n'en reste que les connotations mobiles de la grandeur obsolète d'un monde et de sa langue. Ainsi, Mangeclous disant à son aîné « *encaisse en ta qualité de chambellan* » (V 880), élève magiquement Lord Isaac au rang de « gentilhomme de la cour chargé du service de la chambre du souverain », et conséquemment soi-même au rang dudit souverain. De même, quand Saltiel se rappelle « *cette dame Aude* » (BS 133), il lui confère le titre donné à toute femme détentrice d'un droit de souveraineté ou de suzeraineté[1]. Michaël, quant à lui, raconte que Solal l'a présenté à Ariane comme son « *séide et affidé* » (BS 654) : le premier terme désigne un adepte fanatique des doctrines et exécutant aveugle des volontés d'un maître, et le second, un individu à qui l'on peut se fier, ou qui se prête en agent sûr à un mauvais coup ; mais les connotations axiologiques négatives liées au signifié n'interviennent pas ici, occultées par celles, purement lexicographiques, de l'archaïsme en tant que tel. Le dévouement de Michaël est si profondément ancré qu'il ne peut se dire qu'avec des mots chargés d'histoire. C'est aussi en des termes féodaux que Mangeclous se présente à Hippolyte comme émissaire de Solal : « *mon seigneur qui est prince en son palais, et dont je suis le hautain vassal* » (BS 259) – ce dernier syntagme étant dénotativement presque oxymorique, mais connotativement cohérent grâce à l'antéposition de l'épithète – et plus loin, « *mon suzerain* » (BS 261).

A fortiori, l'appellatif archaïsant instaure une éthique, une relation interpersonnelle d'un autre temps : « *ô compaing Saltiel* » (S 100), « *ô mes féaux du temps et des années* » (BS 652, et 665), « *ô mes amés et féaux* »[2] (S 103), « *charmants jouvenceaux* » (M 412), « *étudiants bien-aimés et fidèles vassaux* » (V 920). Il s'en dégage, pour le lecteur, le sentiment que l'univers de référence et le langage des Valeureux sont anhistoriques, ou uchroniques, et font fi des époques – de même que, utopiques, ils font fi des contrées. Leur idiolecte renvoie aux lectures classiques, à la culture universelle, et campe un éthos partagé de l'honnête homme, quand les bourgeois tels qu'Antoinette, Adrien ou dans une moindre mesure Ariane pratiquent la lecture comme signe extérieur de richesse, et non avec leur candeur et leur naïveté. Cela a pour conséquence que certains archaïsmes lexicaux qui ne ressortissent pas du domaine périssable des objets, des monnaies ou des titres, n'en connotent pas moins le même anachronisme, sur le plan éthique. On peut en voir un exemple dans cet adieu de Mangeclous : « *Journées benoîtes pour vous tous en attendant la sublime retrouvaille de lundi !* » (V 942). Il est clair que l'archaïsme excède la conservation d'un état disparu de la langue ; il dit ce que son doublet

[1] Et il fait une discrète référence à la *Chanson de Roland* (CCLXIX) évoquant « la mort de la belle Aude », selon Véronique DUPREY. *Les Instances...* op. cit., p.271.

[2] Ce sont deux termes de chancellerie, signifiant « partisan, ami dévoué et fidèle », souvent coalisés.

moderne *béni* ne peut plus dire, dévalué qu'il est par Mmes Deume, Ventradour et consorts.

Il en va de même dans ces propos de Mangeclous : « *je te questionnai avec urbanité, bénévolence et sensibilité* » (BS 644). Les connotations de l'archaïsme *bénévolence* imputent à son doublet diachronique *bienveillance* la même restriction sémantique et éthique que celle qui fait d'*urbanité*, plus qu'un simple synonyme désuet de « bonnes manières, politesse », un véritable archaïsme de civilisation, dans le champ non plus monétaire ou technique, mais éthique. L'urbanité est la politesse d'un autre temps, où entrent, disent les dictionnaires, beaucoup d'affabilité naturelle et d'usage du monde[1]. Cela apparaît très fortement dans cette autre occurrence de la qualité disparue : « *Nous allons à Paris, capitale de l'urbanité.* » (S 223). En disant cela, Saltiel ne parle pas seulement comme un honnête homme du XVIIème, il commet un contresens sur le Paris qu'il va voir, la suite diégétique l'illustrera aussitôt par les bévues valeureuses et leur rejet ; il croit produire une dénotation qui, en fait, ne correspond à aucun référent, pas plus que l'escopette que redoute Salomon – sauf qu'en matière d'urbanité les implications sont beaucoup plus importantes.

Le revers de cette introuvable urbanité est l'*esjouissance* valeureuse. La graphie archaïsante, qui est le procédé le moins fréquent[2], prend dans cette rare occurrence une valeur significative : la forme « *s'esjouir* » (V 872), qui a disparu vers le XVIème siècle, renforce l'archaïsme lexical de « *s'éjouir* », encore attesté comme doublet vieux ou littéraire de *se réjouir* ; *s'esbaudir* (S 101) fonctionne exactement de la même manière. Cette paire d'archaïsmes à deux niveaux connote en fait un anachronisme, en ce sens que par ces mots les Valeureux semblent être les derniers énonciateurs d'un signifié désormais affadi et policé, les anachroniques dépositaires de leur référent éthique, qui est la faculté de montrer plus de joie qu'on ne le fait quand on *se réjouit*, une joie plus ancienne, carnavalesque, rabelaisienne.

8. ... et dérive le *navire*

La tendance à l'anachronotopisme trouve son expression la plus hypertrophiée dans le déploiement, sur un demi chapitre, du paradigme du « navire », marqué par un tel flottement lexicologique, posant un tel problème de coréférence, qu'on songerait à un *diablogue* de Dubillard ou de Jean Tardieu. Mangeclous, Salomon et Michaël se félicitent des trois coups de canon qu'un navire du port de Céphalonie a tirés pour saluer la visite diplomatique de Solal. Mais leur dialogue fait fi du référent, qui n'a d'ailleurs fait l'objet d'aucune dénomination narratoriale préalable : le débarquement de Solal n'a pas été narré, et n'a d'autre existence romanesque que par cette conversation. Du reste, le lecteur ignore aussi, véritablement, quel cousin connaît déjà l'événement et lequel l'ignore, car tous trois renchérissent, confirment et nuancent, en usant indifféremment de tout substantif dont l'hyperonyme est *bateau*, avec une nette prédilection pour la marine ancienne et exotique

[1] Comme le résume Sainte-Beuve dans sa *Causerie du lundi* datée du 28 octobre 1850, « ce mot tout romain, qui dans l'origine ne signifiait que la douceur et la pureté du langage de la ville par excellence [...] ce mot-là en vint à exprimer bientôt un caractère de politesse qui n'était pas seulement dans le parler et dans l'accent, mais dans l'esprit, dans la manière et dans tout l'air des personnes. » Pour le lecteur de *Belle du Seigneur*, le substantif ne signifie plus que le caractère urbain, sens apparu vers 1970 par une seconde dérivation de l'adjectif dans son acception contemporaine, alors que le référent « ville » évoque moins Vincent Voiture que la règne de la voiture.

[2] Cela tient en partie à la nature orale de nombre de DD, mais il est notable qu'elle soit aussi absente des DD épistolaires. C'est une question d'encodage et de lisibilité plus que de mimétisme.

et ses connotations anoblissantes. Ce sont donc douze dénominations contradictoires, référant à chaque fois à un type très particulier d'embarcation, que reçoit ce navire dont la nature n'est jamais spécifiée au lecteur, pas plus que son existence diégétique ne lui est garantie, par une parole faisant autorité.

Mangeclous, d'emblée, donne le ton en évoquant « *la caravelle grecque* » (S 202) – ce qui revient à pourvoir la marine hellène d'un navire à voile des XVème et XVIème siècles, connotant plutôt l'Espagne et l'Italie, et leur conquête des Indes et des Amériques. On est en présence d'un premier anachronotopisme ; cette anomalie sémantique, en outre, n'est pas l'objet du même consensus que, par exemple, la désignation de Michaël comme *janissaire*. Salomon réagit immédiatement à l'annonce de Mangeclous par cette reprise exclamative : « *Une frégate de guerre qui tire trois tonnerres pour un fils d'Israël !* » Ce substantif, qu'il reprend plus loin (S 206) est davantage susceptible de dénoter le navire en question, désignant depuis le XVIIIème siècle un bâtiment de guerre armé de canons. Le divorce entre les mots et ce référent inconnu semble d'abord atténué chez Salomon, dont la parole est plus candide et moins érudite que celle de ses cousins : ce navire pourrait être une frégate. Toutefois est d'ores et déjà introduite une divergence terminologique avec Mangeclous ; dans un cotexte aussi excentrique, le lecteur a tendance à déduire par analogie que ce fameux navire ne peut être, pas plus qu'une caravelle, une frégate.

La divergence ne fera que se creuser au fil du dialogue, dont par ailleurs elle ne constitue pas le propos principal ; en effet, chaque Valeureux y va de son substantif, mais au sein de répliques convergeant sans désaccord dans une identique célébration de l'événement, du navire et de Solal : « *Ce n'était pas une frégate, dit Michaël, mais une galéasse de ligne ; ou une galiote peut-être. Et quels cadeaux il a apportés au rabbin !* » Michaël en infléchit alors la représentation, la frégate devenant une galère chargée d'artillerie, signifié pour lequel, de surcroît, il propose successivement deux termes voisins : l'ambiguïté sémantique déborde le cadre dialogal et diaphonique, pour déstabiliser la signification à l'intérieur d'une même intervention. Cette incohérence, encore modérée par l'hésitation parasynonymique, franchit rapidement un seuil supplémentaire : « [...] *et mille biens de la terre ! Cette felouque grecque avait nom galion de haute mer, crois-moi.* » (S 203). Dans cette attribution d'une identité prestigieuse, ni le thème ni le prédicat ne sont anaphoriques des désignations antérieures, avec lesquelles ils ne sauraient coréférer, pas plus qu'entre eux. Ce navire chimérique, d'abord présupposé comme étant une felouque[1], est aussitôt contradictoirement baptisé *galion* : si le terme est cohérent, c'est plutôt, par connotations, avec la *caravelle* initiale[2].

Cette erre au long cours en eaux terminologiques semble cesser avec, de *caravelle* à *galion*, ce retour au port d'attache, tout inapproprié qu'il est, les bâtiments de guerre de la Grèce de Vénizélos n'étant pas les voiliers de l'Espagne conquérante : l'anachronotopisme est vivace, mais demeure cohérent d'un point de vue interne, connotatif, seuls quelques siècles séparant les deux référents. La boucle semble bouclée, ou plutôt l'arabesque, tant en a été fantaisiste le parcours lexicologique. Cependant, ce n'était là qu'une escale, née d'une digression consacrée à Saltiel absent. Sa survenue relance l'enchanteresse évocation du prestige de Solal. Il s'agit d'abord d'informer le vieil oncle que, dit Salomon, « *les frégates ont tiré des coups de canons pour lui* » (S 206). Aussitôt se redéploie le paradigme

---

[1] Petit bâtiment de la Méditerranée, à voiles ou à avirons, ce qui rejoint très vaguement une acception moderne de *galiote* comme « voilier de pêche hollandais ».

[2] Le galion, du XVIème au XVIIIème siècle, succéda à la caravelle dans le transport de l'or et des marchandises précieuses que l'Espagne tirait de ses colonies d'Amérique ; Mangeclous en révèle le pouvoir de fascination quand il croit en deviner un dans le cryptogramme (M 388).

maritime : « *Les bombardes de haut bord, rectifia Mangeclous* [...]. – *Des tartanes énormes, dit Michaël. – Un brûlot plutôt, suggéra Salomon.* »[1] C'est ensuite de « *la galère capitane de Céphalonie* » (S 207) que parle Mangeclous, employant l'hyperonyme le plus courant des galiotes, galéasses et bombardes précédemment évoquées. Salomon y apporte un nouveau correctif : « *Je crois bien que c'était une balancelle ou plutôt une jonque* » ; or, si la balancelle, navire génois pourvu de voiles et éventuellement d'avirons, représente un écart encore léger, il se trouve aggravé, *in fine*, par la jonque, point ultime de cette dérive qui s'achève en Extrême-Orient. La conversation eût sans doute pu, se dit le lecteur, évoquer ensuite un brise-glace, un sampan ou un drakkar ; mais Saltiel, qui ne se trouble pas du flottement de ces substantifs, relève en revanche, à contretemps, une détermination annexe qui, impliquant que Solal est sur l'île, constitue de fait l'information principale : « *Galère de Céphalonie ? Et où est-il ?* »

L'anachronotopisme n'est plus alors un simple divorce entre les mots et le référent diégétique : en effet, la dénomination est certes impertinente, mais en outre elle acquiert ici une telle inconstance que le discours, non seulement se coupe de la réalité, mais s'émiette en fragments rêveurs, non exclusifs les uns des autres. Aucun cousin ne tient d'ailleurs à la dénomination qu'il adopte puis abandonne pour une nouvelle. Non seulement ce sont des bateaux d'un autre âge, mais aucun n'est du même âge. Navires de guerre, de pêche ou de transport, à rames ou à voiles, leur dénominateur commun est d'être en relation d'hyponymie[2] avec « bateau ». Le comble anachronotopique est atteint par Salomon, qui s'était montré le plus pertinent en parlant de *frégate* ; en effet, *brûlot* et *jonque* sont totalement impertinents, y compris pour le semblant de cohérence interne du paradigme sans référence : le premier du fait de sa fonction kamikaze, la seconde par son exotisme extrême-oriental.

Il est de toute façon peu probable qu'un lecteur non spécialiste discerne les sèmes spécifiques distinguant, parmi les navires, la galéasse de la bombarde ; ce dont tout lecteur nourrira son interprétation sans être historien de la marine, c'est que ce paradigme a une dénotation instable, et pour connotation commune l'exotisme des espaces et des époques, que suscitent à la fois la forte charge connotative des plus célèbres de ces substantifs (dès le premier, *caravelle*), et par contamination l'énigme même de ceux qui sont plus rares. Le lecteur, dès lors, voit l'anachronotopisme dans chaque réplique, à la fois au regard de la réplique qui la précède, et au regard de la diégèse, qui se déroule à Céphalonie dans les années 1920 : l'impertinence historico-géographique est érigée en dynamique du partage conversationnel qu'elle devrait entraver. L'impertinence des anachronotopismes n'est qu'un degré intermédiaire de cette liberté de l'idiolecte valeureux qui, parcourant toutes les gammes de la langue, commence avec l'archaïsme lexical et va jusqu'à la métaphore[3].

---

[1] Mangeclous opte ici pour une galiote armée de mortiers, et Salomon revient sur ses propres mots, pour leur préférer un petit navire des XVIIème et XVIIIème siècles, chargé de matières combustibles et destiné à incendier les bâtiments ennemis en se consumant lui-même. Michaël, plus incongru, parle quant à lui d'un petit voilier de la Méditerranée, autrefois utilisé pour la pêche et le cabotage.

[2] C'est une relation qu'accessoirement ils entretiennent entre eux, dans le cas de la série, de l'hyper- à l'hyponyme, *galère*, *galéasse*, *galiote*, *bombarde* : ce sont tous des navires de guerre à rames (mais le référent n'en comporte probablement pas) ; trois d'entre eux ont une étymologie commune de surcroît, mais ils la partagent avec *galion*, qui lui n'a pas de rames.

[3] C'est ce que produit la dénomination de *felouque* (S 231), cette fois appliquée par Mangeclous, non plus à un navire indéterminé, mais à ce que le narrateur nomme « *une voiture à deux chevaux* » (S 227) et Saltiel un *victoria* (S 231).

IV. Confabulation, réalité, vérité

Les Valeureux montrent la même liberté d'invention, le même goût pour l'exotisme, quand il s'agit de l'ailleurs ou du passé. Anachronismes et fantaisies géographiques vont de pair. La réduction d'une contrée à un détail pittoresque et emblématique en est l'expression la plus dense, par une exagération des clichés, qu'illustre bien la Suisse « *où toutes les villes sont sur des montagnes et où le lait a un goût d'amande qui te rajeunit.* » (S 243), et notamment « *Genève, ville fort propre où la gare est repeinte une fois par mois* » (V 834). C'est un effet incongru comparable que provoque la désignation de l'Italie par un cliché consacré : « *Comment pourrait-il trouver Sol dans une botte de mille kilomètres ?* » (S 137). L'analogie est entrée en langue et enregistrée par les dictionnaires ; toutefois, son occurrence se fait généralement dans le voisinage cotextuel de la dénomination littérale du pays. Or, ici, l'image de la botte prend une valeur concrète et fantastique, en l'absence du mot *Italie*, et en présence de termes concrets comme le verbe *trouver* et la taille du pays : exprimée en kilomètres, elle contrarie la dimension figurée de la périphrase consacrée, et fait reporter sur le substantif l'exactitude de sa mesure. Elle fait basculer la désignation clichée dans la dénomination rigoureuse d'une chaussure de géant, et l'enquête de Saltiel dans le merveilleux.

1. Le crédit de la fable et les reprises de confabulation

La parole valeureuse déploie ainsi les merveilles du monde, rapporte des voyages extraordinaires mêlant images d'Epinal et fantaisie débridée. Cette somme que rien n'arrête est évoquée par Saltiel mourant :

> Si on veut des renseignements sur le monde qu'on les demande à Saltiel. Les Français ont la gentillesse, les Anglais sont plus hauts que le Babylonien, les Italiens ont le cœur jeune et les Allemands ont les mélodies qui font pleurer. Et qui est honnête, libre et indépendant comme le Suisse ? (S 340)

Les articles définis évoquent un partage rigoureux et exclusif des attributions des peuples ; mais leur série est hétéroclite, elle met en parallèle les qualités morales françaises, italiennes et suisses, avec deux éléments faisant figure d'intrus : le lecteur devine dans l'attribut des Allemands la musique romantique, prototypiquement allemande ; mais sa désignation très vague rend encore plus cocasse le monopole que leur confère l'article défini pluriel, d'extensité universelle, embrassant la totalité de la catégorie. Quant aux Anglais, c'est leur taille physique qui les caractérise, mesurée de surcroît à l'aune d'un comparant hyperbolique hétérogène ; son incongruité est d'ordre syntaxique dans la mesure où l'extensité universelle en est exprimée au singulier, et sémantique dans la mesure où il s'agit d'un peuple biblique.

Les confabulations de Saltiel sur ses pérégrinations passées et à venir en développent toutes les ressources imaginaires : « *Il y a d'autres affaires. Par exemple à Ceylan. A Ceylan. A Ceylan, cher ami, il y a énormément de perles. C'est ainsi. Tu plonges. Tu vends tes perles. Cent louis d'or. Tu vas fumer une cigarette, après la plongée. Et tu es riche et heureux.* » (S 99-100). La simplicité édénique d'une telle vie, et du DD, trouve une version antithétique dans la description du Spitzberg, quand Salomon demande à Saltiel ce qu'on y fait : « *Rien. Des jours, il fait froid, des jours il fait chaud. Tu manges de la morue au soleil de minuit. Voilà.* » (S 103). Mais la confabulation géographique enfle et vire au merveilleux :

> la mer indienne de Ceylan contient des huîtres à diamants ou à rubis, des escargots marins dont la coquille est de saphir et des globules de racamalardinisfaronfe qui, comme vous le savez, est entre les précieuses la pierre la plus précieuse et quasiment introuvable (S 100)

Le néologisme dont Saltiel baptise son hyperbole de pierre précieuse condense toutes les virtualités imaginatives en un seul mot – fort long, imprononçable, totalement dépourvu de motivation, de paronymes ou de connotations autres que celles dues à son caractère chimérique. De même, lorsque Saltiel se lance dans son récit picaresque, son Spitzberg apparaît comme une réserve naturelle de chimères, il en développe le bestiaire poétique : « *Au lieu de devenir millionnaire, j'ai vu des phoques ; sur les montagnes, des phoques ; sur la mer, des animaux appelés léonphants ; et des serpents et des cocrodilles sur tous les chemins.* » Les phoques, tout d'abord, ne sont cocasses que par l'exagération, et par leur première évocation comme souvenirs compensant une fortune manquée ; mais ensuite apparaissent des animaux-valises, unissant le *lion* et l'*éléphant* pour l'un, le *crocodile* et le *mandrill* pour l'autre.

Immédiatement après sa ménagerie onirique, Saltiel reconnaît au Spitzberg une nature fictive : « *ce Spitzberg-là, c'est probablement une invention des compagnies de navigation qui sont, comme vous le savez, dirigées par les Jésuites, conclut Saltiel avec une mine désabusée.* » (S 103-104). Mais son aveu n'impute pas au conteur la responsabilité de l'invention ; celle-ci est reversée dans une autre fiction enchâssante, celle d'un complot jésuite fantastique. Elle est appuyée par l'invocation du savoir partagé des auditeurs, qui fabrique de toutes pièces sa crédibilité auprès des cousins, dupes bienveillants et consentants : sa présupposition de vérité n'est qu'une sorte de performatif fictionnel. D'ailleurs, Mattathias s'en accommode[1] : « *"Vérité", dit Mattathias. Il n'en savait rien mais l'arrivée inopinée de ces Jésuites lui plaisait infiniment.* » (S 104). Le principe de plaisir l'emporte sur le principe de réalité, la jouissance sur la connaissance. D'ailleurs, l'explicitation de la nature fictive de Spitzberg apparaît déjà dans son actualisation : le déterminant démonstratif irréalise la désignation rigide, forcément référentielle, du nom propre, d'un lieu géographique de surcroît[2]. Mattathias use d'abord du démonstratif dans une mise en doute : « *Et quand es-tu allé à ce Spitzberg-là ? demanda Mattathias, pris de soupçon.* » (S 103). Mais Saltiel emploie le même déterminant dans son récit, non seulement lorsqu'il en fait une création des Jésuites, mais plus loin en achevant d'en irréaliser la localisation et même l'existence :

> "D'ailleurs, je vous l'ai dit, je ne crois pas que ce Spitzberg soit un vrai pays du monde. Ou alors, il doit plutôt être placé vers le milieu. Au Maroc peut-être. Va peser, va juger ! D'ailleurs, il faisait chaud au Spitzberg. Preuve que ce n'est pas un pays d'en haut. Vérifie si tu peux." [...] Il soupira, fatigué de ses mensonges. "Je ne sais plus. Je ne sais plus où était ce Spitzberg et en fin de compte cela m'est indifférent car Dieu est partout. [...] Ils ont mis sur le Maroc quelque ours ou quelque Esquimau [...]. (S 104-105)

L'occurrence suivante manifeste fortement la labilité de la référence, entre réalité et fiction, qu'exprime le démonstratif ; c'est un DIL synthétisant sans locuteur identifié le raisonnement au terme duquel les Valeureux désertent une montagne inhospitalière, satisfaits de leur exploit : « *En somme, ce Monnetier était à huit cents mètres au-dessus de la mer. C'était bien assez. Au cours du change cela ferait au moins quatre mille mètres à Céphalonie.* » (M 618). Ce que souligne ce démonstratif exemplaire, c'est que ce Monnetier-ci, dans les Alpes, et celui-là, célébré de retour à Céphalonie, sont choses distinctes, comme le sont l'Argentine des géographes et celle de Saltiel – et encore celle de

---

[1] Tout comme Salomon sur Ceylan : « *Nous le savions.* » (S 100).

[2] Le démonstratif irréalise également la destination que prévoyait Saltiel avant d'être détourné vers le Spitzberg : « *en n'allant pas en cette Argentine* » (S 103). Il produit le même effet quand il désigne les espaces diégétiques, « *cette Genève* » (BS 643), et se trouve renforcé dans cette désignation approximative de Saint-Germain : « *cette ville du Saint Germanique ou comment l'appelles-tu, j'ai oublié* » (S 329). L'irréalisation, alors, n'est pas la marque de la confabulation, mais de l'étrangeté ; le démonstratif, tel le *iste* latin, opère à la fois une mise à distance, une relativisation et une dépréciation.

Scipion, celle de Jérémie. La parole valeureuse opère une conversion magique, exprimée par l'isotopie monétaire, et la dimension conférée au référent est fonction de sa valeur d'échange et de son pouvoir de fascination. La réalité en ressort relativisée et convertible ; l'imagination lui oppose la concurrence d'une infinité de mondes possibles :

> Je mets en fait, dit Mangeclous, qu'une montagne est un caillou. Et que m'importe que ce caillou ait mille mètres et qu'il existe au plafond des Indes un caillou de huit mille mètres ! Cela ne m'impressionne pas. Car je puis imaginer une montagne de cent mille mètres et je trouve leur Himalaya bien petit.[1] (M 622)

La crédulité participative de ces auditeurs, bon public, alimente la confabulation. Ainsi, quand Mangeclous raconte à Mattathias la servilité d'un commissaire de police devant Solal, Saltiel participe avec le sérieux d'un enfant : « *Sais-tu ce qu'il fait ? – Non, dit Saltiel tout palpitant, dis vite, cher Mangeclous ! – Il se précipite pour le brosser et pour lui cirer les souliers ! – Absolument, dit Saltiel.* » (M 575). Mais l'acquiescement des répliques trouve une confirmation narrative dans le récit attributif :

> Après le bain il se couchait quelques heures dans son lit à rouges plumets d'autruche. – Parce qu'il était affaibli, expliqua l'antique cabri à ses congénères. – Et dans son lit bien chaud, continua Mangeclous, le baron recevait ses amis qui [...] lui apportaient des fleurs, des oranges, du jaune d'œuf au cognac. – Des fortifiants, approuva le centenaire. Et dis-moi, auréolé, comment était sa baignoire ? – Platine massif, sauf les robinets qui n'étaient qu'en or. – Juste, mon fils. Je l'ai entendu dire. Et de plus, garnie de perles fines. (M 399)

En effet, des verbes tels que *expliquer* ou *approuver* opèrent une accréditation de cette adhésion aux fantaisies les plus débridées. Le narrateur y caractérise les DD sans distance, en empathie avec l'attitude du locuteur. Ses paroles sont traitées comme une information : « *L'Allemand est fort, enseigna Mattathias d'un air entendu.* » (S 222). Les DR plus narratoriaux se prêtent, *a fortiori*, à ce type d'empathie, pour les truismes : « [Mangeclous] *apprit à Salomon horrifié que les princesses avaient des intestins. Salomon se récria mais dut se rendre à l'évidence* [...]. » (M 445), comme pour les fantaisies : « [Saltiel] *raconta de belles histoires à ses amis* [...]*, il leur apprit que la baronne de Rothschild mangeait de la purée de perles fines ;* [...]. » (M 443). Par le verbe *apprendre*, qui est ici suivi de huit complétives cocasses ou oniriques, le narrateur présuppose la vérité de son objet, et suggère le sérieux de l'écoute, la fascination de la réception. L'expression emblématique de cet enjolivement de la réalité par la parole est *la beauté de la chose*[2] : « *la lionne* [...] *vient de s'échapper de sa cage après en avoir mangé les barreaux ! (Ce dernier détail ajouté par Mangeclous et pour la beauté de la chose.)* » (M 417).

Le crédit accordé à la confabulation transparaît dans l'indignation suscitée par le scepticisme de Mattathias face au faux télégramme de Mangeclous : « *laisse-nous devenir ministres, homme de petite foi !* » (M 537). Il est significatif que l'apostrophe stigmatise le manque de foi de l'avare[3]. Imaginer à voix haute qu'on est ministre, c'est déjà le devenir[4]. La confabulation opère une transformation de celui qui s'y livre, une transfiguration : « *Mangeclous demanda à Salomon si, pour un million, il oserait chanter "Rigoletto" à*

---

[1] Mangeclous relativise dans les mêmes termes la confabulation de Saltiel sur les « *neuf cent nonante-neuf fenêtres* » du Vatican (V 967) : « *Peuh, fit Mangeclous, humilié. Moi, je peux imaginer un palais de nonante-neuf mille fenêtres. Donc neuf cent nonante-neuf, ce n'est pas tellement !* » La valeur de consolation ou de revanche que revêt l'imagination apparaît clairement ici, notamment dans le récit attributif.

[2] Le syntagme est récurrent : V 889, BS 661. De même, quand Adrienne rend visite à Gamaliel : « *Saltiel, très important, ordonna aussitôt à Salomon de courir et de voler et de raconter que la consulesse – de raconter ce qu'il voulait mais de raconter bien !* » (S 114).

[3] C'est cet appellatif que Jésus adresse à ses disciples dans l'*Evangile selon Matthieu*, 8.26.

[4] A l'image de l'artisan dont parle Pascal dans les *Pensées* (§ 653), qui rêvant douze heures par jour qu'il est roi, est aussi heureux que le roi rêvant le même temps qu'il est artisan.

l'Opéra de Paris. – Sûr et certain, répondit le petit homme. Que m'importe qu'on rie de moi ? [...] *En attendant, moi, je vais être millionnaire !* » (M 444-445). De surcroît, il arrive que la confabulation pleine d'espoir devienne réalité, quand un Valeureux en a le pouvoir. C'est ce vers quoi tend le stratagème du faux télégramme dont l'auteur, Mangeclous, s'imagine en futur vrai chef de l'Etat juif ; c'est ce que réalise, plus modestement, la réaction de Saltiel à l'invitation rêvée à voix haute par Salomon : « *Il faut que j'aille au Dôme. Il y a réception de notables et j'en suis.* [...] *– Je crois que je suis invité aussi, fit timidement Salomon. – Ce n'est pas vrai. Mais viens tout de même, fils, fit Saltiel en souriant avec affabilité.* » (S 106).

La transformation magique qu'opère la parole touche à son comble quand le SSG Solal, qui a la capacité réelle de faire d'un membre B un membre A, se prête au jeu et déchiffre l'espérance contenue dans une question indirecte et générale de Mangeclous :

> Chère Excellence, demanda-t-il d'un air fin et sous-entendu, y aurait-il chez vous un poste vacant pour un chef de cabinet réellement capable ? – En somme, dit Solal, vous seriez le plus intelligent que j'aie jamais eu. – Affaire faite, Excellence ! interrompit Mangeclous en se levant. J'accepte ! [...] Merci, du fond des entrailles ! [...] car j'ai toute confiance en votre loyauté et tenue de parole ! [...] soyez assuré que je saurai me rendre digne de votre confiance ! (BS 248)

Solal y répond par l'irréel, mais Mangeclous entend un potentiel qu'il ne tient qu'à lui d'actualiser ; en topant à ce qui n'est ni une offre ni une nomination, Mangeclous la réalise par un coup de force. Le performatif « *J'accepte* » fait passer l'irréel à l'effectif : il fait alors mine d'aller annoncer sa nomination et de se mettre à l'ouvrage. Les objurgations de Saltiel n'y font rien : « *Explique-lui qu'il n'est pas nommé !* [...] *Promets que tu ne le nommeras pas ! – Je ne peux pas promettre puisque je l'ai déjà nommé, dit Solal pour donner une fiche de consolation à Mangeclous. Mais selon votre désir, oncle, je le révoque.* » Solal accepte la métalepse de Mangeclous, qui seul a parlé de *nomination* ; le retour au principe de réalité, qui interdit à Mangeclous d'être chef de cabinet, se fait par les mêmes voies de la confabulation, c'est-à-dire l'antonyme du fictionnel *nommer* qu'est *révoquer*. Les ordres contradictoires du réel et de la fiction sont ainsi tous deux ménagés, ce qui suffit à l'embellissement du premier par la seconde, comme l'explicite le psycho-récit : « *Mangeclous* [...] *se réconforta à la pensée des cartes de visite qu'il allait commander d'urgence et où figurerait son titre d'ancien chef de cabinet à la Société des Nations !* » La reprise des propos fantaisistes d'un personnage comme présupposés sérieux apparaît également dans ces confabulations particulières que sont les menaces et les serments, tels ceux qui sont destinés à arracher un secret à Saltiel[1] :

> Mangeclous, décidé à tout, joua le grand jeu. "Par le Nom Sacré, dit-il soudain en mettant sur sa tête le châle rituel à franges, je jure que si tu ne me révèles pas tout de suite le secret, je vais dans les Amériques et je me fais Allemand et je répudie ma femme ! Et je deviens pasteur ! Et je télégraphie à Hitler pour le féliciter et l'encourager à faire mieux car j'en ai assez d'une telle race cruelle ! Je le jure par Rabbi Akiba !" Un silence impressionnant suivit cette déclaration et Saltiel sentit qu'il était vaincu. Etre cause de l'abjuration de Mangeclous, tout de même, non ! Et surtout infliger un tel pasteur aux Américains, il ne s'en sentait pas le courage. (M 429)

C'est une présupposition similaire que produisent certains échos autonymiques au sein du récit, par exemple quand Mangeclous entreprend d'apitoyer Colonimos : « *mes trois chérubins croassent de famine extrême, jour et nuit, depuis quarante-huit heures, non, je mens, depuis quarante heures seulement* » (V 831). La métaphore verbale, le

[1] On retrouve le même crédit dans la lettre où Saltiel narre à Solal l'insistance de Mangeclous à ce que ses cousins le laissent seul à Londres avec sa (prétendue) sciatique : « *il a fait serment de répudier sa Rébecca si nous renonçons à notre Expédition Ecossaise ! Que veux-tu, nous ne pouvons pas prendre la responsabilité de faire de la pauvre Rébecca une Divorcée Honteuse ! Bref, nous nous sommes inclinés* » (V 993-994).

parasynonyme de *faim*, l'épithète qui le qualifie, les compléments circonstanciels de temps, tout dans cette phrase relève de l'hyperbole. L'autocorrection inscrit explicitement le possible mensonge et se donne comme un gage de véridicité ; par elle, Mangeclous suggère que s'il s'est d'abord laissé mécaniquement emporter par le chiffre rond de *quarante-huit heures*, synonyme lexicalisé de *deux jours*, en revanche, *quarante heures*, par son arbitraire, vaut comme effet de réel et ne connote qu'une précision scrupuleuse, un souci d'exactitude qui rejaillit sur toutes les hyperboles n'ayant fait l'objet d'aucune autocorrection[1]. Or, la reprise autonymique, dans le récit attributif de la réponse, de l'une de ces hyperboles, inscrit discrètement le point de vue de Colonimos, ou plutôt l'empreinte qu'y ont laissée l'éthos sincère et les mots de Mangeclous : « *le bon Colonimos en larmes, bouleversé par les croassements des bambins ligotés* » (V 831). Le syntagme nominal actualise en écho, par dérivation, la métaphore verbale de Mangeclous comme un présupposé. Cette motivation pseudo-objective est comparable aux reprises de désignation, par lesquelles le narrateur prend à son compte, comme désignations des personnages dans le récit, les apostrophes, insultes, compliments ou qualifications qui émaillent les DD : « *"*[...] *des inutiles comme notre petit Salomon sont le condiment de la vie." Le petit condiment, qui s'était endormi, se réveilla* [...]. » (S 223).

A ce type d'écho qui inscrit dans le récit des syntagmes nominaux autonymiques, fait pendant un équivalent, qui affecte les verbes : ce sont les passés simples qui réalisent le mieux ces reprises de confabulation. Lorsque les Valeureux, constitués en gouvernement juif, attendent dans un salon de la SDN d'être reçus par le SSG, ils développent divers projets fantaisistes de politique internationale. Mais leurs DD reçoivent le prolongement original d'une forme atypique de DR, tenant à la fois du DN et du DIL :

> Puis on fit diverses guerres terribles à la Roumanie, à la Pologne, au Japon et à l'Allemagne. On imposa les amendes à ces pays et on mit leurs chefs dans des cages. De plus, on décida qu'on les ferait travailler pour les bons Etats. "Allons, allons, ordonnait impétueusement Mangeclous aux vaincus, faites des chemins de fer pour la France [...]." On convint de mille gracieusetés pour les gouvernements bons aux Juifs [...]. (M 554)

Ces passés simples présentent le même fonctionnement que le prototype flaubertien qu'analyse Marcel Vuillaume : « le narrateur parle ici avec les mots de son personnage. Je dirais, non pas qu'il mentionne ses paroles, mais qu'il se les réapproprie. Cependant, en se les réappropriant, il les cautionne [...] : sa réalité dans l'univers narré est attestée par le narrateur. »[2] Mais ils en radicalisant la portée dans la mesure où, à la différence du bonsoir que s'échangent effectivement les personnages de *Madame Bovary*, ces déclarations de guerre sont fictives – éventualité que Vuillaume n'aborde pas. Les faits de guerre rêvés ont, d'un point de vue aspectuel et narratologique, le même crédit que n'importe quel événement diégétique rapporté par le récit ; les passés simples condensent les confabulations et en présentent les procès sous un aspect global, comme achevés, révolus, réglés. Seule l'énormité de la confabulation manifeste que ce ne peut être la vérité du narrateur ; le cotexte de DD oriente leur interprétation vers une forme de DR ; d'ailleurs, l'imparfait du récit attributif caractérisant le DD de Mangeclous est méronomique de ces passés simples et le rapporte comme un échantillon. Le pronom caméléon *on* permet cette porosité, il constitue, au milieu des passés simples, le seul embrayeur possible du point de vue des personnages, tandis que le *ils* qui n'entrave pas le DIL, aurait pour effet, en l'absence de tout imparfait, d'enfermer les Valeureux dans la place des délocutés d'un passage de récit pur. Leur densité narrative les rapproche du DN, dont relèvent clairement

---

[1] L'approximation concernant le moment de la rencontre entre Mangeclous et George IX produit le même effet : « *voici qu'un matin, ce devait être dix heures et quart, dix heures et demie* » (V 835).

[2] Marcel VUILLAUME. "Le discours indirect libre et le passé simple". art. cit., p.198.

les deux verbes « *on décida* », « *on convint* » ; toutefois, ce qui est narrativisé ici n'est pas seulement l'acte de parole même, mais aussi son contenu, sa création, sa performance. Ce DR très particulier est une forme atypique du PDV raconté, et rend compte du point de vue enfantin des Valeureux : les événements ont lieu, réellement, par leur évocation, avec plus de crédit que ne leur en donneraient, dans un DIL standard, le futur depuis le passé ou le conditionnel ludique. Il ne s'agit pas d'un discours mentionné ou représenté, mais d'un nivellement des actions narrées par le récit d'une part, et imaginées par les Valeureux de l'autre.

Ces passés simples sont dans l'ordre du procès l'équivalent de la dénomination de l'allocutaire du DD de Mangeclous, qui présuppose l'existence de ces « *vaincus* ». De même, dans cette apostrophe insolente que Saltiel, à Rome, adresse à Titus, le COD du verbe de parole introductif au DD présuppose la présence de l'empereur, allocutaire qu'identifient le lieu de l'énonciation puis le vocatif sublime de la harangue : « *devant l'Arc de Titus, Saltiel se campa, croisa les bras et harangua l'empereur romain : "Ô Titus,* [...]*"* » (V 978). Le récit rapporte, de façon empathique, la présence subjective qu'a alors Titus aux yeux de Saltiel, et suggère sa totale implication dans la solennelle revanche dont il se fait le héraut au nom de son peuple. Il en va de même quand Saltiel fait face aux attaques palestiniennes : « *Deux doigts dans son gilet et une main en visière, il inspecta Austerlitz ou Valmy. Plus d'Arabes.* » (S 338). Dans le paradigme des verbes de regard, *inspecter* évoque la plus grande rigueur ; il focalise certes la scène par le regard de Saltiel mais, au passé simple, il présuppose exacts les deux toponymes étrangers à la situation diégétique qu'il a pour COD ; mais cette discordance référentielle, et l'alternative exprimée par *ou*, en activent les seules connotations et inscrivent économiquement l'imbrication entre les guerres napoléoniennes et les colonies juives. Le récit décrit Saltiel jouant à Napoléon, comme le montre sa posture, mais aussi voyant et faisant voir au lecteur, avec les yeux d'un Napoléon, la Palestine à laquelle la phrase monorhématique qui suit opère un retour abrupt, en DDL.

Le cryptogramme, d'abord rapporté dans son texte intégral (M 384-385) offre un riche matériau à la confabulation ; son stimulus est la mention d'une somme énorme en bas de la colonne. On observe une émulation collective dans l'élaboration du rêve, élucubrations dont Mangeclous est le maître d'œuvre ; il en donne l'argument d'emblée, la matrice narrative : « *Il y a ici le secret d'un trésor. Un trésor de trois cent trois millions !* » (M 385). La question fondamentale que pose Salomon, pourquoi faire don de ces millions aux Valeureux, montre un scepticisme vite censuré et très relatif, dans la mesure où il admet le présupposé du trésor, à partir duquel Mangeclous a réponse à tout :

> tais-toi. Ne comprends-tu pas l'affaire ? L'homme connaît certaines données mais il a besoin de la grande fourberie de nos esprits et il se réserve la moitié du trésor ! Tu as bien vu, il y a trois cent trois millions et, dessous, cent cinquante et un millions cinq cent mille. (M 385-386)

Toutes les pistes d'investigation sont bonnes, en fait sont moteurs de l'invention ; le cryptogramme est un texte à trous, dont les Valeureux vont s'efforcer de retisser le maillage, en motivant tous ses maigres indices :

> "Lac, lac ! hurla-t-il soudain. Affaire sûre, le trésor est dans un lac ! – D'autant plus, dit Saltiel, qu'il y a trois points d'exclamation après le mot lac. [...] Eau, dit-il. Voyons un peu. Eau. Que peut bien vouloir dire eau ? – L'eau du lac", expliqua Mangeclous. [...] Que signifiaient les autres chiffres ? Des longitudes sûrement ! [...] Qu'est ce que c'était que ce "tel" ? Une abréviation pour téléphone probablement. "L'homme nous dit, expliqua Mangeclous, de lui téléphoner au numéro 22456 une fois que nous aurons trouvé le trésor. [...] Trea en anglais veut dire arbre ! Donc le trésor se trouve au pied d'un arbre, près du lac ! [...] – Pour moi, la chose importante c'est ce cent vingt-sept qui revient tout le temps, dit Mattathias. – Cent vingt-sept mètres de profondeur", dit Mangeclous. (M 385-388)

Le lecteur assiste, sur plusieurs pages, à un véritable *work in progress*, où chaque élément, lettres ou chiffres, passe de l'état de déchet inutile à celui de circonstance déterminante. La série atomisée de lettres agglomérées s'organise peu à peu en une représentation spatiale : la colonne prend sens, et le lac prend forme. Chaque élément devient un présupposé, sitôt dit, sitôt admis et repris par un article défini anaphorique. La réponse au problème de l'identification de ce présupposé ne fait qu'en déplacer les termes : « *Oui mais quel lac ? – Eh bien, nous ferons le tour des lacs du monde, dit Mangeclous avec quelque irrésolution, et nous chercherons l'arbre.* » (M 387-388). Mangeclous résout cette extensité spécifique encore inconnue, *le lac*, par l'inventaire de l'extensité universelle, *les lacs du monde*, en reportant la fonction d'indice sur *un arbre*, devenu *l'arbre*. La transformation de la supposition en présupposition et l'établissement de la cohérence se font par des coups de force ; même le détail typographique d'un signe de ponctuation, en lui-même asémantique, est récupéré par extrapolation :

> Et que vient faire ce point d'interrogation à l'envers devant trea ? – C'est l'habitude des Espagnols, expliqua Saltiel. – La phrase est en espagnol ! Le galion, le galion ! cria Mangeclous. C'est un galion porteur des richesses du Pérou ! – Oui, mais francs est en français ! dit Salomon. – Il a calculé les monnaies espagnoles au cours du change ! cria Mangeclous. (M 388-389)

Mangeclous additionne *trésor*, *eau* et *Espagne*, et, de connotations en connotations, fait surgir un galion, nonobstant sa dénotation qui lui interdit de naviguer sur un lac, et l'arbitraire d'un bilinguisme qui consisterait à ponctuer un mot anglais à l'espagnole. L'article défini qui actualise les premières mentions du galion, par sa valeur anaphorique, montre que ce galion de légende était déjà implicité dès le début des élucubrations. Le penchant romanesque qui inspire cette reconstitution est d'ailleurs invoqué explicitement, non comme relativisation, mais comme accréditation donquichottesque de la frénésie affabulatrice : « *S'il ne sait pas où est l'arbre et le lac, qu'il nous le dise simplement ! – C'est toujours ainsi pour les trésors, dit Mangeclous. Lis les livres !* » (M 388). Certains détails enfin, rétifs à l'interprétation, font l'objet d'une fixation qui débouche sur l'incantation cabalistique ou magique. La scrutation et la répétition des syllabes onomatopéiques et des chiffres[1] agitent un signifiant obscur, dans l'espoir qu'en sorte un sens :

> "Pour moi le secret, dit Mattathias, c'est ce quatre cent quarante-quatre qui revient tout le temps." [...] Mangeclous gémit. Eh, il ne le savait que trop que la clef du mystère c'était ce maudit quatre cent quarante-quatre. Mais quoi quatre cent quarante-quatre, où quatre cent quarante-quatre ? "Voyons un peu, qua-tre cent qua-ran-te-qua-tre, scanda-t-il. Eh bien, est-ce que cela ne vous dit pas quelque chose, messieurs ? [...] Et le sezc ? demanda Salomon. Sezc, sezc, sezc ! cria-t-il pour tâcher de comprendre. [...] – Secz ! – Hal ! – Ejo ! – Trea !" (M 387-388)

La solution du cryptogramme que révèle finalement Saltiel, n'en paraît que plus belle dans sa simplicité : « *il fallait ne tenir compte que des lettres, et ne tenir compte ni des chiffres, ni des signes, ni du mot francs.* » (M 430) – c'est-à-dire, selon l'intéressant commentaire que propose Philippe Zard, faire fi, respectivement, « des grandeurs terrestres, de la tyrannie du quantitatif et de la cupidité »[2] ; des faux semblants, des apparences, de l'idolâtrie ; et de la sacralisation de l'or et de la puissance. Interpréter le

---

[1] Les délibérations, dans la salle des coffres, relatives au code à choisir, révèlent combien des chiffres, dénués de connotations (seul le 7 du choix final en comporte), peuvent revêtir un sens pour peu qu'on s'y arrête, en une parodie de Cabbale : « *on discuta à voix basse et avec des yeux conspirateurs. Quel chiffre secret fallait-il choisir ? Trois cent soixante-quatorze n'allait pas, c'était un chiffre trop naturel. Cent onze ? Malice cousue de fil blanc. Quatre cent cinquante-six ? N'importe quel nourrisson y penserait. Enfin on trouva un chiffre intelligent, propre à dérouter les cambrioleurs et qui commençait par sept, jugé de bon augure.* » (M 612).

[2] Philippe ZARD. op. cit., p.252.

message nécessite de ne lire que les lettres, selon un pari sur le langage propre au peuple du Livre. De surcroît, « la ferveur intérieure, ici métaphoriquement suggérée, seconde l'application littérale. Le sens profond de la *lettre* ne se dévoile que si l'encre est *sympathique*. »[1] Philippe Zard conclut à un déchiffrement initiatique, impliquant de dépasser la prolifération anarchique de signes pour redécouvrir l'authenticité du sens et la naïveté désintéressée de l'amour. J'ajouterai que ces enjeux éthiques s'ancrent dans la confabulation primordiale : malgré la griserie des sommes et des faux-semblants qu'elle manifeste, c'est avant tout, en acte, une illustration des pouvoirs de cette parole sympathique, sans lesquels l'exégèse de Saltiel ne serait qu'une leçon de morale.

2. Paranoïa, vitalité et principe de réalité

Le crédit accordé à la fiction, de façon euphorique, connaît un envers sombre, au fonctionnement strictement identique : la paranoïa. Dans la ferme qui les abrite entre Marseille et Genève, Mangeclous, entendant souris, vaches et oiseaux de nuit autour de lui, est pris de peur, réclame en conséquence la compagnie de Salomon, et se met à lui parler de la mort, sujet que Salomon récuse avant de se rendormir. Or Mangeclous a besoin d'un interlocuteur éveillé : « *Le seul remède contre la peur, c'était de parler.* [...] *Que faire pour le tenir éveillé ? Il le secoua de plus belle et prétendit qu'on allait les arrêter.* » (M 499). Au départ, cet argument minimal, la menace d'une arrestation, n'est qu'un thème prometteur de développements afin de susciter par la crainte l'écoute de Salomon, et accessoirement déverser des idées noires inspirées par tout autre chose, la campagne hostile. Là encore, la confabulation se nourrit d'elle-même, et des réactions de l'auditeur ; Mangeclous esquisse des pistes possibles, et le reste suit, étayé par les questions et approbations de Salomon :

> Pourquoi ? demanda Salomon, l'épi de cheveux soudain dressé. – Pour haute trahison, murmura à tout hasard Mangeclous. [...] C'est une accusation injuste. – Oui, mais plausible, n'est-ce pas ? – Hélas oui, dit Mangeclous [...] C'est toi, l'auteur principal. – Oui, évidemment, oui, dit Salomon [...]. Je t'en supplie, j'aime mieux savoir. (M 499-500)

Après une dramatisation laconique et dilatoire, Mangeclous énonce enfin la pièce à charge, un croquis que fit Salomon devant le fort Saint-Nicolas, à Marseille : « *Mais je dessinais une fleur ! – C'est un truc d'espions. Dans la fleur ils mettent le plan.* » (M 500). Mangeclous pour étayer ses craintes fictives, invoque alors une règle générale, le *truc d'espions*, tel qu'en révèlent les romans d'espionnage. Mais outre le stéréotype, il introduit dans la confabulation un personnage de policier militaire :

> Un soldat à l'oreille un peu coupée s'est arrêté pour regarder ce que tu dessinais. [...] – C'est tout ? – Hélas non. Dans le train j'ai reconnu le même soldat. Il nous filait. Pourquoi serait-il monté justement dans ce même train ? Un policier militaire, sûrement. Et il a passé plusieurs fois devant le compartiment. Et il a regardé. Toi d'abord, et nous, les complices, ensuite. – C'est vrai, dit Salomon, je me souviens.

Par ce réemploi d'un élément de la réalité, Mangeclous est pris au jeu de sa propre fiction, qui devient toute entière crédible :

> Soudain, Mangeclous frissonna à son tour. Non, non, c'était une idée absurde. Ce soldat rencontré deux fois, coïncidence tout simplement. Il n'avait parlé de ce soldat que pour tenir Salomon éveillé. Et voilà que ce soldat le terrifiait maintenant. Oh, cette oreille. Oh, ce regard significatif. (M 500-501)

[1] Philippe ZARD. ibid., p.253.

Or, la confabulation a pour effet, comme dans le cryptogramme, de motiver les coïncidences et de tout rendre significatif ; et cette histoire d'espionnage contient trop de réel pour rester sans dommage. On assiste alors à une reculade du fictif, un retour à la simple évidence, comme rarement en opère Mangeclous : « *Non, non, dit-il, puisque nous sommes innocents.* » (M 501). Mais c'est précisément la réalité qui vient aggraver la brèche, par le récit puis le DD, par les contextes énonciatif et historique : « *Il y eut un long silence. Un volet battit avec fracas. "Dreyfus aussi", souffla Salomon dans l'obscurité.* »

Le fléchissement de Mangeclous et l'élargissement historique donnent le signal d'une contagion de la confabulation panique reprise par le chœur valeureux, et à laquelle ni le sceptique Mattathias ni le courageux Michaël n'apportent de démenti rassurant, tout élément de la réalité devenant une pièce à charge :

> La voix de Saltiel retentit dans l'obscurité. "Mais puisque nous sommes innocents ! – C'est ce qui est terrible, dit Mangeclous. [...] – C'est vrai, dit Mattathias dans un grand claquement de dents. Dreyfus", murmura-t-il. [...] – Et on dira que nous sommes allés à Genève, ville frontière. Il y a toujours de l'espionnage près des frontières.

Le dialogue présente un tarissement de l'éloquence valeureuse ; il est fait de phrases laconiques, allusives, apeurées, et finalement avortées : « *Au commissariat, commença Mangeclous. – Quoi ?* » (M 502). S'y ajoute l'indistinction des locuteurs, d'abord par l'absence remarquable d'apostrophes et la rareté du récit attributif, mais *a fortiori* quand celui-ci explicite cet anonymat : « *En Pologne ils croient que nous, pauvres, nous commettons des meurtres rituels, dit une voix dans l'obscurité. – Donc, commença une autre voix. – Au Moyen Age, commença une troisième voix.* » Ces phrases nominales, connotant des bouffées d'angoisse, réapparaissent quand le lendemain, Mangeclous rassuré est repris d'une autre crainte. De façon très économique, le DIL de la question angoissée prend ensuite un tour très synthétique, faisant se succéder avec l'aridité rhétorique d'une liste les raisons de craindre qu'il expose à ses compères, comme l'exprime la traduction physiologique de leur réception :

> Il avait perdu son livret militaire ! Comment prouver qu'il n'avait pas été déserteur ? Les pogromes. La presse de droite. Le paragraphe aryen. Les persécutions en Roumanie, en Hongrie, en Pologne. Et en Italie cela commençait. Le Ku-Klux-Klan. La législation antisémite en Allemagne. Les autres pâlirent à leur tour [...]. (M 503)

Au demeurant, la fuite, puis le lever du jour et le déjeuner, apaisent la paranoïa. Tout d'abord, il ne s'agit pas d'un retour au réalisme, mais de la simple acceptation du danger et les résolutions de contre-attaque :

> Salomon se leva, tapa du pied avec force. "Non, non et non ! s'écria-t-il. J'ai dessiné une vraie fleur !" Il faisait beau, il faisait clair, et quoi, il leur expliquerait que c'était une fleur ! Une fleur fleur ! [...] Salomon écrivit sur son carnet intime qu'il adorait dessiner des fleurs, que c'était sa manie, que depuis son enfance il dessinait des fleurs. De plus, il décida qu'il achèterait, aussitôt arrivé à Genève, un grand nombre de livres de botanique. Ainsi, si tout de même.

La confabulation se poursuit, mais avec un net infléchissement, au profit des DI et DIL, de l'écrit et du discours intérieur. Elle garde les présupposés de l'angoisse, mais ne les explicite pas, comme le montre l'auto-interruption allusive de la dernière phrase. L'étape suivante, à mesure qu'ils se restaurent, réside dans l'humour revanche, la revendication libérée des rôles qui convertit l'angoisse en parole fraternelle :

> Mangeclous se gaussa de Salomon, le traita d'affreux petit froussard. Il le désigna au garçon. "L'espion du Fort Saint-Nicolas !" cria-t-il. [...] Tout allait bien. Joie parfaite. Il chanta faux et tonitruant. "Nous étions là-haut cinq joyeux espions / Cinq traîtres noirs, cinq bandits, cinq frères." (M 503-504)

Cette crise de paranoïa constitue un contrepoint particulièrement remarquable, du fait de son originalité, et de sa résorption : les confabulations valeureuses sont un principe

de vie. Elles s'ancrent dans le besoin vital de compagnie, comme l'exprime Rachel se réjouissant de la venue de Solal : « *Oh je suis contente ! J'ai de la compagnie et je peux parler autant que je veux !* » (BS 506). La parataxe du récit, lors de la descente à la cave de Saint-Germain, conjoint ricanements, larmes, peur et expression, comme les quatre exutoires essentiels d'une seule condition : « *Une race active ricanait, sanglotait, débordait d'expression, avait peur.* » (S 302). Leur fond à la fois éthique et instinctif apparaît vivement, par le défigement, dans la prévenance que Saltiel montre pour Aude : « *Le petit oncle crut voir une tristesse sur les traits d'Aude et entreprit de la réconforter par un verbe étincelant.* [...] *"Vous m'excuserez d'être peu éloquent ce soir. D'habitude j'ai l'instinct de conversation."* » (S 294). Les paroles ornées consolent, à commencer par celui qui les prononce : « *C'est ainsi que le pauvre Saltiel brillait devant ses humbles amis et se consolait des rebuffades que lui infligeait son beau-frère.* » (S 100) ; mais elles sont aussi altruistes, affaire de sympathie : les cousins proposent à Mangeclous, souffrant d'une (fausse) sciatique, de « *le Soigner et l'Apaiser par des Discours Consolants !* » (V 993). La parole valeureuse a une dimension vitale ; la paronomase défige *instinct de conservation* sans en oblitérer la signification. Conservation et conversation sont indissociables, et la mort est désignée par cette périphrase mythifiante, « *la Coupeuse des Conversations* » (V 889).

Parler, c'est vivre ; et même, la confabulation étant le summum de l'amplification, de l'ornement et de la liberté, mentir c'est vivre. Mangeclous y insiste fortement dans le portrait de Saltiel qu'il fait à Solal déguisé :

> Saltiel retombera dans la même mélancolie que durant ces deux dernières années et dans la même véracité ! [...] Ah, Altesse, si vous aviez connu le Saltiel d'autrefois, vif et si menteur que c'était plaisir, toujours une invention à la bouche comme une fleur. Tandis que maintenant, Altesse, depuis qu'il a perdu son neveu c'est un individu pâle ! Cet homme désemparé ne profère plus que des paroles véridiques et par conséquent ses jours sont comptés ! (M 568)

D'ailleurs, après avoir retrouvé Solal, Saltiel se laisse aller à raconter les admonestations imaginaires de son neveu à une Hongrie trop dépensière, et balaie les doutes de Mattathias : « *Saltiel foudroya le manchot et répliqua brièvement – oh, comme il savait mentir de nouveau, le petit oncle ! – que c'était Sol lui-même qui le lui avait dit tout à l'heure.* » (M 574). Rien dans le cotexte ne permet d'attribuer l'exclamation qui, en incise, se félicite de ce regain de confabulation ; ce pourrait être le point de vue de Mangeclous, que sa tirade au SSG a déjà formulé, mais la désignation de Saltiel ne connote en rien l'idiolecte de Mangeclous, et apparaît en revanche dans les fragments narratoriaux. C'est donc une de ces métalepses conférant au narrateur un éthos affectivement impliqué par les personnages ; c'est en même temps la lecture du narrataire qui est exprimée. Inversement, quand le principe de réalité l'emporte, ce qui est rare, la neurasthénie, mort miniature, coupe la conversation ; ainsi, le DD de Salomon, enthousiasmé par le rôle d'amant occidental, est interrompu par une parenthèse de psycho-récit en guise de rappel à l'ordre : « *Peu m'importe le cataplasme ! s'écria Salomon. Peu m'importe, pourvu que demain matin en me levant. (Mais il se souvint qu'il était Salomon, vendeur d'eau d'abricots, et il se tut.)* » (BS 663).

Cette fonction vitale qu'est la parole débridée s'accompagne d'attestations de vérité. De façon significative, la confabulation est alors accréditée par la vie de celui qui l'énonce : « *Aussi vrai que Dieu et moi sommes vivants !* » (S 99). Plus fréquemment, le locuteur se voue à la mort en cas de mensonge, à l'image de Mangeclous écrivant à la Reine : « *Parole d'honneur, Madame, et que je perde mes yeux si je mens !* » (V 1008) ; ou de Maïmon dans la Cave :

> que mes ans ternissent si je mens et qu'ils s'enfuient comme la rosée. [...] Hé, les femmes, suis-je un menteur ? – Que Dieu garde ! – Je ne demande pas que Dieu garde, je demande si je suis un menteur. – Certes non, dit le pacifique Salomon. (S 298)

L'impact produit par la réception au ministère est révélateur, rapporté à travers l'anticipation de ce qu'il sera loisible d'en dire plus longuement : « *Solal les accueillit avec un sourire. L'instant était délicieux pour les hommes de l'île. Un bureau presque aussi grand que la synagogue et dans ce bureau ("que je perde mes yeux si je ne dis pas la vérité") un fils d'Israël d'entre les fils !* » (S 234). Le premier imparfait introduit le point de vue subjectif des hommes de l'île sur la situation que condense le passé simple. La phrase monorhématique qui suit est un DIL épuré, rendant les deux informations essentielles à raconter de retour à Céphalonie ; d'ailleurs, c'est la synagogue de l'île qui sert d'étalon pour évoquer la taille du bureau, comme le signale l'article défini actualisant allusivement un spécifique extratextuel identifiable par l'allocutaire. L'éthos de sincérité apparaît dans la parenthèse guillemetée ; c'est un DD sans locuteur identifié qui crée un suspense et accrédite l'information, très autonymique, qui clôt le DIL par une périphrase et un redoublement bibliques à effet hyperbolique et sublime. Qu'elles invoquent la vie du menteur ou la menace de sa mort, les attestations de vérité, par leur seule énonciation, prouvent le mensonge. Inversement, leur absence est un gage de vérité, comme lors de l'annonce à Saltiel de la fugue de Solal : « *Il leur demanda si la nouvelle était vraie. Ils ne répondirent pas, ne se récrièrent pas, ne prêtèrent pas serment. Ils avaient donc dit la vérité.* » (S 135). L'autocorrection de Mangeclous explicite ce fonctionnement paradoxal : « *je vous le jure ! Ou plutôt je ne vous le jure pas puisque c'est la vérité !* » (BS 670). De même, le renchérissement qui suit exprime par une dégradation arithmétique le passage de la fiction hyperbolique au plausible : « *tu me donnerais un million, bien plus, tu me donnerais cinquante francs que je ne te le dirais pas.* » (M 507).

La richesse soudaine que leur procure Solal illustre l'ambivalence d'un passage du rêve à la réalité. Les Valeureux ne dilapident pas immédiatement l'argent mais, en proie à la peur[1], vont le placer à la banque. On assiste alors à « leur passage douloureux et angoissé dans l'univers "*capitaliste*" [...] Se développent dans leurs discussions des maximes fondées sur d'affligeants lieux communs »[2] :

> Et ils allèrent, atteints de la maladie des riches. Ils étaient inquiets, craignaient des dévaluations, des grèves, des faillites, des guerres. De plus, ils se sentaient pauvres. Tel est le mystère des riches. [...] Enfin, ils se rendaient compte que les dictatures avaient du bon et que le Duce était un homme très intelligent et même pas bête du tout. Quant à Léon Blum, ils le trouvaient décidément moins sympathique. "Trop doux, voilà, dit Mangeclous. Il n'a pas de poigne. Il me faut des gouvernements énergiques, en tout cas en Suisse ! – Le capital, c'est le capital, dit Mattathias. – Il faut être sévère avec les ouvriers, dit Mangeclous. Et fusiller tous les meneurs et les louches éléments à la solde des puissances étrangères. – Il est incontestable qu'il faut des pauvres et des riches, dit Saltiel. – [...] Enfin, souhaitons que le gouvernement de Genève soit un peu antisémite. Car ceux-là tiennent tout bien en ordre." (M 614)

Leur parole s'appauvrit en proportion de leur enrichissement. L'indigence de l'expansion synonymique qualifiant Mussolini, la tautologie de Mattathias, les stéréotypes du complot étranger, la légitimation de l'ordre social, tout cela évoque un idéo-sociolecte que le lecteur a déjà entraperçu à la première apparition des Deume (M 588-592), et qui va bientôt déployer ces mêmes procédés lors du culte du lingot (M 638-645). Les Valeureux se deumisent. C'est un DIL intérieur de Saltiel, significativement silencieux, qui en éclaire l'aporie : « *Saltiel fermait la marche sans dire un mot. Il trouvait que le sort des*

---

[1] Comme dans la fable de La Fontaine "Le savetier et le financier".

[2] Catherine MILKOVITCH-RIOUX. "Des propos des 'bien Ivres'..." art. cit., p.30-31.

capitalistes juifs était triste. En tant que possédants, ils devaient préférer les gouvernements de droite. Oui, mais en tant que juifs ? » (M 615).

Les Valeureux se renient, ne sont plus les mêmes, embourgeoisés, normalisés, occidentalisés. L'épisode de l'héroï-comique ascension alpestre, qui suit immédiatement, prolonge cette problématique. Les Valeureux se trouvent alors dans une telle nécessité de survie immédiate que leur parole s'amenuise et perd de ses ornements et de ses vertus : « *"Ce froid est très sain", dit Salomon. Silence. Les Valeureux ont l'onglée. Mangeclous parle de la mer tiède.* » (M 619). Cette altération, connotée par la pauvreté du propos, la notation du silence et le recours à un DN très synthétique, est accrue quand Michaël, le surlendemain, rejoint ses amis. Il leur pose d'emblée une question inusitée entre Valeureux, qui porte sur un bonheur jamais interrogé d'ordinaire, mais proclamé et célébré ; elle s'attire d'ailleurs des réponses laconiques, sans lyrisme, comme d'emblée les phrases monorhématiques de Saltiel. Mangeclous se montre plus prolixe, avec un cliché au rythme ternaire d'alexandrin romantique, mais la suite du dialogue manifeste un amenuisement de la participation. Chaque réplique se greffe à la précédente, selon les principes non pas de la réfutation ou de l'expansion, mais de l'économie ; elle énonce des idées reçues, des clichés obligés déclinés comme il se doit, sans investissement, jusqu'à ce que ce jeu de dupes débouche sur l'invocation de la vérité :

> "Etes-vous heureux ici ? – Certes, dit Saltiel. La vie simple, les exercices du corps. – Ah, mon cher, dit Mangeclous [...] L'âme s'éploie dans la splendeur de la nature ! – L'air est très bon, dit Salomon. – Propice aux méditations, dit Saltiel. – Très sain", dit Mattathias. Silence. "La vérité, dit soudain Mangeclous, est que nous nous crevons d'ennui ici, et que les vaches ont des cornes trop aiguisées à mon goût et le regard trop insistant. – Toutes ces pierres pointues me font mal aux yeux, dit Salomon. – Et ces Gentils qui payent pour venir les voir et crever de froid ! dit Mattathias. – Il est incontestable, dit Saltiel, que la montagne a deux inconvénients qui sont l'altitude et les pierres. – Moi, dit Salomon, je comptais m'enfuir en cachette. – Moi aussi, dit Mangeclous. – Moi aussi, dit Mattathias. Et toi, Saltiel ?" Saltiel toussota. (M 622)

Finalement, de nouveau, chaque Valeureux profère une réplique qui lui ressemble : Mangeclous dit la vérité qu'il coûte aux autres de formuler en premier, Salomon geint, Mattathias compte les sous, Saltiel énonce une vérité sentencieuse un peu tautologique ; et ce retour de chacun à son idiolecte culmine collectivement dans la communion initiée par l'aveu enfantin de Salomon. La péroraison qui donne le signal de la retraite est une tirade cocasse de Mangeclous : il relativise les montagnes réelles par celles de son imagination, invente des saint-bernards mangeurs d'hommes, et surtout, énonce les raisons fondamentales de quitter ce milieu hostile et inhumain :

> Suis-je un chamois ou un homme ? Eh bien, les hommes sont faits pour vivre en hommes et non dans la nature, comme les serpents. [...] Bref, messieurs, nous avons de l'argent. Allons le chercher à Genève et en jouir car l'homme est mortel ! – Bravo ! dit Salomon. On part tous ! – [...] Alors, en avant pour l'Amérique ! dit Mangeclous. (M 622-623)

3. Amuïssement, désenchantement et diasporisme

Les épisodes du Crédit Suisse et de Monnetier éclairent une péripétie qui fait figure d'hapax dans la Geste des Solal, le chapitre XXXII de *Solal*, où les Valeureux deviennent colons en Palestine. Philippe Zard souligne que l'épisode, immédiatement après le récit des déménagements et expulsions subis par Solal et Aude, représente une réappropriation de l'espace et de la terre, déclenchée par une péripétie typiquement valeureuse, Saltiel étant pris à son insu pour un émissaire sioniste auprès du Vatican ; or, toute « l'aventure est traitée sur un mode héroï-comique qui l'apparente à une gigantesque

blague »[1], et s'achève sur un drame et un renoncement. Le sionisme avéré de Cohen reçoit ici, tel que l'exprime le devenir des personnages lors de l'unique épisode palestinien, un traitement pour le moins « déconcertant »[2]. D'ailleurs, certains critiques en donnent une lecture biaisée, ou plus souvent le passent sous silence, selon une erreur de perspective et un présupposé idéologique qui réduisent l'œuvre romanesque aux positions et aux engagements de l'auteur, et font *a priori* de ses romans des « romans sionistes ». Au contraire, Norman Thau l'inscrit dans la problématique du *tertium non datur*[3] : cet épisode confirme l'échec du troisième lieu, alternatif au ghetto et à l'Occident, que représentent le repli sur le couple et l'amour (la vie de Solal et Aude), puis la solution palestinienne impliquant une impossible inscription dans l'Histoire.

Comme Monnetier, Kfar-Saltiel est un lieu de nature, de travail et d'ennui, un milieu hostile, qui requiert des Valeureux qu'ils cessent de parler pour agir. Or, quand la parole des Valeureux est censée déterminer une action, elle opère des détours inutiles d'un point de vue pratique, comme lors de la discussion sur la dot à donner à Léa, fille de Mattathias, pour la marier à Solal :

> Les discussions se prolongèrent jusqu'à quatre heures de l'après-midi. Enfin après des drames, des haines mortelles et des sanglots indignés, les négociateurs s'entendirent et arrivèrent avec des sourires apaisés au chiffre qu'ils savaient depuis longtemps devoir être accepté de part et d'autre. (S 229)

Inversement, quand, exceptionnellement, les Valeureux agissent vraiment, ils parlent moins, comme l'illustre la rareté des DR dans le chapitre consacré aux « *Jours Noirs de la Lioncesse* » (M 418). A Kfar-Saltiel, ceux qui se plient le plus aisément à cette contrainte sont les cousins les plus pratiques et les moins bavards, tandis que le rêveur et le parleur ont besoin d'une ultime mise en train verbale : « *Mattathias et Michaël s'étaient mis avec sérieux à la tâche. Mangeclous et Salomon avaient perdu quelques semaines à discuter du costume qui convenait à d'agrestes et loyaux Palestiniens.* » (S 331). Ces deux phrases condensent d'ailleurs les deux traits fondamentaux de ce chapitre ; le récit domine, et corrélativement les DR narratoriaux sont surreprésentés, tandis que les DD connaissent une nette raréfaction :

> Salomon [...] se fit une entaille au mollet dodu, sourit et dit que cela n'avait aucune importance. [...] Après s'être relevé, il sourit, dit que cela n'avait aucune importance et qu'il se portait très bien. Saltiel sortit de ses basques une faucille enfantine, l'aiguisa et la tendit silencieusement au petit imbécile. [...] Son cœur malade faisait des prodiges. Deux jeunes filles le prièrent de s'arrêter. Il refusa et se remit à faucher [...]. [Mangeclous] criait qu'il fécondait la terre de ses aïeux. [...] [Salomon] exigeait du travail [...] Il venait de temps en temps demander à Iarochevsky [...] si cette graine n'était pas malade et si on pouvait la semer sans inconvénient "dans la patrie". [...] Il revenait ensuite, plein de zèle, [...] disant : "Qu'y a-t-il à faire maintenant ! Je le ferai !" Il demandait des travaux supplémentaires [...]. Le vénérable Maïmon [...] exigea aussi du travail. (S 332-333)

L'évolution apparaît également, dans le développement du psycho-récit, rarement appliqué aux Valeureux, rapportant ici un discours intérieur qui ne s'extériorise pas :

> Saltiel se demandait avec inquiétude s'il y avait des Israélites dans les étoiles [...] Il se disait que, puisqu'il y avait des étoiles en nombre infini, il y avait dans d'autres mondes de nombreux Saltiel Solal [...]. Il sentit qu'il y avait là une forme de vie immortelle à laquelle il n'avait jamais songé. (S 335)

Tous doivent renoncer à leurs rêveries à voix haute, à leur bavardage impénitent et vital pour se faire sédentaires, paysans et guerriers. De façon significative, les Valeureux, qui

---

[1] Philippe ZARD. "Les tête-à-queue de l'Histoire". *CAC*, n°13, 2003, p.31.
[2] ibid.
[3] Norman THAU. op. cit., p.235-237.

ont alors l'occasion de prouver leur valeur et de concrétiser leurs rêves, perdent leur nom : « *En peu de temps, la main d'œuvre non qualifiée – nouveau nom des Valeureux – assécha un assez grand marais.* » (S 331).

L'économie de la force de travail, le déplacement de la survie de la parole vers l'action, sont connotés par cette économie du DR, et explicités par leur propos récurrent : la parole n'est employée que pour réclamer une tâche – qui la fera taire. Ce sérieux des DR est particulièrement net chez Salomon, qui d'ordinaire n'a de cesse de remettre son ouvrage au lendemain pour passer du temps avec ses compères. A Kfar-Saltiel, significativement la parole valeureuse attend la fin du travail pour se déployer : « *Et alors, qu'est-ce qu'on fait maintenant et à quoi est-ce qu'on joue, Mangeclous ? demanda Salomon.* » (S 335). De surcroît, la réponse de Mangeclous ne tient pas du jeu, mais du rappel à l'ordre du réel. Il confirme l'imminence d'une offensive[1], et les déictiques de notoriété par lesquels il réfère aux Arabes inscrivent elliptiquement l'inquiétude et le réel, à rebours de la confabulation prolixe : « *Il paraît que c'est ce soir qu'ils viennent, dit caverneusement Mangeclous.* » (S 335). Les Valeureux toujours explicitent, détaillent, étoffent, développent ; mais ici ces pronoms sans antécédent marquent que la situation suffit, à l'opposé de leur pratique usuelle d'un langage sans référence, sans nécessité de référence. Ici, il y a une référence urgente, essentielle : « *Michaël arrivait en courant, la main levée. "Il y en a des douzaines derrière les eucalyptus ! Beaucoup à cheval et les autres à pied !"* » (S 336). Le récit de l'attaque maintient logiquement cette prépondérance des DR narratoriaux, où l'on constate une présence accrue de Michaël comme locuteur :

> le chef de clinique [...] pria l'oncle Saltiel de se mettre en lieu sûr. [...] Michaël annonça que les cousins allaient revenir à la charge et recommanda aux jeunes filles qui remplaçaient les blessés de viser les chevaux. [...] Michaël ordonna de seller les six chevaux de labour [...].

Corrélativement à cette prépondérance des DR narratoriaux, les DD sont exceptionnellement rares. Ewa Miernowska en évalue la proportion, dans *Solal*, à un tiers du volume[2], ce qui en fait le roman le moins bavard ; or, dans le chapitre XXXII, elle est de l'ordre d'un cinquième, et de moins d'un dixième si l'on n'envisage que les travaux des champs et la guerre (S 329-338), en excluant la fin du chapitre. En effet, le répit dans la bataille amène un regain de DD ; ce sont les dernières paroles de Salomon et de Saltiel, puis la discussion qui précède le départ des survivants. Les derniers mots de Salomon, puis ceux de Saltiel, donnent lieu à un schéma identique, deux DN[3] encadrant un DD. Celui de Saltiel, le plus long du chapitre, fait figure d'exception, en ce qu'il ressemble au personnage, et condense tous les traits qui ont caractérisé ses paroles au fil du roman : les voyages extraordinaires, l'amour de Genève, de son prochain, de Solal et des enfants, la salutation, le message éthique. Au contraire, les autres DD sont marqués par une altération de l'idiolecte de chaque Valeureux.

On peut en trouver un symptôme dans les hyperboles par lesquelles Mangeclous déprécie la Palestine et ses colons ashkénazes : « *cette Palestine c'est un pays que si tu*

---

[1] Offensive qu'a déjà annoncée un autre DR on ne peut plus sérieux : « *L'Arabe s'approcha des Juifs et leur cria que demain leurs têtes seraient suspendues aux arbres.* » (S 334).

[2] Ewa MIERNOWSKA. op. cit., p.75.

[3] « *L'agonisant* [...] *fit ses adieux aux Valeureux, chers compagnons de sa vie.* [...] *Salomon s'excusa, sourit, ferma les yeux et balbutia qu'il fallait tout donner aux pauvres.* » (S 338), « [Saltiel] *demanda des nouvelles du chamelet et recommanda cet orphelin aux bons soins de ses amis.* [...] *Le moribond demanda qu'on fît lecture du carnet bleu qui contenait les œuvres de Salomon. Il sourit et salua au passage les poèmes énamourés, neufs et chantants* [...]. » (S 339) ; toutefois, Saltiel alors ne meurt pas, mais s'endort. Ses derniers mots sont encore encadrés par deux DN : « *Il semblait dicter un testament.* [...] *Ses lèvres d'où le sang coulait invoquèrent le Dieu unique.* » (S 340).

craches par terre il en sort une sauterelle qui te croque le visage. » (S 341), « *ces Russes ont de ces nez que tu peux prendre le café sur leur nez, parole d'honneur ! et après faire ta sieste à l'ombre de leur nez !* » (S 342). On retrouve la fantaisie et le grotesque des hyperboles de Mangeclous ; mais elles prennent un tour fort éloigné de la grandiloquence rhétorique dont il est coutumier. Par exemple, le *que* introduisant la subordonnée expressive de l'hyperbole assume une double fonction : il introduit une consécutive, avec une ellipse de l'adjectif *tel* qui lui est corrélé dans un niveau de langue soutenu ; et en même temps il opère un décumul des deux fonctions du pronom relatif : la marque de subordination incombe à *que*, asémantique, et la fonction dans la subordonnée est exprimée par le groupe prépositionnel redondant *sur leur nez*, et non *dessus*. Comme l'écrit Françoise Gadet, c'est un simple lien entre la principale et la relative, et « après le *que*, la relative reproduit la structure d'une phrase simple indépendante. »[1] Quoi qu'il en soit, ce tour, rarissime chez les Valeureux[2], revient deux fois à une page d'intervalle, connote l'oral-populaire[3], et donc ici, une parole spontanée et altérée qui fait fi de l'hypotaxe.

L'amuïssement des apostrophes condense cette altération. Elles sont totalement absentes des rares DD rapportés au cours des travaux agricoles et de la bataille, à une exception notable, néologique dans la parole valeureuse : « *Ô Palestiniens !* » (S 333). Elles ne réapparaissent qu'après la bataille, dans les derniers mots de Saltiel : « *Vous êtes là tous les trois ? Mes amis, je crois que je vais bientôt rejoindre Salomon* » (S 339) ; celles qui suivent restent en mode mineur, au regard des proportions qu'elles prennent usuellement : « *Ô les amis* [...] *ô ignorant* [...] *Ô mes amis* [...] *Enfants* » (S 340-341). La sobriété de celle qu'adresse Maïmon est exemplaire, en ce qu'elle s'accompagne d'une disparition du vocatif grandiloquent *Ô* au profit d'une apostrophe très orale et non rhétorique : « *Hé jeunes gens, que fais-je en cette terre ?* » (S 341). Chacun exprime le sentiment de ne pas être à sa place, ou de ne pas être le bon pour occuper cette place : « *Ce qui est vrai, dit Michaël languissamment, c'est qu'on s'embête en cette sainte terre.* » L'antéposition et la perte des majuscules initiales défigent le syntagme *Terre Sainte*, et ôte à l'épithète sa valeur caractérisante. L'ambiguïté axiologique de cette désignation est accrue chez Mangeclous, lorsqu'il exprime ses sarcasmes par un trope dont il est peu coutumier, l'antiphrase pure et simple[4] : « *"Pays de miel et de lait !" ricanait-il en donnant des coups de pied à la boîte qui avait contenu le lait condensé dont il se suralimentait.* » (S 334). Ses effets sont nettement ironiques : c'est un écho biblique recontextualisé par la concrétisation burlesque, dans le récit attributif, de la caractérisation essentielle métaphorique.

La désignation de cette terre passe également par un emploi original de l'actualisation d'un toponyme par le démonstratif : « *ces sionistes du fond de la Russie qui m'ont conduit en ce Sahara et en cette Pollakstine !* » (S 333). Ses effets péjoratifs, réservés, on l'a vu, aux lieux étrangers, sont ici redoublés par deux désignations impropres de la Palestine : la première lui attribue par analogie la dénomination d'une autre étendue aride ; surtout, la seconde forge un mot valise, dénonçant dans les *Polacks* la forte présence ashkénaze dans les colonies. En eux Mangeclous voit plus une altérité radicale qu'une communauté de destin : « *si je reste ici,* [...] *je sens que je vais devenir antisémite et que je vais faire un pogrom, parole d'honneur ! Il y a trop de fils de Jacob par ici.* » (S 341).

---

[1] Françoise GADET. op. cit., p.94-95.

[2] Il n'apparaît que deux autres fois, dans la bouche du moins orateur, Michaël (BS 664), et dans la carte de visite de Mangeclous (S 93).

[3] C'est notamment un tour intensif du parler pied-noir.

[4] Plutôt que ce type d'ironie antiphrastique, opaque et laconique, c'est une satire ou un burlesque plus enclins à l'amplification qui caractérisent l'idiolecte de Mangeclous.

Cette dernière périphrase s'inscrit dans le paradigme des généalogies bibliques ; mais dans la parole valeureuse, celui-ci est, à cette exception près, appliqué à une altérité disqualifiée. Son axiologie négative rejaillit, ici, exceptionnellement et anormalement, sur les Juifs. Mangeclous formule cette étrangeté dans une interrogation rhétorique similaire à celle que lui inspire la montagne : « *Suis-je un Juif de la Russie et des contrées de brume pour m'échiner ici ?* » (S 342), ainsi que, par trois fois, Maïmon : « *Suis-je un Chrétien pour flétrir mes ans en Palestine ?* [...] *Suis-je un Gentil pour venir voir un mur ?* [...] *Et suis-je une population pour rester en cette Palestine ?* » (S 341). Les Chrétiens et les sionistes ashkénazes sont à la Palestine ce que les chamois sont aux Alpes ; dans les deux cas, les Valeureux ne sont pas à leur place.

Comme l'écrit Philippe Zard, « Les dernières pages du chapitre sont une véritable profession de foi diasporique de Mangeclous, secondé par Maïmon »[1]. Elle s'exprime d'abord sous une forme exceptionnellement elliptique :

> Mais, dit Mattathias, regarde nos frères de Russie, comme ils travaillent avec ardeur ! – Ils sont les concombres et nous sommes le sel, dit énigmatiquement Mangeclous. – Mais qu'entends-tu par concombres ? – Concombres, expliqua Mangeclous. Moi je pars. (S 341)

La demande métadiscursive d'explication est très rare chez les Valeureux, et le laconisme de la réponse encore davantage. Comme Mattathias, le lecteur se trouve confronté à une énigme qui, pour une fois, se dérobe à l'amplification et au commentaire. Les fades concombres n'ont pas pour Mangeclous la noblesse du sel, antithèse dont Maïmon donne une première exégèse : « *Le sel doit être répandu et non concentré. – Il me semble que le vieux parle juste, dit Mangeclous. Nous sommes le sel, je l'ai dit. Et il me tarde d'aller saler les pays.* » (S 341-342). Le commentaire franchit ici une nouvelle étape, après une reprise autonymique particulièrement peu oratoire, « *je l'ai dit* ». Mangeclous, pressé de partir, parle peu. La parole ne tient pas lieu d'action, elle la précède et la détermine ; cette action apparaît dans la conclusion du commentaire, de façon cocasse par le recours au verbe *saler* dérivé du substantif métaphorique. Saler les pays, c'est y répandre un peuple qui leur donne un surcroît de goût, tel Salomon le *condiment*, c'est y essaimer un verbe qui *ne manque pas de sel*. Philippe Zard souligne très justement les enjeux de ce diasporisme : « La terre étrangère, ce n'est pas seulement la souffrance de l'exil, c'est aussi la jouissance de la différence. »[2]

4. La parole utopique

Il ne s'agit pas de réduire le discours cohénien à ce diasporisme, et les Valeureux ne célèbrent pas systématiquement la condition diasporique ; mais il ne s'agit pas non plus de l'occulter, de réduire inversement Cohen au sionisme qu'expriment les métalepses et qu'incarnent les figurants ashkénazes de Kfar-Saltiel. Ce que dit sa fiction est bien plus complexe. Quand Cyril Aslanov écrit que « *Solal* apparaît véritablement comme une tentative visant à hisser le roman d'aventure à la grandeur d'une épopée nationale juive »[3], il commet, à mon sens, une double erreur de lecture : un biographisme qui consiste à se fonder sur les activités politiques de Cohen, et un anachronisme, qui consiste à lire un roman de 1930 avec les grilles de 2001. Kfar-Saltiel interdit une lecture aussi massive. Au contraire, Philippe Zard a dégagé avec finesse la complexité de la mise en fiction du sionisme par Cohen : le sionisme est « un assentiment à la vie, un consentement à la

---

[1] Philippe ZARD. "Les tête-à-queue de l'Histoire". art. cit., p.31-32.
[2] ibid., p.35.
[3] Cyril ASLANOV. "*Solal* et *Belle du Seigneur*, épopées juives ?" art. cit., p.35.

logique des intérêts vitaux et corollairement une soumission à l'ordre politique et aux rapports de force »[1]. Quintessence du principe de réalité, il ne saurait convenir aux Valeureux, qui évitent de tuer et peinent à agir.

En outre, la rhétorique nazie a, avec la Shoa, définitivement invalidé les motifs de résurrection nationale, d'inspiration barrésienne, que partageait, dans les années 30, toute une génération intellectuelle par delà les clivages politiques. Philippe Zard observe que cela renforce la nature d'idéal oxymorique[2] conférée par les romans à Israël, et « l'analogie profonde entre cet idéal moral d'Israël et l'idéal amoureux »[3]. En effet, Mangeclous exprime la même crainte devant la normalité que représente une expression étatique du peuple juif, que Solal devant le quotidien amoureux ; dans les deux cas, l'idéal est rattrapé par la réalité :

> Pourvu que les Juifs de cet Etat ne deviennent pas antisémites à force d'être normaux et indépendants ! dit Mangeclous. Et qu'ils ne disent pas raca sur vous, ô vilains ! Et pourvu qu'ils ne deviennent pas trop bronzés. Car si tu es bronzé et heureux et blondinet, tu deviens moins intelligent et en quelque sorte hollandais. (V 961)

La normalité redoutée, typifiée par l'adjectif *hollandais*, comprend le bonheur et l'antisémitisme : « lorsque sont envisagés des Israéliens antisémites, c'est de l'excès même de normalité que procéderait la pathologie politique. [...] Si le sionisme est une réponse politique à la question nationale juive, il ne suffit pas à répondre à la question du devenir éthique et métaphysique du Juif. »[4] L'issue à l'aporie réside dans la réduction de l'utopie au « sionisme du pauvre »[5], dans l'apostrophe à Finkelstein le banni, exprimée non par un personnage juif, mais dans une métalepse du narrateur (BS 275) : « Israël est moins ici la terre des pionniers, la terre de conquête, que celle de *l'accueil* [...] ; non tant le produit d'un idéal politique d'essence héroïque, une Sparte juive, qu'une terre aimante »[6] – exactement comme la mère est la réponse à l'alternative amoureuse. Le sionisme sérieux, après *Solal*, se cantonne ainsi aux métalepses du narrateur, qui sont au récit ce que le DD est aux DR d'un personnage : une présence directe, plus affirmée. Les Valeureux, en revanche, ne sont véritablement sionistes que dans leurs confabulations, et de préférence à Genève ou à Rome, quand cela offre un prétexte pour rêver et parler, de pair à pair, de grandeurs avec des Occidentaux

Par les travaux des champs, la guerre ou la mort, Kfar-Saltiel fait taire les Valeureux, jusqu'à la profession de foi diasporique des survivants qui brise ce mutisme pragmatique et donne le signal du départ. L'amuïssement des DR dans l'épisode en Terre Promise est exemplaire, en creux, du fondement de la parole valeureuse. C'est la parole, et non Kfar-Saltiel, qui est la patrie des Valeureux, ou mieux leur fratrie, en acte ; elle est le lieu de l'action, elle tient lieu d'action. Elle est l'indice conversationnel et stylistique de « ce que Karl Mannheim appelait la mentalité utopique, à savoir l'absence de toute réflexion de caractère pratique et politique sur les appuis que l'utopie peut trouver dans le

---

[1] Philippe ZARD. "Les tête-à-queue de l'Histoire". art. cit., p.45.

[2] ibid., p.47.

[3] ibid., p.46.

[4] ibid., p.38. C'est cette question que soulève déjà Stéphane FARHI. "Les deux romans d'Albert Cohen". *Pardès*, III, 1986, p.165 : « Le pessimisme cohénien vise dans un premier temps cet Occident qui s'est nié lui-même avec le nazisme. Mais, dans un second temps, ne s'adresse-t-il pas à Israël lui-même ? » demande-t-il, citant le monologue éthique de Solal qu'il lit comme une métalepse déguisée ancrée dans les années soixante : « *ô mes Juifs à qui en silence je parle connaissez votre peuple vénérez-le d'avoir voulu le schisme et la séparation d'avoir entrepris la lutte contre la nature et ses lois hélas ils ne voient pas ne verront pas ma vérité et je reste seul et transi avec ma vérité royale* » (BS 903).

[5] Philippe ZARD. "Les tête-à-queue de l'Histoire". art. cit., p.47.

[6] ibid., p.48.

réel existant, dans ses institutions et dans ce que j'appelle le croyable disponible d'une époque », comme l'écrit Paul Ricœur[1]. Pour les Valeureux, le croyable disponible est infini, mais strictement idiolectal, autarcique. Moins qu'un autre, il ne saurait s'incarner dans le volontarisme sioniste. L'utopie des Valeureux, c'est la parole[2]. Elle est l'un des éléments du triptyque éthique qu'énonce Salomon : « *L'important, c'est de jouir des petites splendeurs de Dieu, de faire son devoir et de converser avec des amis.* » (S 222). Le dialogue suivant montre combien l'échange fraternel, fût-il bavard ou fantasque, est consubstantiel de l'utopie réalisée :

> Les amis restaient silencieux. "Que de mots ! dit tout à coup Salomon. – Que veux-tu dire, petit ignorant ? questionna Mangeclous. – Je veux dire que de mots dans le monde, que de phrases, de pensées ! Cela m'a frappé tout à coup. – Mais que de silences aussi, dit Saltiel. – En somme, qu'est-ce que la vérité ? demanda rêveusement Salomon. – C'est ce qui est entre les mots, dit le petit oncle, et qu'on éprouve dans la joie." (S 113)[3]

Toutes les caractéristiques de la parole valeureuse connotent cette mentalité utopique : fraternité conversationnelle, culte du beau français, confabulations, voyages extraordinaires, anachronotopismes, archaïsmes… c'est une parole sans référence, sans lieu ni temps, errante et libre. L'u-topie valeureuse est non seulement un nulle part, mais en outre une uchronie, selon le terme Ricœur : « Il faudrait parler ici non seulement d'utopie mais d'uchronie, pour souligner non seulement l'extériorité spatiale de l'utopie (un autre lieu), mais aussi son extériorité temporelle (un autre temps). »[4] Et ce caractère décalé lui donne toute sa signification au sein de la polyphonie cohénienne :

> C'est à partir en effet de cette étrange exterritorialité spatiale – de ce non lieu, au sens propre du mot – qu'un regard neuf peut être jeté sur notre réalité, en laquelle désormais plus rien ne peut être tenu pour acquis.[5]

---

[1] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action.* op. cit., p.390.

[2] Véronique MAISIER. "Albert Cohen et les enjeux de la francophonie". art. cit., p.145-148.

[3] A cette définition de la vérité, Mangeclous apporte un indissociable contrepoint, menteur, bavard et sarcastique.

[4] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action.* op. cit., p.388.

[5] ibid., p.232.

CHAPITRE II : INDIVIDUALITES DES CINQ COMPERES

I. Saltiel

Cette utopie pentalogale, que partagent les cinq Valeureux, n'en est pas moins assortie de différences fort significatives individualisant chacun des cousins, quoique la critique ait tendance à les considérer comme un bloc. Le premier d'entre eux est Saltiel : c'est avec lui que s'ouvre le cycle, à l'incipit de *Solal*, et il est continûment doté d'un statut particulier. Il est l'aîné des Valeureux, leur sage et leur chef – même si après *Solal* cette position s'effrite, concurrencée par celle, toute différente, de Mangeclous. Par exemple, c'est à lui que ce dernier adresse son faux télégramme, dans lequel Weizmann mandate Saltiel auprès de la SDN ; et les paroles que Saltiel adresse alors à la troupe valeureuse lui confèrent toutes sortes de postures d'autorité, mises en scène héroï-comiques (M 531). Il parle, successivement et contradictoirement, comme un maître d'école : « *En avant ! cria-t-il d'une voix rajeunie. Les uns derrière les autres et en silence, ordonna-t-il à la théorie valeureuse* [...]. *Salomon, ta veste est déboutonnée. Boutonne.* » ; un sous-officier : « *Stoppez !* [...] *Mattathias, ton harpon dans l'alignement.* » ; un gardien du bon goût : « *Michaël, ta guitare est inopportune.* » ; un hôte : « *Messieurs, prenez place. (Les Valeureux obéirent.)* » ; le président d'un tribunal : « *Messieurs, debout. (Les Valeureux obtempérèrent.)* » ; un officier encore : « *Messieurs, le salut à la valeureuse tout d'abord.* » ; et enfin comme l'autorité spirituelle et religieuse : « *Et maintenant, messieurs, rendons grâces au Seigneur.* » Saltiel apparaît comme le maître des cérémonies, si mêlées soient-elles, le Patriarche, le meneur d'hommes. Suit d'ailleurs un début d'exorde pastichant Bonaparte, mais cette hyperbole de l'autorité est immédiatement contrecarrée par l'émotion, et finalement ruinée par le burlesque laconique de ses illusions : « *Messieurs, quatre ou cinq douzaines de siècles vous contemplent. Mes enfants. (Il n'en pouvait plus, était trop ému. Il continua cependant, la voix étranglée.) Amis, le Royaume est ressuscité.* [...] *Et j'en suis le chef. Je savais bien que j'étais un grand homme.* » L'évolution de cette autorité devant laquelle Saltiel est pris de vertige et de mutité[1] est d'ailleurs doublement significative : c'est une machination de Mangeclous qui la lui a conférée ; elle se rétracte finalement sur celle, infiniment plus tendre et fragile, de la mère, avec l'appellatif *enfants*, et s'achève sur une note burlesque.

1. Un anti-Gamaliel : l'avunculat et le burlesque éthique

Cette scène est exemplaire de la véritable autorité que possède la parole de Saltiel, et qui tient à la dimension affective et éthique du personnage, caractérisée par l'amour, un amour maternel, spécialement celui qu'il porte à Solal. Cet amour s'exprime par des hypocoristiques dont la simplicité et la tendresse sans outrance tranchent avec les apostrophes valeureuses : « *mon pigeon* » (S 91), « *mon joli, mon pâle* » (S 265), « *mes yeux* » (BS 129), « *cher enfant et prunelle des yeux* » (V 996). Les cinq cousins révèlent une vision utopique et hyperbolique de l'amitié et de la compagnie, mais seul Saltiel incarne ainsi l'amour, pour son neveu qui, quant à lui, expérimente la version occidentale, passionnée, sexuelle, du sentiment. Saltiel exprime avec effusion cet amour de l'autre père, de la meilleure mère, qu'est l'oncle *maternel* (aux sens relationnel et axiologique de

[1] Il en va de même quand il se voit confier une mission par Solal (BS 249).

l'adjectif). En fait, il revendique explicitement l'avunculat[1], par exemple devant le concierge du Ritz : « *Je suis l'oncle* [...]. *Son oncle, propre frère de sa propre mère, qui était une Solal également* [...]. *Et quand je dis son oncle, c'est son père que je devrais dire car il m'a toujours préféré à son auteur selon la nature !* » (BS 124-125) ; c'est selon la nature seulement, qui n'est source d'aucune valeur, que Gamaliel est père, et Saltiel selon la loi d'anti-nature – selon le cœur[2]. On retrouve le caractère figuré et labile du vocatif familial dans la lettre qu'il écrit à Solal, ainsi apostrophé : « *ô mon fils et neveu !* » (S 258), c'est-à-dire à la fois neveu par le sang et fils par le cœur. Saltiel va jusqu'à voir une parenté physique dans l'enfant : « *Il me ressemble. Et il est beau. Le rabbin aura beau faire et beau dire, l'enfant a mon nez, il a ma bouche, il a mes dents.* » (S 109). Quant à Rachel, mère de Solal et sœur de Saltiel, celui-ci l'évoque à peine, jamais comme une concurrente, mais seulement comme le trait d'union à qui il doit son titre d'oncle. La composante éthico-religieuse de cet avunculat est très nette dans l'appellatif par lequel Saltiel désigne intimement Solal : « *Il sourit et ses larmes coulaient délicieusement. Il avait retrouvé sa Prière. Ainsi appelait-il en secret son neveu.* » (M 571). La connotation autonymique de la deuxième phrase, qui relève d'un point de vue empathique tirant vers le DIL intérieur, est soulignée par le commentaire de la troisième, qui peut également être imputé à Saltiel se délectant de sa propre expression de son amour.

Il est donc évident que Saltiel apparaît comme un anti-Gamaliel. Réciproquement, la parole de ce dernier fait de lui un anti-Valeureux. Le père biologique de Solal est un homme de peu de paroles. Ses rares DD sont marqués par le laconisme, la froideur, voire la dureté, comme il l'illustre dans son rôle pédagogique de père : « *Le travail est moins mauvais que de coutume, dit Gamaliel. En réalité, il jugeait admirable l'étude talmudique de son fils.* » (S 97). C'est cette retenue qui rend d'autant plus expressive, en DIL intérieur, la violence du deuil et de la déception, après la fugue de Solal (S 135). Gamaliel montre une sévérité identique face à Adrienne, dans ce DI très neutre rapportant son refus, quand elle l'invite à l'inauguration d'un hôpital financé par le comité Pasteur : « *Gamaliel répondit, avec un sourire fatigué, qu'il engagerait volontiers ses ouailles à apporter leur aide financière au comité mais il ajouta, les yeux baissés, que ni lui ni son fils ne pourraient assister à l'inauguration* » (S 115) ; et plus encore face à Aude, quand elle déclare envisager de se convertir : « *Le vieillard l'interrompit avec un sourire fatigué. "*[...] *vous me ferez connaître votre décision, comme vous dites.* [...]*"* » (S 292) ; le rabbin et beau-père répond alors avec la distance de la mention diaphonique. La fatigue et les yeux baissés (aussi S 125), en outre, lui confèrent une mimogestualité minimale et fort peu valeureuse.

La cérémonie de la majorité religieuse de son fils, où il officie comme rabbin plus que comme père, donne l'expression paroxystique de cette froideur, dès le récit introductif : « *Les yeux baissés, il parla d'une voix lasse et comme ennuyée à son fils.* » (S 110). Le DD qui le détaille célèbre la communion de Solal et donne une formulation paternelle à la Loi morale :

> Sans espoir de récompense agis avec justice afin que le peuple soit glorifié. (Pause.) Méprise la femme et ce qu'ils appellent beauté. Ce sont deux crochets du serpent. Anathème à qui s'arrête pour regarder un bel arbre. (Pause.) La charité est le plaisir des peuples féminins ; le charitable savoure les fumées de sa bonté ; en son âme secrète, il se proclame supérieur ; la charité est une vanité et l'amour du prochain vient des parties impures. Le pauvre a droit légal de propriété sur

[1] En ethnologie, « système social dans lequel l'autorité de l'oncle maternel est prééminente ».

[2] « *Et qui est le vrai papa de cet enfant ? C'est moi puisqu'il m'aime plus que son père.* » (S 91), « *mon neveu et fils de l'âme* » (BS 125).

> une partie de ton bien. (Pause.) Plus tard, ne sois pas rebuté par notre difformité. Nous sommes le monstre d'humanité ; car nous avons déclaré combat à la nature. (S 111)

A l'opposé de Saltiel, maternel, Gamaliel exprime son propos éthico-religieux par des prédications lapidaires, des définitions, des impératifs, des interdictions[1]. La phrase nominale performative, par laquelle le rabbin, qui est en position de le faire, lance l'anathème, en est emblématique ; son dépouillement et son efficience sont en outre redoublés par un rigorisme de l'interprétation orthopraxique[2]. Le laconisme de Gamaliel, sa lenteur marquée par les trois didascalies parenthétiques, son dépouillement syntaxique s'opposent à la verve valeureuse, et spécialement aux bavardages affectueux de Saltiel. Son éviction rapide de la geste romanesque s'explique donc par des raisons tant esthétiques qu'éthiques : « Ce n'est pas pour rien que Gamaliel disparaît. Il est plus facile de faire aimer un Juif hâbleur, rêveur, grand ripailleur, même sale, qu'un Juif sévère, rigoriste, pointilleux, qui s'interroge pour savoir si l'on a le droit de manger un œuf pondu le shabbat. »[3]

Cette concurrence antithétique entre Saltiel et Gamaliel se cristallise sur le problème de l'exogamie. Lorsqu'il retrouve Solal à Paris, Gamaliel énonce le rappel de cet interdit, qui lui incombe symboliquement comme père et rabbin, d'une façon excessivement sobre, et médiatisée par le cafardage de Saltiel : « *Ton oncle m'a parlé de cette question sur le mariage mixte.* [...] *Epouse une des nôtres. Je ne vivrai pas longtemps. Reviens-moi.* » (S 212). Au laconisme sans effusion de Gamaliel s'oppose d'abord nettement la diatribe sérieuse de Maïmon, grand-père de Solal :

> Le vieux Maïmon se leva et marcha. A la stupéfaction de tous, il parla avec lucidité, ironie et vigueur. Après avoir posé comme fait acquis que son petit-fils était amoureux de quelque "indigène" – il avait tout deviné en l'entendant répondre au téléphone – il dénonça la faiblesse de celui qui prétendait sans doute chercher le bonheur dans le mariage. [...] Il proclama le devoir de garder pur le peuple. Solal devait s'unir à une femme sélectionnée par un élevage séculaire. "Cette Léa est bête ? Le sang qui est en elle est intelligent. Et n'es-tu pas intelligent pour deux ? [...] Donc elle est bête, énonça-t-il avec mépris. Tais-toi. Léa est laide ? Belle affaire ! Est-ce une statue ou un cheval que tu épouses ?" (S 237)

La gradation des DR renforce l'impression que Maïmon est tiré de sa léthargie : le préambule du DN synthétique s'incarne peu à peu, avec l'autonymie croissante, passant de l'îlot textuel à la tirade en DD. Ce schéma donne toute sa vigueur à l'interdit ; en outre, il est renforcé par la description narratoriale faisant de l'aïeul un double prophétique de Solal, et la fin de la diatribe renforce sa valeur de vaticination du surmoi :

> Maïmon était transformé. Il ressemblait à Solal. Sa voix bégayait du même rythme impatient. Sa bouche avait le même rictus et les yeux le même écarquillement comédien. [...] Mais le seigneur Maïmon s'affaissa. Le sang qui avait afflué à ses pommettes se retira. On le replaça dans la litière, on couvrit d'un châle la figure cireuse et Israël s'endormit dans l'attente d'un avenir.

Mais le rigorisme Gamaliel et son alternative, la transe de Maïmon, disparaissent l'un et l'autre à la fin de *Solal*, le roman le plus fortement identitaire. Progressivement, Saltiel devient la voix qui critique le plus continûment, dans un registre fort différent, plus indulgent et plus burlesque, l'exogamie de Solal : « *pour une bonne chose, ce n'est pas une bonne chose.* » (S 212). Saltiel se veut le seul vrai père, susceptible de marier Solal, fût-ce à une chrétienne qu'il se propose alors de convertir, dans ces DD et DIL solitaires :

---

[1] L'interdit dont il frappe ensuite les visites à Adrienne condense ces caractéristiques : « *Tu n'iras plus chez cette femme. Je défends*. » (S 129).

[2] Norman THAU. op. cit., p.273 note 34 souligne que le texte talmudique dit, plus étroitement : « Anathème à qui arrête une méditation sur la Loi pour admirer un arbre. »

[3] Norman THAU. art. cit., p.54.

> "[...] Ton bonheur avant tout, que veux-tu, et c'est peut-être la volonté de Dieu. Qui sait, qui peut savoir ? Et après tout, notre roi Salomon a bien épousé des demoiselles qui n'étaient pas de notre peuple. Donc je suis d'accord et si tu veux, en qualité de père spirituel, comme tu disais dans ta belle lettre, je la garde toujours sur moi, tu sais, dans mon portefeuille, oui, si tu veux, j'irai parler aux parents, leur notifier ma décision positive et mon autorisation, justement en qualité de père spirituel, et alors demander la main en ton nom, c'est plus convenable, [...]. Et si tu permets, pendant les fiançailles, je lui parlerai un peu, je la raisonnerai. Et qui sait, enfin, tu comprends, Dieu aidant, une bonne chose peut arriver." [...] Il obtiendrait sûrement l'autorisation de célébrer le mariage à la place du rabbin. N'en savait-il pas autant qu'un rabbin ? Il se vit buvant le vin de la coupe rituelle [...] puis prononçant la bénédiction en hébreu. A voix basse, il récita. (BS 154-155)

Saltiel se substitue à Gamaliel dans son rôle non seulement de père, mais aussi de rabbin, par l'enseignement talmudique dispensé à Ariane, « *deux heures de leçon, une heure d'hébreu, une heure de Bible* » (BS 154), et même dans la célébration du mariage dont son DD rapporte, à la suite de notre citation, la bénédiction rituelle.

Mais avant cette concession, indulgente et maternelle par les bonnes raisons qu'elle se donne, il se préoccupe régulièrement de le marier à une Juive ; il lui adresse, en vain, une leçon morale, prenant acte de son mariage avec Aude, mais visant à le dissuader de renier, à le ramener à sa famille. Le propos est grave, pour Cohen comme pour Saltiel, qui fait alors office de personnage embrayeur[1] ; ses paroles montrent une forte intertextualité avec les textes autobiographiques, et notamment les discours de la mère :

> C'est un malheur d'être juif. Il ne faut pas renoncer à ce malheur. [...] Vois-tu, la chose importante est celle-ci : tout est simple pour qui possède le bon cœur, la noblesse des manières et la gaieté de résignation. Honore ton père et viens le voir demain et présente-lui ta femme et Dieu te remerciera. Le devoir est un grand passeport. Sol, regarde le ciel, mon chéri. Qui pourrait être plus arrogant qu'une étoile ? Et pourtant, regarde longtemps les étoiles et tu verras comme elles font honnêtement leur devoir. Aucune ne gêne l'autre, toutes s'aiment, chacune a sa place auprès de son père un soleil, et elles ne se jettent pas toutes au même endroit pour profiter, pour réussir. Mais non, tranquilles, dociles à la Loi, à la Loi Morale, à la Loi du Cœur, elles ont la gaieté de résignation. Et puis pense que tu es mortel et que tu seras poussière. C'est un bon moyen pour augmenter la gaieté de résignation. Moi je me dis que je dois passer cette vie en homme assez bon et pur afin que je puisse goûter le bon sourire d'heure de mort. [...] Et lorsque les hommes auront compris cette vérité, ils seront tous bons. Mais le Messie seul pourra la leur faire comprendre en écrivant le Livre de la Bonté. Et c'est pourquoi tu dois honorer ton père car qui fait souffrir son père alourdit les pieds du Messie. (S 265-266)

Cette tirade développe l'appel à la bonté au nom de la vanité de toutes choses, et spécialement de l'orgueil, dans un *memento mori* invoquant l'image biblique de la poussière. Les verbes *devoir* et *falloir*, les impératifs, les futurs donnent à la tirade son orientation, sa valeur d'enseignement moral et spirituel ; *honorer son père* est d'ailleurs le cinquième commandement. Les étoiles fournissent la matière d'un apologue, par un comparant développé de la mesure et de l'harmonie morales et cosmiques. Mais à la gravité austère, quasi stoïcienne, de ces motifs s'ajoute une tonalité plus prosaïque. Le raccourci de la dernière phrase souligne, par les connecteurs, à la fois le caractère fortement argumentatif du propos, et ce qui échappe à l'argumentation même ; c'est notamment le cas de la sentence finale, exigeant le respect pour le père à travers une image prosaïque et disproportionnée. La métaphore prédicative de la maxime « *Le devoir est un grand passeport.* » conjoint par son burlesque l'impératif de l'orthopraxie juive et l'habitus diasporique millénaire, à travers un comparant évoquant les tribulations d'un peuple en butte aux persécutions, à la xénophobie et aux tracasseries frontalières. Cela relève du burlesque, d'un point de vue théologique, mais connote en même temps l'inflexion humaine et maternelle de l'enseignement de Saltiel, aux antipodes de Gamaliel et Maïmon, par ce qu'il contient de permissif, d'indulgent : « *Le Messie viendra demain peut-être.*

[1] Philippe HAMON. "Pour un statut..." art. cit., p.122-123.

Quand il sera venu, tu feras ce que tu voudras. » (S 265). Un peu plus tard, c'est encore Saltiel qui vient supplier Solal de revenir vers son père et son peuple, dans ce DD pathétique où à la fois il se fait le porte-parole de Gamaliel, et s'en sert comme d'un prête-nom et d'un argument d'autorité appuyant ses propres inquiétudes :

> Tes domestiques m'ont empêché d'entrer, moi, moi qui ai été ton autre père, qui t'ai pris dans mes bras, les promenades du lundi à la forteresse, mes espoirs en toi, tout, tout. [...] Ô Sol, aie ton cœur de fils et ne commets pas le péché. Reçois ton père. [...] Ô Sol, que Dieu m'inspire ! [...] Ô Sol, reviens à toi, à ta nation sainte, au peuple élu, ô mon fils ! (S 277-278)

Auprès de ses cousins, comme auprès de son neveu, Saltiel représente la loi morale, l'exigence éthique, l'orthopraxie. Sa parole, plus qu'aucune autre parole valeureuse, inscrit les exigences pratiques et spirituelles, liées non pas seulement à la judéité, mais spécifiquement au judaïsme, si peu présent dans les romans de Cohen comme l'a bien souligné Norman Thau. A Mangeclous qui envisage d'équiper la future armée juive de gros bombardiers, Saltiel objecte laconiquement par l'énonciation du commandement : « *Tu ne tueras point* » (M 554) ; et quand Salomon, ministre de la Guerre du gouvernement sioniste, propose qu'on ne fasse pas de guerre, Saltiel l'approuve logiquement et cantonne la guerre à une simple affaire de mots, performatif sans implications pratiques : « *Non, la déclaration de guerre suffira, dit Saltiel.* » (M 539). Il s'incline devant le rappel que fait le pieux Salomon de l'interdiction de voyager le jour du sabbat (V 929), et se livre dans une lettre à Solal à un exercice de casuistique :

> Une honte moyenne me saisit tout à coup à la pensée que j'écris cette lettre un samedi, jour du saint Sabbat consacré au délassement et à la joie ! Mais avant de la commencer je me suis permis de rappeler à l'Eternel qu'il n'y a pas plus grand délassement ni plus éminente joie pour un Père Spirituel que d'écrire au fils de l'âme ! Je suis donc couvert ! Par contre, j'ai exigé des cousins de ne partir pour l'Ecosse que par le train du soir, le sabbat étant alors terminé dès l'apparition des trois premières étoiles dans le ciel et tout déplacement en conséquence permis ! Bref, en règle de tous les côtés ! (V 998-999)

La question est sérieuse, et tranchée par Saltiel avec cohérence, mais il se dit alors *couvert*, *en règle* : cette isotopie donne une expression burlesque à l'exigence de conformité des actes, en des termes de responsabilité pénale ou administrative. On trouve le même télescopage dans la réponse que le DDL de Saltiel apporte à la question rhétorique du narrateur :

> Il interrompait parfois sa lecture [...] pour s'assurer que son passeport et celui de son grand-père étaient dans sa poche. Pourquoi le passeport de son grand-père mort depuis quarante ans ? Prudence. On ne sait jamais. Un passeport est toujours utile à garder. Et d'ailleurs, n'est-il pas dit que les morts ressusciteront ? (S 136)

La perspective de la résurrection des morts est présentée comme une justification à la conservation du passeport d'un défunt, comme si cette espérance n'invalidait pas d'elle-même les nécessités paperassières. Il s'agit toujours d'être en règle, à la fois vis-à-vis des douaniers, et de l'Eternel, rabaissé en pareille compagnie.

Dans la bouche de ce personnage, mêmes les réaffirmations du judaïsme le plus orthodoxe tendent donc vers le burlesque. Ses paroles manifestent à la fois un judaïsme explicite, et une pratique œcuménique, une bienveillance pour les autres religions, notamment le catholicisme et le protestantisme (M 444-445). Saltiel, par exemple, est un marrane à l'envers, qui lit le Nouveau Testament en cachette ; l'exagération de sa profession de foi quant à l'unité de Dieu, récusant la Trinité et l'Incarnation, dilue le sublime numéral de *L'Eternel est Un* par deux redondances contre-productives : « *qu'il n'y ait pas de malentendu, Moïse est notre maître sublime, et l'Eternel est notre Dieu, l'Eternel est Un, tout à fait Un, rien qu'Un !* » (V 858). Nombreux sont les télescopages, qui introduisent une dissonance cocasse dans un propos religieux : « *C'est l'Eternel Lui-même qui a dit qu'Il nous retirera d'entre les nations et qu'Il nous ramènera dans notre*

pays, le pays qu'Il nous a donné ! Car nous sommes Son peuple, le peuple qu'Il a choisi, et Il s'y connaît, que diable ! » (V 961). A la gravité répétée que confèrent les majuscules aux initiales des mots référant à Dieu, s'oppose le contrepoint de la péroraison : la locution verbale *s'y connaître* connote un Dieu expert en élections de peuples, et l'ultime exclamation la ponctue sur le *diable*. La justification de l'espérance messianique et la légitimation d'une utopie sioniste que Saltiel oppose aux positions diasporiques de Mangeclous (V 961), rapportées dans sa lettre à Solal, présentent la même ambiguïté. Il y réaffirme la fermeté de l'appartenance au Peuple élu, mais aussi la vocation catastrophique de cette élection, dont il ne doute pas et qu'il relie à une persécution calculée de Dieu par antisémites interposés ; et si d'ordinaire le providentialisme s'orne d'une rhétorique de Pangloss, ici il s'exprime de façon burlesque, par des paradoxes, paralogismes et oxymores :

> Mangeclous m'a dit [...] que dans cet Etat Juif il n'y aurait bientôt plus de Juifs à force d'être heureux et normaux ! Car d'après lui le bonheur rend stupide et sans génie de cœur ! A quoi je lui ai répliqué que le destin de notre peuple étant d'avoir des Tribulations, Traverses et Malencontres de génération en génération, nous en aurons sûrement aussi dans notre Etat Juif, et par conséquent tout ira bien, sans danger de bonheur ni péril de sécurité, [...] si l'Eternel nous favorise de désagréments et d'ennemis deux ou trois fois par siècle, c'est justement pour nous maintenir en bonne forme israélite ! (V 995-996)

C'est également en termes burlesques que Saltiel exprime les manifestations de sa foi :

> Quelquefois je m'arrête dans la rue et je frémis et je tape fort du talon parce que je me rends compte tout à coup combien Il est sublime ! De joie et de vérité je tape du talon comme un âne sauvage ! Que veux-tu, si j'étais grand Ecrivain ou grand Musicien je composerais un hymne à notre Dieu, mais n'étant que le pauvre Saltiel je tape du talon ! Pour Lui dire mon enthousiasme de Sa Grandeur et de Sa Bonté ! [...] Alors, enthousiasmé par cette grandeur de Dieu, j'ai tapé terriblement du talon, plus fort que jamais et longtemps ! Il fallait me voir ! Un âne en fureur ! (V 997-998)

L'extériorisation, l'expression de la foi par le corps, l'implication du corps dans la foi, n'est pas en elle-même burlesque[1] ; elle est même fondamentale dans les rites synagogaux et dans l'inspiration de l'orthopraxie. La dégradation burlesque, plus rigoureusement, réside dans l'étalon hyperbolique de leur vigueur auquel Saltiel mesure l'expression de son enthousiasme, d'abord en se comparant à un âne sauvage, puis *in fine* en s'assimilant à un âne en fureur par une métaphore monorhématique, *in absentia*.

La dimension burlesque est essentielle à la représentation éthique et spirituelle de Saltiel. C'est elle qui distingue son message des prescriptions autoritaires de Gamaliel, et des vaticinations de Maïmon, et lui donne un caractère humain, complexe, faillible. C'est ce qui fait son efficace, du point de vue de la portée éthique agissante des romans et de l'appropriation par le lecteur. Cette dimension pédagogique, transformante, du burlesque, loin de l'édification ou du prêche, est illustrée et mise en abyme par le jouet pieux de son invention que Saltiel décrit à Solal :

> un singe grimpe le long d'un fil et entre dans l'Arche où dorment les rouleaux de la Loi tout cela bien exécuté on tire des ficelles il soulève les rideaux et sort par la porte de derrière. Là est le joli de l'Histoire ainsi que Mon Secret. Lorsque le singe sort il est transformé en Jeune Homme resplendissant de Beauté ! Effet magnifique de la Loi morale donnée par Dieu à Son Ami Intime

---

[1] En effet, le récit rapporte de tels gestes, entrecoupés de DIL et de DN enthousiastes comparables à ceux de Salomon, inspirés des *Psaumes*, notamment son invocation récurrente de l'Eternel comme *sa force et sa tour* (S 89, 244) : « *Dieu, comme Dieu était grand ! Le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob !* [...] *Quel bonheur et quel honneur d'être du peuple de Dieu ! Et quelle chance ! D'enthousiasme, il tapa du pied très fort et trois fois,* [...] *invincible et chantant l'Eternel, invincible et chantant que l'Eternel était sa force et sa tour et sa force et sa tour, chantant de tout son cœur, tapant du pied de toute son âme,* [...] *et de nouveau tapant du pied et chantant la louange de l'Eternel.* » (BS 155-156).

> Moïse, et pendant ce temps les infâmes adoraient le veau d'or ! Il y a une combinaison, je t'expliquerai. (S 259)

Le jouet s'inscrit dans le paradigme des inventions farfelues de Saltiel[1]. En outre c'est, autant que le Juif pieux, l'inventeur qui décrit l'objet : sa fonction de métaphore ludique, l'illustration d'un propos spirituel, en bref sa valeur allégorique, sont alors parasitées par les détails techniques, les coulisses du signifiant, telles que ses *ficelles*. Il en ressort que la métamorphose contradictoirement célébrée par cet apologue est, autant que l'*effet magnifique de la Loi morale*, celui d'une *combinaison*. C'est, de façon ambiguë, l'une et l'autre qui peuvent élever au rang de beau jeune homme ce parangon de la bêtise, de la cruauté et de l'inhumanité qu'est le singe pour Saltiel. Il vient précisément de narrer les déboires que lui a occasionnés cette espèce :

> une affaire de Singes du Congo où je suis allé que je voulais vendre avec gain pour expériences médicales de l'Humanité Souffrante ! Mais les singes sont d'ignobles créatures et ne méritent aucune considération [...] Le singe est donc pire que le Cosaque et maudit soit-il et puisse-t-il ne jamais voir le Seigneur dans Toute Sa Gloire ! (S 258)

Après avoir songé, en vain, à sacrifier pratiquement des singes au bien de l'humanité, c'est au contraire la transformation du primate en homme que met en scène le jouet. La radicalité de la transformation l'inscrit dans les topoï du conte de fées, où les crapauds se révèlent des princes ; en même temps ce merveilleux burlesque offre un démenti exact à la malédiction qui l'a précédé.

A ce burlesque s'ajoute ici celui qui consiste à faire de la révélation du décalogue l'effet d'une amitié, d'une intimité entre Dieu et Moïse. Le burlesque s'accroît quand la religion est invoquée, par analogie, en renfort d'un propos qui lui est radicalement étranger. Ainsi, pour vanter le poste de sous-secrétaire général, occupé par Solal, et relativiser sa subordination au secrétaire général, Saltiel invoque le précédent de Moïse : « *Et Moïse, est-ce qu'il n'était pas Sous-Dieu ? Est-ce qu'il n'était pas plus grand homme que Dieu ? osa avancer l'oncle Saltiel pour la défense de sa cause.* » (M 573-574). Ces interrogations rhétoriques invitent à deux réponses affirmatives, fortement hétérodoxes, surtout la seconde, qui fait de Moïse non plus l'ami de Dieu, mais un homme qui lui fut supérieur. Et cependant leur burlesque est doté d'un certain sérieux, dans la mesure où Saltiel y évoque, à l'instar de la mère de Cohen (LM 728), un Moïse législateur ayant inventé Dieu pour s'assurer de l'observance de la loi d'anti-nature par le peuple juif. Dans cette interprétation humaniste et matérialiste, l'alliance, l'élection sont, elles aussi, affaire de combinaison. S'y ajoute une intimité entre Dieu et Saltiel lui-même, établie, syntaxiquement, par des coordinations cocasses, dénuées d'humilité[2]. Ainsi, Saltiel appuie ses confabulations relatives au Spitzberg, où il se montre un véritable démiurge burlesque, par cette exclamation : « *Aussi vrai que Dieu et moi sommes vivants !* » (S 99). S'agissant des vieilles Anglaises qui fument des cigarettes, l'invocation de Dieu apparaît comme conséquence de la démission de Saltiel, dans un second temps : « *Que Dieu les garde, moi je ne peux pas !* » (V 992), et c'est encore dans un second temps que Dieu légitime son

---

[1] Leur longue série (voir M 537) évoque le *Catalogue des objets introuvables* de Carelman et relève du comique de répétition.

[2] On trouve une expression moins sacrilège de cette homologie dans la majesté de sa réponse à une question de Salomon ; sa grandiloquence l'élève, par la parataxe, à la dimension cosmique de Dieu ou du monde : « *comment va le monde ?* [...] *– Très mal, mon ami. J'ai mal à la tête.* [...] *J'ai manqué une affaire superbe.* » (S 99). Le post-scriptum de sa lettre à Solal donne l'équivalent scientifique de cette présomption burlesque : « *J'ai ouï parler d'un Israélite allemand qui est suisse ! et nommé Einstein qui serait également un inventeur comme moi on me dit qu'il a composé une petite théorie sur le temps je ne peux pas juger mais je lirai son livre* » (S 260) ; et en effet, par sa dimension burlesque, la parole de Saltiel représente non une théorie, mais une pratique de la relativité, qu'elle applique à toutes choses – et même à Dieu.

credo éthique : « *je suis pour la justice et la bonté ! Tel est mon avis, et Dieu le partage !* » (V 970).

Ce burlesque est particulièrement développé dans l'exorde dont Saltiel fait précéder, et retarde, la solution du cryptogramme[1]. Il choisit de la rapporter à travers le récit imaginaire d'une visitation de Dieu pendant son sommeil. D'emblée, l'oxymore entre l'onomatopée et son épithète oriente vers le burlesque, et non le sublime ou l'ineffable :

> J'étais en train de dormir lorsqu'une voix m'appela par un psst ! retentissant. Et je répondis : Qui va là ? – Un ami ! répondit la voix. – Est-ce vous, seigneur Moïse, notre maître ? Et la voix me répondit : Pas du tout, ce n'est pas Moïse. Pour un homme comme Saltiel c'est Moi qui Me dérange en personne ! Bref, mes chers amis, c'était l'Eternel lui-même ! [...] Et Dieu me parla en ces termes : Saltiel, Je vais te donner un petit coup de main pour déchiffrer l'énigme. (M 429-430)

La visitation de Dieu évoque la visite d'un voisin, les paroles qui lui sont attribuées sont triviales et familières. Dès lors, la participation enthousiaste de ses auditeurs, notamment Salomon, tend à faire définitivement basculer la grandiloquence de la visitation dans le blasphème ou l'hérésie ; la réponse de Saltiel reste, dans un premier temps, peu ou prou fidèle à l'Ancien Testament, mais sa justification du détail de la barbe n'en apparaît ensuite que plus profane et burlesque :

> Dieu, après avoir passé Sa main sur Sa barbe… – Mais L'avez-vous vu ? demanda Salomon. – Non. Car j'aurais été transformé en chiffon ou en petite braise. – Et alors comment savez-vous qu'Il a touché Sa barbe ? – J'ai entendu le bruit des Poils ! [...] Bref, mes amis, grâce à Dieu… reprit Saltiel, assez gêné par la tournure sacrilège que prenait son histoire. (M 430)

Le burlesque élevant Moïse, voire Saltiel, au-dessus de leur condition, est la forme esthétique du syncrétisme de ce dernier. La foi de Saltiel mêle piété et philanthropie[2]. Il montre une bienveillance égale pour le christianisme, et les autres systèmes philosophiques et idéologiques que l'on pourrait réunir sous les termes de bonté, d'humanisme ou de progressisme, à l'instar du républicanisme et du socialisme pourvu qu'ils ne soient pas révolutionnaires. Ainsi, dans une lettre à Solal, il célèbre la prise de la Bastille, pour immédiatement prendre ses distances avec la Révolution Française :

> Mais ensuite les révolutionnaires ont tout de même trop guillotiné ! Et là, je ne suis plus d'accord avec eux ! [...] le pauvre Louis XVI si pacifique, un peu gros, d'accord, mais quel besoin de lui couper la tête ? Il n'aurait pas fait de mal à une mouche ! Tout ce qu'il voulait, c'était s'amuser à faire de la serrurerie ! Moi, je lui aurais dit : "Ecoutez, mon cher Louis XVI, nous regrettons beaucoup, mais la monarchie, c'est fini ! On va vous acheter un beau château, avec un grand atelier de serrurerie dans la cave et vous aurez une rente mensuelle de 350 (trois cent cinquante) louis ! Et voilà, occupez-vous de vos serrures, vivez dans la tranquillité avec votre chère famille et on vous dira toujours Majesté pour ne pas vous humilier ! Mais attention, maintenant c'est la République et restez un peu tranquille, et pas d'intrigues avec Mirabeau !" Voilà la Révolution que

---

[1] Elle est annoncée par un avis que Salomon est chargé de lire aux Céphaloniens. Après ses trois informations principales (le chèque est retrouvé, le secret est percé, sa solution est remise au lendemain), la bonne nouvelle donne lieu à une célébration œcuménique et digressive, qui s'accompagne des malédictions afférentes : « *Vive la France,* [...] *! Liberté ! Egalité ! Fraternité ! Vive le Pape ! Vivent les Catholiques persécutés en Allemagne mais courageux et tenant bon ! A bas la révocation de l'Edit de Nantes ! Ayant mal aux dents comme Pascal j'ai inventé un Balai Mécanique servant en même temps de Moulin à Café ! Vivent les Grands Hommes sauveurs de l'Humanité Souffrante ! A bas la Matière ! A bas la Violence ! De plus veuillez noter que j'ai décidé de ne plus acheter de nouvelle toque de castor car j'ai lu un livre sur les Castors* [...] *!* » (M 424). Le DN rapportant sa réception par la foule montre une interrogation sans objet, qui n'est pas sélective, tout étant indifféremment objet d'émerveillement et de questions : « *Le peuple interrogea mais Salomon dit qu'il n'en savait pas plus.* ».

[2] Et même au-delà, la compassion pour tout être vivant, un animisme oxymorique : « *Les moustiques aussi ont une âme mais elle est très petite et non immortelle.* » (S 105) ; la double négation apporte une atténuation délicate au caractère abrupt et contradictoire d'*une âme mortelle*, et par là accorde aux insectes un supplément d'âme.

> j'aurais faite, moi ! Pauvre Marie-Antoinette debout dans la charrette et voyant de loin le couteau brillant de la guillotine et pensant à son pauvre enfant le charmant Dauphin, orphelin abandonné dans sa prison ! Ce n'est pas permis, ces méchancetés ! (V 989-990)

Il en ressort que le propos de Saltiel relève bien plus d'une éthique que du politique, considérant Louis XVI, non pas comme le descendant d'une dynastie de droit divin, mais un prochain souffrant, et voyant en Marie-Antoinette, significativement, une mère. En même temps, ce refus de la violence politique s'exprime par une alternative, du point de vue esthétique, proprement révolutionnaire : l'offre d'un château avec atelier de serrurerie et vie de famille paisible, rabaisse le dernier souverain de l'Ancien Régime au rang de bon bourgeois ; ironiquement, lui est allouée une rente chiffrée dans la monnaie portant l'effigie du roi déchu, le louis. Saltiel réalise de façon carnavalesque, en douceur et à l'irréel du passé, ce que fit la Convention girondine en condamnant à mort, non pas Louis XVI, mais *Louis Capet*.

Saltiel conclut ce paragraphe de sa lettre sur ces mots : « *Enfin, c'est le passé, n'y pensons plus !* » Mais il enchaîne immédiatement avec un tyran dont l'actualité est bien plus vive pour le lecteur des *Valeureux*, et *a fortiori* pour Saltiel lui-même (sa lettre est datée du 14 avril 1935) : Hitler. Saltiel exprime alors le même refus de la peine de mort, mais à l'irréel du présent :

> Moi, même Hitler je ne le guillotinerais pas ! En prison, oui, pour qu'il ne fasse plus le mal, et comme punition qu'il apprenne chaque jour par cœur une page de la Bible, un jour l'Ancien Testament et un jour le Nouveau Testament ! Par cœur ! Et si tu n'as pas bien appris et si tu récites mal, on te supprime le dîner ! Une page entière de la Bible, c'est peut-être trop parce que c'est imprimé très petit, disons trente lignes chaque jour ! L'infâme Goebbels aussi ! Et même cinquante lignes par jour parce qu'il est plus intelligent, le maudit !

Le groupe verbal *faire le mal*, par l'extensité universelle de son complément pris comme une entité massive et absolue, ancre résolument son anti-nazisme dans une problématique éthique et religieuse. De la punition envisagée, Saltiel espère une rédemption par imprégnation biblique ; mais elle est surtout riche de conséquences. Elle renvoie ironiquement au nazisme son hostilité constitutive à la Loi morale et au judéo-christianisme, sur un mode ambigu : par sa disproportion avec les crimes qu'elle sanctionne, elle donne une version litotique de la maxime « Tu seras puni par là où tu as péché. », et évoque le burlesque de l'arroseur arrosé. Elle contribue à infantiliser Hitler, plus encore qu'auparavant Louis XVI. Cette imbrication de l'infantilisation burlesque et du tragique est récurrente dans le propos de Saltiel. Il y apparaît à la fois comme figure du sage et de la mère. Sa représentation des relations internationales comme des querelles de cour de récréation en est exemplaire :

> Certains peuples me font penser à des enfants, soupira Saltiel. Ils se chipent des choses, territoires ou gâteaux, c'est la même chose, puis ils se fâchent avec celui-ci, contractent amitié avec cet autre avec lequel ils se fâchent le lendemain. Des fourmis avec une âme de girouette et une cervelle d'étourneau. [...] Au lieu de passer gentiment leur petit temps de vie, ils font des méchancetés et puis ils meurent. (M 457)

Le tragico-burlesque est la forme esthétique de son application universelle de la tendresse de pitié. Fondamentalement, Saltiel est bienveillant, on le voit dans l'indulgence que montre l'expression de sa suspicion : « *Garde l'argent de tes sueurs, mon chéri, mais pas dans un tiroir, même fermant à clef, car une clef peut être contrefaite et c'est le destin des clefs. Enfonce ces billets dans ta poche et mets des épingles doubles, car les poches s'entrouvrent et c'est leur habitude.* » (BS 129). Tandis que le syntagme « *l'argent de tes sueurs* » (aussi S 235) condense dans le complément du nom l'ordre divin de la Chute et la culpabilité, l'allusion aux faussaires et aux pickpockets est déculpabilisante, par l'invocation du destin et de l'habitude, et le recours à un passif et un pronominal. Le burlesque de Saltiel est essentiel à cette bienveillance, il constitue à la fois une riposte

contre la violence et l'oppression, et la voie éthique vers leur dépassement, l'alternative au ressentiment.

2. Burlesque, revanche et donquichottisme

Le traitement burlesque du pouvoir est le motif le plus courant. Ainsi, la guerre entre Marie d'Ecosse et la reine Elizabeth est expliquée par un portrait de cette dernière comme « *une vraie mégère jalouse de la beauté de sa Cousine qui parlait le français à la Perfection !* » (V 994), vision burlesque d'une reine bourgeoise, tellement commune qu'elle en reste vivante : « *Pas un homme n'a voulu épouser la mégère Elizabeth ! Bien fait ! Et qu'elle crève !* » Ce rabaissement burlesque et éthique de l'Histoire affecte semblablement quelques grandeurs de la Littérature, d'une littérature aulique, comme Phèdre, « *Une dévergondée ! Honte à toi, vilaine !* » (V 988) et Horace, en qui Saltiel, comme une mère, stigmatise au nom de l'amour la cruauté d'un père qui peut dire « *Qu'il mourût !* », c'est-à-dire l'honneur cornélien : « *Jamais un père en Israël ne dirait pareille abomination ! Au contraire il dirait Bravo ! Mon chéri a bien fait de filer ! L'important c'est qu'il vive cent ans et bons !* » Ce carnaval est la revanche de celui qui n'a d'autre pouvoir que celui de sa parole, de son amour et de l'écoute de ses compagnons. Ainsi, pour marquer la supériorité du poste de secrétaire d'ambassade qu'occupe Solal sur celui de consul auquel l'assimile Mattathias, Saltiel donne une représentation burlesque de la diplomatie :

> un secrétaire d'ambassade vomit quand il voit un consul, il meurt et il se bouche les narines ! Un secrétaire d'ambassade regarde les souliers vernis d'un consul et dit : "Maudites soient tes pantoufles éculées !" Le domestique lui-même d'un secrétaire d'ambassade regarde, les poings sur les hanches, un consul et il ricane de dégoût ! (S 207)

Ces hyperboles burlesques inscrivent la hiérarchie et le protocole dans le bas corporel (vomissement, puanteur ou pantoufles), puis le bas de l'échelle sociale incarné par le domestique, dont le ricanement produit le même rabaissement que l'attribution de *pourboires* à un ministre (S 101) ou un commandant (S 105). Mais en outre cette série d'hyperboles rabaisse sans cohérence, sans gradation, dans un ordre aléatoire qui en renforce, précisément, la dégradation : le secrétaire meurt, puis se bouche les narines et exprime son mépris.

L'ascension de Solal dans le *cursus honorum* s'accompagne d'une radicalisation de cette dégradation, visant toujours à élever son neveu aux yeux de Mattathias : le rabaissement des grandeurs du consul est un privilège du secrétaire d'ambassade, qui a droit au burlesque comme attribut protocolaire du pouvoir, rejaillissant alors esthétiquement sur le conteur Saltiel pour qui la mise en scène burlesque du pouvoir constitue la consolation d'un contre-pouvoir. Le procédé s'accentue quand le rabaissement affecte non plus un poste diplomatique, mais un pays personnifié : « *il dit chut à la Roumanie et elle s'affaisse !* » (S 234) ; il est à son comble dans le dialogue imaginaire qu'interprète Saltiel[1] :

> Téléphone de la Roumanie ! "Pouvons-nous augmenter les impôts ?" [...] "Non, imbéciles balkaniques, tricheurs de cartes, pas d'impôts nouveaux !" Bien. Il raccroche. Téléphone de la Hongrie ! [...] "Nous n'avons plus d'argent, nous sommes sans le sou !" [...] "Vous avez encore tout dépensé, imbéciles Hongrois de la bouse du chameau ? – Le pays est pauvre, Sublime Excellence ! répondent les Hongrois. – Oui, répond Sol, vous avez encore gâché tout l'argent que je vous ai donné le mois dernier, espèce de Hongrie, en vous fabriquant des opéras, des orchestres,

[1] Avec le talent de conteur que lui confère la dimension théâtrale des didascalies (que je ne cite plus ici).

> en buvant des cafés glacés, en vous achetant des violons trop chers, en faisant toutes sortes de dépenses stupides. (M 574)

Les relations internationales complexes en jeu dans l'imbroglio balkanique de l'entre-deux-guerres sont réduites à une image d'Epinal des Roumains tricheurs, puis surtout des Hongrois, aux attributs conventionnels tels que la musique classique, le café, le violon. Leur stéréotypie même est simplifiée à outrance : elle semble relever d'une essence de la Hongrie, mais burlesque (et non idéologique comme dans la parole cohésive) dans la mesure où le SSG la lui renvoie sous forme d'insulte comme un nom de qualité[1], « *espèce de Hongrie* », puis comme une identité indécrottable dont elle ne saurait s'écarter : « *Et quel besoin de faire de nouveaux trains ? Quand on est la Hongrie, on se contente des anciens !* » En bref, les stéréotypes n'alimentent pas un discours, mais une farce, appliqués à une Hongrie personnifiée sous les traits d'une ménagère trop dépensière qui se fait tirer l'oreille.

La sublimité de ce Solal fantasmé sur fond de carnaval généralisé constitue pour le conteur le défouloir d'une parole impossible, grâce au choix du DD et à l'interprétation théâtrale. Cette prosopopée burlesque trouve un équivalent dans la harangue insolente que Saltiel adresse à Titus, représenté par son Arc, à Rome : « *Ô Titus, destructeur de Jérusalem, j'ai tenu à venir te dire deux mots et à t'informer que tes vaincus se portent bien ! A propos, ô vainqueur des Juifs, qu'est donc devenu ton puissant empire ?* » (V 978). Le burlesque de la confabulation n'est plus alors la tonalité de DR joués, mais la posture de la parole de Saltiel lui-même. En effet, il parle alors comme s'il était investi d'une mission par deux mille ans d'histoire juive ; le burlesque en est double, du fait de la réduction de l'allocutaire à une ruine, et de la simplicité du locuteur. Celle-ci grève systématiquement sa grandiloquence, et particulièrement quand il se prend pour un grand personnage sioniste et, fort du faux télégramme de Mangeclous, célèbre devant un SSG déguisé la renaissance de l'antique nation juive : « *Elle m'a fait l'honneur de me nommer son cicérone et cet honneur je le reporte tout entier sur moi-même !* » (M 559). En se déclarant meneur d'hommes, il développe le paradigme des *leader, duce, führer* et autres *conducator* par un synonyme vieilli ou plaisant de *guide*, à l'extension bien plus restreinte, *cicerone*, désignant un « guide appointé qui explique aux touristes les curiosités d'une ville, d'un musée, d'un monument »[2]. La tirade même de Saltiel explicite bien que s'il figure un guide du sionisme, c'est plus par sa logorrhée que par son discernement.

La constitution du gouvernement juif, qui précède cette entrevue avec le SSG, développe un burlesque multiple. D'abord, Saltiel répond aux prétentions diplomatiques de Mangeclous par une réplique inscrivant le bas corporel en jouant sur la syllepse du mot *cabinet* : « *je vais être ministre des Affaires étrangères. – Non, dit Saltiel, c'est occupé. Les Affaires étrangères je me les réserve.* » (M 537-538). Saltiel s'attribue cinq ministères, et le recours au DN souligne la surenchère des paroles du pouvoir, en réduisant sa parole aux actes de langage bien spécifiques qu'elle réalise, rabaissés par l'humilité de celui qui les prononce sans autre autorité que celle que lui reconnaissent ses interlocuteurs : « *Les amis protestaient mais lui, impavide, posait la question de confiance, affirmait, malgré les protestations, qu'il n'y avait pas d'opposition et qu'il agréait sa propre candidature.* » (M 538). Il adresse à Salomon les appellatifs « *Monsieur le ministre de la Guerre* » (M 539) et « *Excellence* » (M 540), et « *monsieur le vice-président* » à Mangeclous. Enfin, le burlesque glisse de la discordance entre le locuteur et ses actes de langage, à la dégradation

---

[1] Jean-Claude MILNER. op. cit., p.182.

[2] Le mot, de surcroît, connote la latinité d'un Titus : c'est en effet une antonomase empruntée à l'italien, par analogie entre la verbosité des guides et celle de Cicéron.

prosaïque, réintroduisant le corps, qu'opère son plan d'action immédiat : « *Avant d'aller à la Société des Nations pour y demander une république juive longue et large, il est nécessaire que nous passions chez le coiffeur. La séance est levée.* »

Car c'est quand elle prétend toucher à l'action que la parole de Saltiel révèle un burlesque constitutif. Il s'agit de l'action hypothétique, qu'il croit être en mesure de faire, ainsi quand il reproche sa couardise à Mangeclous en ces termes : « *Sais-tu que je pourrais te faire fusiller pour abandon de poste ?* » (M 556) ; ou encore l'action qu'il reproche aux puissants de n'avoir pas faite, l'attitude qu'il dit qu'il adopterait à leur place. Ainsi, Saltiel dépeint les diverses stratégies possibles, au burlesque croissant, qu'aurait dû adopter le ministre des Affaires étrangères de la France lors de la remilitarisation de la Rhénanie : « *Envoyer un espion ! Enfin agir, aller lui-même voir un peu les choses à Berlin en se mettant une fausse barbe, semer la discorde, que sais-je ?* » (M 457). La dégradation des paroles à l'action est évidente dans le long récit attributif qui ponctue d'une illustration cocasse la grave maxime, en quasi-alexandrin, qu'énonce Saltiel dans le bureau ministériel de Solal pour expliquer l'humilité de sa propre condition : « *"Tout est chance dans la vie et destin dans le monde", répondit mélancoliquement Saltiel en appuyant par mégarde son coude sur les boutons qui appelaient les collaborateurs de Solal. Répondant à l'appel prolongé des sonneries, cinq fonctionnaires apparurent.* » (S 238). Dénué d'autorité, et donc de collaborateurs, c'est au moment où il le déplore que Saltiel s'en attire cinq, sans droit ni titre, et à son insu.

On peut alors parler, symétriquement, de dégradation burlesque du DD par le récit, ou d'enjolivement héroï-comique du récit par le DD : la discordance, le dénivelé de registres sont réversibles. Ainsi, s'apprêtant à écrire une annonce matrimoniale destinée à marier Solal à une Juive, Saltiel s'adresse cet encouragement : « *Ceins ton glaive, ô héros, se murmura-t-il à lui-même, et en selle pour défendre la pureté du peuple !* » (BS 152). Les attributs du glaive et de la selle, ainsi que le vocatif sublime, dénotent, au moment de tremper sa plume, une représentation de soi comme chevalier investi d'une mission épique. C'est, par excellence, un motif donquichottesque. Plus que tout autre Valeureux, Saltiel incarne ce bovarysme sans tragique qu'est le donquichottisme[1]. Il évoque d'ailleurs le roman de Cervantès, au milieu du récit qu'il fait à Solal des épreuves qu'il a traversées après l'avoir confié au pensionnat Bosq :

> après t'avoir accompagné à Aix, je suis allé faire un tour en Arabie. Et voici, j'ai été nommé grand vizir du pharaon de ce pays, qui s'appelle l'émir Ibn Rashid. Je signais les décrets et j'ordonnais à tous mes soldats bédouins d'apprendre des poésies françaises. Mignonne allons voir si la rose, tu sais bien. [...] Et j'étais tenu en estime. Emir, me disait-on. As-tu lu l'histoire nommée Quichotte ? Mais ceci est une autre affaire et nous aurons des nuits et des nuits pour causer [...]. Et puis il y a eu le madrigal, un petit poème que j'avais envoyé à la femme de l'émir. Bref, mon enfant, il a voulu me couper la tête [...]. (S 209)

L'allusion surgit dans un cotexte particulièrement significatif : tel le Chevalier à la Triste Figure, l'oncle embellit de maintes lectures une réalité qui, du reste, est inconnue du lecteur comme de Solal, dans la mesure où le récit, alors exclusivement consacré à ce dernier, n'a rien dit de Saltiel ni du laps de temps écoulé entre son départ d'Aix (S 143) et la lettre envoyée de Bagdad à ses cousins précédant son retour à Céphalonie (S 203). Saltiel comble cette ellipse en s'inventant des tribulations nourries de lectures hétéroclites. Ce syncrétisme intertextuel mêle le pouvoir et la galanterie, les contes orientaux et l'amour

[1] Voir Dominique IEHL. *Le Grotesque*. Paris : P.U.F., 1997, p.46-47 ; Philippe ZARD. "De Cervantès à Cohen". *CAC*, n°2, 1992, p.45-63 ; Piotr SADKOWSKI. op. cit., p.51-59, 124-142.

courtois[1]. Mais ce donquichottisme est lui-même thématisé : Saltiel non seulement procède comme Don Quichotte, mais sa confabulation, à la faveur d'un coq-à-l'âne questionnant Solal à ce sujet, met en abyme cette dynamique imaginaire. De même, aussitôt après, le report de ces élucubrations au loisir qu'auront l'oncle et le neveu de causer « *des nuits et des nuits* », explicite l'hypotexte fantasque des *Mille et une nuits*, non plus comme simple source de motifs, de personnages et de péripéties, mais comme dynamique narrative. Saltiel pratique la même infusion des textes dans la vie que Shéhérazade ou Don Quichotte, mais en outre il reporte sur ces deux œuvres la même identification qu'elles thématisent (de façon très différente), il redouble le rapport à l'imaginaire que, justement, elles illustrent, voire dénoncent[2].

C'est déjà cette confusion que manifeste Saltiel quand il part en Italie à la recherche de son fugueur de neveu :

> il lisait alternativement un roman policier et un livre d'aventures au Far West. Il espérait trouver des suggestions dans ces lectures appropriées aux circonstances et se proposait de suivre son neveu à la piste ou de retrouver à Brindisi quelques cheveux de Mme de Valdonne. [...] Il tâchait de se rappeler les stratagèmes du roman policier. Peut-être ferait-il bien de mettre une barbe rousse ? (S 136-137)

Le psycho-récit explicite les espoirs techniques que l'oncle met dans de telles lectures, se projetant alternativement dans le personnage d'un Sherlock Holmes ou du dernier des Mohicans. Comme l'écrit Philippe Zard, « la fugue amoureuse de Solal est, dans l'esprit du vieillard, immédiatement référée à des modèles culturels : le "Far West" où se risque Solal n'est certes pas l'Amérique, mais vu du ghetto céphalonien, tout Occident est lointain et toute aventure est occidentale. »[3] A cette prégnance de l'imaginaire s'ajoute le cocasse de son application, quand Saltiel enquête auprès d'un gamin de Brindisi : « *Quelle couleur avaient ses cheveux bruns ? demanda le détective. – Blonds.* » (S 138). Sa désignation par le récit attributif reprend cette identification de façon empathique, tandis que sa question, comportant la réponse attendue[4], apparaît comme l'exacte antithèse des pièges qu'un enquêteur tend dans ses interrogatoires. Après avoir, malgré tout, retrouvé Solal, Saltiel opte pour un autre intertexte, au moment de l'arracher à Adrienne :

> "[...] nous pouvons partir. – Mais je voudrais bien…" Le petit oncle pensa que l'enfant avait raison en somme. Il fallait bien qu'il la revît une dernière fois. Dans tous les romans il en était ainsi. "Je voudrais bien donner un pourboire à la femme de chambre. – Laisse, dit Saltiel déçu, laisse ! [...]" (S 139-140)

L'oncle délaisse le modèle policier au profit du roman sentimental[5], grâce auquel il croit pertinemment compléter l'aposiopèse de son neveu. Or, Solal se montre déceptif, dédaignant le topos invoqué par l'oncle au profit d'un scénario plus prosaïque ou plus libertin. Enfin, la destination d'Aix que propose Solal trouve grâce à ses yeux en vertu d'une vague référence romanesque sans motivation aucune : « *L'oncle accepta cette ville parce* [...] *qu'un roman de cape et d'épée, lu dans sa jeunesse, s'y déroulait.* » (S 143).

---

[1] A l'image du madrigal, « courte pièce de vers exprimant une pensée ingénieuse et galante », adressé à la femme d'un émir.

[2] Pour autant, le donquichottisme de Saltiel rencontre incidemment la réalité quand il suggère que Solal, qui prétend écrire un roman, confère à son jeune premier un adjuvant qui lui ressemble nettement : « *il doit envoyer une personne d'âge, expérimentée, causer avec les parents, s'enquérir de la santé de la jeune fille, tâcher de deviner un peu si elle a une dot.* » (M 602). Son investissement exagéré de la vie dans la fiction fait pendant alors à la transposition de la vie de Solal dans son héros, amoureux d'un double d'Ariane.

[3] Philippe ZARD. op. cit., p.37.

[4] Sur le modèle de l'interrogation de potache portant sur *la couleur du cheval blanc d'Henri IV*.

[5] Le genre fournit continûment les clichés par quoi Saltiel formule les aventures de Solal, tels que « *Affaire galante et adultère* [...]. *Discrétion d'honneur et aventures intimes privées.* » (S 246).

Sa parole, traversée d'intertextes, connote une certaine piété, voire une ferveur, à leur égard ; ainsi Saltiel, raconte en ces termes que les Valeureux ont assisté à une représentation de la Comédie Française : « *nous avons fait notre devoir de citoyens français !* » (V 988). Son panthéon condense le caractère hétéroclite des références dont sa parole est investie :

> Il ouvrit l'armoire, y cacha les Evangiles et considéra avec fierté son petit trésor : portraits de sa mère, de Napoléon et de Racine ; livres de Descartes et de Pascal ; une défense d'éléphant ; un plan de Paris ; un drapeau tricolore et un lampion pour fêter le 14 juillet ; un képi de général ; des devoirs d'école de Solal. (S 133)

Son idiolecte y est illustré par quelques icônes : on y retrouve l'hétérodoxie de ses lectures sacrées, le culte qu'il voue à une quintessence des gloires de la France, avec ses auteurs classiques et sa grandeur militaire ; la défense d'éléphant est le support tout indiqué pour rêver d'aventures, tandis que la mère et Solal inscrivent l'amour de Saltiel. Son investissement donquichottesque s'applique en effet, on l'a vu, au roman d'aventures, à la geste napoléonienne ou au sublime littéraire, mais aussi à la patrie France et à la destinée de Solal. On trouve une illustration particulièrement suggestive de cette identification de sa parole à la référence vénérée dans son emploi du pronom *nous*. Dans le cas de sa participation à la gloire de son neveu, le narrateur l'explicite même par un commentaire parenthétique interrompant le DD (M 573) ; mais on retrouve la même énallage quand Saltiel parle de la France, par exemple du 14 juillet 1789, « *Jour béni où nous nous emparâmes de l'Odieuse Bastille et ouvrîmes la porte à la Liberté, à l'Egalité et à la Fraternité !* » (V 989).

Dire *Je* ou *Nous* au nom de la France relève d'un burlesque interne de la parole, au sens où la discordance entre l'embrayeur du locuteur et le reste de la phrase inscrit la dégradation sur la chaîne syntagmatique[1]. Il se double d'un burlesque d'interlocution, ou de situation (d'énonciation) quand, non content de s'inclure par la première personne du pluriel dans la destinée nationale, Saltiel la restreint tout entière à l'expression de son *Je*, ainsi lors de la réception au ministère où il se voit comme le liquidateur investi des vieux antagonismes : « *Energique et vague, il affirma à Sir George Normand qu'il passait l'éponge sur Sainte-Hélène.* » (S 265).

3. L'interlocution difficile

Ce burlesque de situation apparaît dans son inaptitude à l'interlocution, dès lors que ce n'est pas aux Valeureux qu'il s'adresse. Sa première rencontre avec Adrienne donne le ton : « *l'oncle Saltiel avait préparé une harangue. Mais Mme de Valdonne avait si grand air qu'il ne put que balbutier : "Beau temps, madame." Il pleuvait doucement.* » (S 115). La réserve assurée météorologique, qui permet d'échanger des propos phatiques sans risque d'erreur ni de gaffe[2], devient face à Adrienne une parole non seulement dénuée d'informativité, mais même déconnectée de la référence, pourtant aisée et sans péril. C'est

---

[1] Dans un même ordre d'idées, mais plus ambigus, on trouve des datifs éthiques qui conviennent aussi bien à un chef d'Etat qu'à un fervent citoyen : « *Pourvu maintenant que les royalistes ne me renversent pas la République !* » (S 210), « *je tremblais pour la France, car je crains qu'elle ne me dévalue encore son franc* » (M 379).

[2] Saltiel y a recours, par exemple, dans le bureau ministériel de Solal : « *L'oncle Saltiel était le plus impressionné.* [...] *son grand neveu le terrifiait. Il n'osa pas être familier et pria Dieu de l'inspirer. "Hum. Beau temps pour la politique, pour la politique des puissances. Je me demande si on doit permettre à la Roumanie."* » (S 234) ; le burlesque réside alors dans le télescopage entre la trivialité météorologique et son articulation avec la grande politique ; en outre, l'interrogation songeuse qui l'illustre est dénuée d'enjeu, le verbe *permettre* étant sans objet.

un semblable oubli de la référence que manifeste la question panique, prévenante et absurde qu'il adresse au SSG monstrueux, couvert de pansements et prétendument victime d'un accident, et qui néglige le fait, présupposé par l'interlocution, que son allocutaire est bien vivant : « *Un accident mortel ? demanda Saltiel pour dire quelque chose d'aimable.* » (M 557). Le compte-rendu de son entrevue avec Adrienne, qu'il entreprend de retour devant les notables juifs, passe cependant outre de telles bévues, et débute à la romaine par une interrogation rhétorique et un *Nous* plein de gravité : « *"Je crois, messieurs, que c'est grave et je l'ai fait comprendre à la consulesse. Pouvons-nous consentir en vérité." Mais Gamaliel apparut. Alors Saltiel dit qu'il avait fini.* » (S 116) ; la question s'interrompt abruptement, sans objet, avant même que l'intonation n'ait pu monter, comme le montre la ponctuation réduite à un simple point. La rétractation, l'effacement de Saltiel devant Gamaliel sont ensuite marqués par le passage d'un DD sûr de soi à un DI battant prématurément en retraite. Cette brève scène souligne les deux types d'interlocuteurs, très opposés, qui stérilisent le verbe prolixe de Saltiel : Gamaliel, et les Occidentales.

L'interlocution difficile trouve un exutoire dans le soliloque. Il constitue une revanche explicite, une riposte solitaire à Gamaliel qui l'a blâmé de se raser ; d'emblée, Saltiel se joue une allocution solennelle : « *Nous sommes prêts, messieurs, annonça le vieux solitaire.* » (S 90). Ces allocutaires fictifs, cérémonieux, nombreux, indéterminés, sont symétriques du *Nous* de majesté ; le verbe du récit attributif présuppose la communication que contredit la réalité de solitude affirmée par la désignation du personnage. C'est également cette solitude qui prive son performatif, sans témoin, sans la situation communicationnelle et sociale qui seule lui donnerait son poids et sa valeur, de sa solennité déclarée : « *Demain je me savonnerai pendant dix minutes, j'en prends le solennel engagement.* » Il s'imagine ensuite devant tous les Solal, puis devant un auditoire d'élite ; le soliloque permet à la fois l'imprécision et la témérité :

> J'ai l'âme aussi pure que vous, ô très magnifique Gamaliel Solal, ô éminentissime grand rabbin de la Communauté des Sept Iles Ioniennes avec siège à Céphalonie ! Et s'il me plaît à moi d'être pareil aux Saxons quant à la face ? Mais je ne veux pas me fâcher. [...] Solal des Solal. Il a le même prénom et le même nom. Enfin je me comprends. C'est une tradition, messieurs, dans cette grande famille. (Rictus respectueux à gauche pour les Solal et à droite méprisant pour toutes les autres familles.) [...] Ah ah, messieurs de la Richesse, à nous deux ! Saltiel vainqueur éternel ! (S 90-91)

L'artifice de cette dernière apostrophe apparaît dans le chiffre deux ; en effet, s'il y avait ici la moindre référence, Saltiel et ses destinataires au pluriel feraient au moins trois. C'est aussi le cas dans ce DD où, à la deuxième personne du pluriel qu'il s'agit d'impressionner, s'ajoute une deuxième personne du singulier, davantage complice[1] :

> Et quand l'oncle Saltiel sera riche, aha messieurs de l'injustice, à nous deux ! Et les torts seront redressés ! Et laisse-moi faire, ce jour-là ! [...] "Pourquoi enrichir les imprimeurs qui te sucent l'extrême moelle ? [...] Laisse faire l'oncle Saltiel qui est un maudit diplomate et un rusé qui connaît le monde !" (S 244)

Lorsque Saltiel est présenté à Aude, sa parole est aussi cocasse que face à Adrienne. Elle prend d'abord la forme d'une interlocution absurde, rendue possible par l'absence même de sa destinataire : « *Lorsque Saltiel pénétra dans le petit salon, il s'inclina, balbutia qu'il était enchanté et s'aperçut au léger rire de Solal que la maîtresse de maison n'était pas là.* » (S 273). Entrer dans ce salon cossu, c'est déjà faire face à une situation d'énonciation difficultueuse, être en pays étranger. L'interlocution se répète comme la formule clef d'une méthode Assimil :

---

[1] Saltiel, comme Salomon, Adrien, Aude ou Ariane, se trouve ainsi des interlocuteurs fictifs amis : « *Va, moustique, va vers ton destin et amuse-toi pendant que tu es en vie !* » (S 105).

> Il préparait une interminable phrase mondaine ("Il m'est cher, madame, de saluer en vous à la fois la compagne chérie…") au moment où Aude entra. Il [...] chercha en vain la belle phrase si amoureusement préparée. "Charmé", dit-il avec un pauvre sourire distingué.

La phrase mondaine mentalement ébauchée dans la parenthèse promet d'être complexe, comme le suggère le balancement binaire amorcé par la locution *à la fois* ; la sécheresse de la réplique monorhématique qu'il articule finalement n'en est que plus voyante. Il ne comprend pas ce qu'Aude lui dit, et compense sa rhétorique défaillante par une mimogestualité complexe et subtile :

> Son cerveau en déroute ne parvenait pas à comprendre les mots que lui disait la merveilleuse créature. [...] il remplaçait l'éloquence par des petits gestes insignifiants, vifs, aimables, timides ; par des inclinaisons japonaises ; par des glissements de semelle ; par des plissements de visage et surtout, béni soit l'oncle Saltiel, par un regard passionnément sincère et dévoué.

Aude semble proposer une issue à cette anomie panique, en offrant à Saltiel un choix de boissons ; sa propre gaucherie est suggérée par la connotation autonymique sur laquelle s'achève son DI :

> Aude lui demanda assez gauchement si elle pouvait lui offrir des liqueurs ou un sirop peut-être. "Oui, monsieur, répondit-il. – Puis-je vous demander si vous aimez la bénédictine ? – Avec reconnaissance, mesdemoiselles. [...] Du raki ? demanda une voix faible. Oui, merci madame." (S 273-274)

La boisson, le *coup* qu'on offre, *l'apéro*, c'est par excellence le don qui met l'hôte et le visiteur en position de pouvoir se parler, ne fût-ce, pour commencer, que de ce qu'on boit ; c'est un cas particulier du « commentaire de site » rituel[1], et la réplique répondant à une telle offre ne présente, à première vue, aucune difficulté conversationnelle. Mais Saltiel répond d'abord par *oui* à l'interrogation totale en DI, qui modalise en fait une interrogation partielle présentant une alternative. Puis, quand Aude, formellement, demande la permission de demander, Saltiel donne une seconde réponse partielle ; il ne déchiffre pas la question modalisée, il répond à la fois trop superficiellement, non pas sur son goût pour la bénédictine mais sur la possibilité même de la question, et en même temps, au-delà du sondage de ses goûts, à l'offre qu'Aude n'a pas encore explicitement formulée : sa reconnaissance serait justifiée pour une proposition, non pour une question préalable. En outre, il adresse à Aude des appellatifs absurdes et hétérogènes[2], masculin et féminin, singulier et pluriel, mariage et célibat, sans référence ni cohérence, tout comme ses goûts en matière de boissons.

Plus tard, dans la cave de Saint-Germain, Saltiel montre la même incompétence dans l'interlocution avec Aude. Elle est marquée par les DN et DI qui, entrecoupés de DD, dramatisent exagérément les actes de langage multiples qu'effectue le petit oncle :

> il crut devoir converser avec aisance, s'affirma d'esprit libéral et tout acquis à la fusion des races. [...] avoua précieusement qu'il se mourait de faim, reconnut qu'il était gourmand [...] l'encouragea à se suralimenter et lui demanda si elle ne préférait pas de la tête d'agneau ou peut-être, mets fin et délectable, des yeux d'agneau. [...] et parla d'une plus belle affaire, à savoir navigation à voile par ventilateur ! Puis il arriva au chapitre chéri des passeports. (S 293-294)

Saltiel apparaît alors, plus que jamais, comme l'interface entre les Gentils et les Juifs – velléité que systématiquement invalide et ruine sa maladresse. Continûment, c'est lui qui veille au protocole et à la tenue des siens, s'efforce de trouver une épouse à Solal, projette de convertir ses femmes successives. Dans la cave, cette fonction apparaît d'une façon très

---

[1] Voir Véronique TRAVERSO. op. cit., p.111-127.

[2] L'appellatif condense la difficulté suscitée par l'interlocution, comme cela apparaît lors de la réception au ministère, où Saltiel interpelle la princesse Colonna en ces termes : « *Princesse*, [...] *délicieuse aristocrate* » (S 265), et nomme une Japonaise « *charmante mousmé* ».

significative. La réponse que Saltiel apporte aux questions d'Aude sur les trois cousins de Solal est rapportée sous la forme d'un DN autonymique, intégrant des îlots guillemetés :

> Saltiel, interrogé par Aude, expliqua que ces trois étaient les neveux du rabbin, que Nadab avait été professeur [...]. Il parla ensuite du second frère, Saül l'illuminé [...]. Du troisième, Reuben, il était clair que l'oncle ne voulait pas parler. Il se contenta de dire que ce Reuben était banquier et que les trois frères étaient "en général un peu malades de l'esprit." Il fit dévier l'entretien. (S 294)

Une fois n'est pas coutume, Saltiel montre une parole surveillée. *Se contenter de dire*, et plus encore *ne pas vouloir parler*, sont choses rares pour un Valeureux ; et tandis que Mattathias, Michaël et Salomon restent égaux à eux-mêmes, Saltiel change, se surveille, lui et les siens. Il fait œuvre de censeur, et notamment à l'encontre de Mangeclous, le plus exubérant d'entre eux :

> Saltiel [...] lui enjoignit de se taire. [...] L'oncle Saltiel s'interposa, le rouge au front. "Taisez-vous, par le saint nom de Di…" [...] Il fallait faire taire ces disputeurs. Une belle légende, contée avec gravité, les ferait se tenir tranquilles et donnerait lieu à des discussions savantes ornées de gestes lents. Priant Dieu de ne pas noircir la face de ce peuple dont il se sentait responsable, il alla se placer au milieu de la salle et battit des mains pour arrêter les conversations. (S 296)

En fait, l'épisode de la cave est l'un des passages les plus symboliques et démonstratifs, ou « à thèse » ; ce sont ceux où, à l'image de Kfar-Saltiel, les Valeureux – qui parlent identiquement entre eux, aux Juifs du ghetto, à Solal, au concierge du Ritz, à Maussane ou à Ariane – sont le moins valeureux, et spécialement Mangeclous et Saltiel. Ce dernier y apparaît comme un porte-parole éthique, bâillonnant le premier, et se surveillant soi-même. Par la suite, l'éviction de Saltiel au profit de Mangeclous écartera définitivement les romans suivants du roman à thèse ; Saltiel n'en perdra pas sa spécificité pour autant, mais le contrepoint mangeclousien, envahissant, opèrera une polyphonisation du propos éthique et une relative perte de sérieux par rapport à *Solal*.

Dès lors que l'enjeu éthique est moindre, plus brouillé que face à l'épouse de Solal, il demeure que Saltiel ne se fait pas comprendre des Gentils. La mésaventure qu'il connaît à Brindisi en est exemplaire, lorsqu'il demande à un cocher de lui indiquer la synagogue : « *Le voiturin comprit mal et l'envoya à l'asile d'aliénés. L'essoufflement du pauvre homme mit les internes en suspicion et l'on faillit le garder.* » (S 137). Saltiel demande le lieu qui peut, par excellence, servir de refuge en terre italienne, et lui offrir une sorte d'exterritorialité culturelle et spirituelle dans une contrée hostile ; et il échoue précisément à l'endroit où son incapacité – physique – à parler le menace d'enfermement, où son exil peut passer pour folie. Et en effet sa parole est comme aliénée dans ses fondements : le verbe de connivence, enjolivé, périphrastique, sympathique, ne peut sortir du cercle des Valeureux[1]. L'interlocution qui illustre le plus longuement ce dialogue de sourds intervient quand Saltiel vient rendre visite à Solal au Ritz. Au concierge qui à deux reprises lui demande, professionnellement, s'il a rendez-vous, Saltiel répond de façon totalement anomique :

> Rendez-vous dans l'œil de ta sœur ! répondit tranquillement l'étrange personnage en se recoiffant de sa toque. Sache, ô janissaire, sache, ô redingote brune avec de l'or inutile dessus, sache que je suis l'oncle, un point c'est tout, et tu n'as pas à savoir si j'ai un rendez-vous ou non, quoique j'en aie un, donné hier à l'engin téléphone par la dame à la voix raffinée, pour ce jour d'hui, premier de juin à neuf heures, mais j'ai pensé que huit heures serait mieux, car ainsi nous prendrons le café du matin ensemble. (BS 124)

---

[1] Quand ceux-ci, en groupe, prennent un taxi pour aller voir l'Arc de Triomphe, le quiproquo italien manque de se renouveler : « *"Et maintenant, automobiliste, vers le Glorieux Inconnu !" enjoignit Saltiel, ce qui nécessita un complément de précisions.* » (V 980).

Il adresse à l'employé des apostrophes qui, hors du cercle valeureux, sont incompréhensibles, un anachronotopisme puis un label le réduisant par métonymie à un détail de sa livrée. En outre, il lui dénie le droit de connaître le rendez-vous, seule question pour laquelle le concierge n'outrepasse pas ses prérogatives, et par deux fois lui oppose l'incantation quasi magique, « *je suis l'oncle* ». Mais cette invocation de la relation avunculaire ne dispense pas Saltiel, de fait, d'informer aussitôt le concierge de l'heure, des modalités de la prise de rendez-vous, et de son initiative d'en avancer le moment d'une heure – le tout, bien sûr, marqué par les habituels archaïsmes valeureux – tandis qu'y manque l'information cruciale, trop évidente à Saltiel pour qu'il la précise : l'identité du neveu magique[1].

La seconde présentation de Saltiel comme l'oncle, passeport à l'appui, amène enfin une première mention allusive du neveu, « *mon nom est Solal, comme le sien !* » Elle introduit une digression généalogique, sa revendication de l'avunculat le valorisant au détriment de Gamaliel, et enfin des considérations existentielles revenant progressivement à la situation de communication :

> Ainsi est la vie, mon ami, et les inclinations du cœur ne se commandent pas ! Tel est fait pour être aimé, tel autre pour être moins aimé ! Tel est chef en la Société des Nations par l'effet de son cerveau, tel autre est concierge d'hôtel, esclave de tout arrivant et tendant la main à tout partant ! Que Dieu le console en sa basse station ! Bref, je viens le voir en dehors du rendez-vous parce que mon plaisir est [...] de causer avec lui sur divers sujets élevés, tout en savourant son luxe, mais non sans amertume car on lui demande sûrement trop cher dans cet hôtel où je constate que les lampes électriques sont encore allumées à huit heures du matin, ce qui augmente les frais généraux ! Et qui les paie ? Lui ! Or, qui touche à son portefeuille me vole personnellement ! Et est-ce que cela te trouerait le ventre d'éteindre les électricités alors qu'il fait dehors un soleil de Pharaon ? (BS 125)

Par une série de glissements et de déductions, l'avunculat invoqué comme sésame sublime autorise Saltiel à exiger prosaïquement l'extinction des lumières. L'anomie de son ordre est soulignée par la dégradation burlesque qu'introduit cette modernisation littérale des économies de bout de chandelle. D'ailleurs, le concierge ne se départ pas de son professionnalisme, et reste sourd à l'ordre donné par Saltiel, pour en revanche accéder à sa demande initiale : « *Qui dois-je annoncer ?* [...] *– Puisqu'il te faut justifier tes gains et les deux clefs dorées de ton col, annonce Saltiel des Solal, son oncle unique et descendu vivant d'une machine volante* [...]. » La digression développe alors un autoportrait où Saltiel évoque les pérégrinations qui ont précédé sa venue, leurs modes de déplacement et leurs motivations ; l'analepse s'achève enfin, au présent, sur la présentation de Saltiel à la porte du Ritz : « *Mais maintenant me voici en ce lieu, convoqué par mon neveu et fils de l'âme ! J'ai dit, et fais maintenant ton devoir de serviteur !* »

Le contraste est alors des plus forts entre le professionnalisme sans fioritures du concierge, qui finalement s'exécute[2], et les sentences que Saltiel lui répond en guise de remerciement et de pardon. Elles tournent à l'énigme, et font défiler un bestiaire métaphorique hétéroclite et incohérent : « *Sois bien vu du roi, énonça-t-il, et l'arrogante vipère fera retentir les chants humbles du canari ! Ainsi suis-je, mon ami, gracieux avec les gracieux, mais rugissant avec les rugissants et lion avec les hyènes !* » (BS 126). Une

---

[1] Le lecteur peut toutefois supposer qu'elle a été prononcée une première fois, dans la mesure où le chapitre commence *in medias res*.

[2] Ce professionnalisme est connoté par le recours aux DN entrecoupés de verbes d'action, développant une suite mécanique : « *Récepteur en main, le concierge annonça la visite, écouta la réponse, raccrocha, fit un sourire aimable et pria le visiteur de bien vouloir prendre la peine de monter.* » (BS 125-126). La connotation autonymique de sa chute suggère que la déférence qu'elle montre est tout aussi mécanique et policée.

parole aussi métaphorique, connotant une sagesse millénaire[1], se heurte dans la transaction de service à la difficulté de sortir du cercle valeureux. Cela est d'autant plus évident quand elle prétend constituer un trope communicationnel indirectement adressé à deux journalistes :

> il les entendit avec horreur médire atrocement de Solal. L'oncle se disposait à lancer un cartel à ces deux infâmes lorsque son neveu revint. Les deux jeunes hommes saluèrent avec respect le directeur. "Qu'y a-t-il, oncle ? – Rien mon chéri, rien, dit Saltiel à haute voix et à l'intention des deux médisants. Deux vipères sifflaient mais lorsque le roi des animaux, le lion, passa dans toute sa gloire, les deux créatures de péché firent entendre des chants d'oiseaux." (S 262-263)

Le trope communicationnel, pour être efficace, requiert d'être identifié comme tel par les destinataires qu'il vise, mais l'interprétation de l'apologue ajoute une étape dans son déchiffrement, qui vient en compromettre la lisibilité. Cette opacité mal venue trouve d'ailleurs une expression symétrique dans le cryptage dérisoire et paranoïaque par lequel Saltiel veut faire savoir à Solal, au téléphone, que ses billets de banque sont bien gardés, et qui consiste à en diviser le montant par mille :

> Ecoute, les choses sont toujours là. Hum, tu ne comprends pas ? Je parle des trois cent soixante-douze francs et cinquante centimes. (Il estimait inutile de tenir au courant la téléphoniste, peut-être en train d'espionner.) C'est une petite somme mais enfin sois tranquille. Nous sommes tous autour. (M 605)

A l'inverse du trope communicationnel, ici il imagine un improbable destinataire second, à qui il s'efforce de maquiller un référent que dénonce pourtant la disproportion de la précision finale.

La transaction de service réunissant Saltiel et le concierge, qui a duré deux pages, est finalement couronnée de succès[2] : « *Mais pitié pour les subalternes et oublions le passé ! Dis-moi le numéro de sa chambre. – Appartement 37, monsieur, mais un chasseur va vous conduire.* » (BS 126). Le dialogue de sourds connaît alors un infléchissement ; Saltiel n'est alors plus susceptible d'être refoulé ; il est désormais un visiteur de droit, et a affaire à un subordonné, qui apparaît comme un nouvel interlocuteur anomique. Sa première incompréhension est relative au statut même de cet interlocuteur, à commencer par sa désignation : « *Chassant déjà à cet âge ! pensa-t-il. Quelles mœurs ! Et de plus, vêtu comme le prince de Galles !* » Saltiel montre la même incompétence à déchiffrer les codes vestimentaires et le technolecte des grands hôtels[3]. En plus de prêter au groom des talents

---

[1] Elle rappelle les maximes dont il instruit Solal : « *méfie-toi des Envieux ! Colombe avec les colombes et boa avec les petits serpents !* » (S 258). L'opposition entre la stricte réciprocité de la relation de confiance et la dissymétrie du châtiment évoque en outre l'expression de la justice divine dans l'Ancien Testament, et notamment les Psaumes (par exemple, Ps 18.26-27).

[2] Elle connaît toutefois un rebondissement tardif, quand Saltiel quitte Solal, se retrouve seul, réalise lucidement ses inconvenances, et entreprend de les corriger avec un perfectionnisme burlesque, initié par un DIL : « *Arrivé dans le hall, l'angoisse le reprit. En somme, il avait un peu insulté le concierge tout à l'heure. Ce félon serait capable de se venger de l'oncle sur le neveu* [...]. *Il fallait absolument entrer dans les bonnes grâces du traître et calmer sa soif de vengeance. Il s'approcha du petit bureau, s'accouda d'un air bénin et dit au concierge : "Mon neveu m'a parlé de vous, il vous estime beaucoup." Le concierge ahuri remercia et Saltiel fit un sourire charmeur au méchant neutralisé, chercha une autre amabilité pour augmenter la sympathie. "Vous êtes citoyen suisse, je suppose ?"* » (BS 129). Suivent alors un éloge de la Suisse, puis la généalogie des Solal, entrecoupés d'appellatifs censément flatteurs : « *Imaginez-vous, cher concierge* [...]. *Apprenez en outre, agréable concierge* [...] *et sachez enfin, estimable concierge* [...]. » (BS 130). L'entretien se termine par l'offre d'un bonbon au concierge, ainsi qu'au chasseur.

[3] Reçu au Vatican, Saltiel est pareillement piégé par l'homonymie, redoublée par le faste et le protocole, comme le montre la périphrase empathique désignant l'énigmatique *mule* qu'il cherche, suivant en cela le calembour illustré par Daudet dans les *Lettres de mon moulin* : « *l'un d'eux lui avait soufflé à l'oreille qu'il ne devait pas oublier de baiser la mule de Sa Sainteté. L'oncle avait cherché d'un œil agonisant le quadrupède indocile.* » (S 330).

cynégétiques, Saltiel déduit de sa livrée son extraction royale ; il fait de sa comparaison initiale avec le prince de Galles une véritable identité, et en conséquence s'efface devant la porte de l'ascenseur, à rebours des rôles tels qu'ils sont prédéterminés et ritualisés : « *"Après vous", sourit-il aimablement au minuscule domestique en gants blancs qui se tenait immobile devant l'ascenseur. Le groom obéit, cramoisi d'hilarité contenue* [...]. » Cet anoblissement héroï-comique du liftier est de surcroît immédiatement compliqué de la dégradation burlesque inverse, chère aux Valeureux, le pourboire, que Saltiel n'en verse pas moins à celui qu'il traite alors à la fois comme un écolier et un prince héritier :

> "Retournez à vos travaux, enfant, dit-il lorsque l'ascenseur se fut arrêté au troisième étage. [...] Voici dix centimes suisses pour vous acheter une friandise ou en faire offrande à votre mère de bon renom, selon que votre cœur dira." Il fut choqué par l'ingratitude du petit effronté qui n'avait même pas remercié. Qu'avait-il fait d'autre, ce fils de roi, que d'appuyer sur un bouton de cette locomotive verticale ? Et que lui fallait-il comme pourboire, à ce jeune seigneur ? [...] Son indignation calmée, il [...] se félicita d'avoir su se débarrasser du prince de Galles. (BS 126-127)

Saltiel, déplacé au Ritz, ne saisit donc pas les hiérarchies, abaisse le concierge au rang d'esclave et élève le groom son subordonné à celui de prince ; mais ce dernier n'en est pas moins un importun avec qui le dialogue est impossible, et dont il s'agit de se défaire au plus tôt, surtout au moment de voir Solal.

Le dialogue avec Solal n'en tourne pas moins systématiquement au monologue. Solal répondant rarement et laconiquement, tandis que le DD de Saltiel, entrecoupé de silences, est prolixe (BS 127-129, 131-133) et se poursuit, sans solution de continuité, alors qu'il est véritablement seul (BS 133-134). Les longues absences, et le bonheur (imminent, présent ou récent) de voir enfin Solal, rendent la parole de Saltiel téméraire et bavarde, comme le souligne la chute d'un dialogue similaire, à sens unique : « *Excuse-moi d'avoir tant parlé mais il y avait si longtemps, mon aimé.* » (S 211). Sa parole est décousue, et relève du monologue non seulement par l'absence de réponse de Solal, mais aussi par sa forme même, ses coq-à-l'âne et son usage des coordinations et des connecteurs logiques[1]. Les questions sans réponses, les phatiques, abondent dans ces retrouvailles et en constituent même l'essentiel :

> Et dis-moi, mon Sol (il n'avait pas envie de dire autre chose ; cette petite phrase était la musique de son cœur et une caresse qu'il osait poser sur le front de son grand neveu ; en la disant il se sentait en conversation intime avec le fils de son âme, mais il fallait continuer) [...]. Et dis-moi, mon Sol (nouvelle pause attendrie) [...]. As-tu un bon protecteur ? Ah oui, tu m'as dit, le président du Conseil. Et que voulais-je te dire encore, mon Sol ? (S 210)

Tout le soliloque est un support aux appellatifs affectueux qui d'ordinaire sont la partie contingente du message – sauf, précisément, dans la déclaration d'amour. Il enchaîne questions et réponses, par exemple sur sa proposition d'écrire à Maussane pour le remercier : « *N'est-ce pas bien ? Bon, je n'écrirai pas.* » (S 211). En outre, Saltiel se heurte à une difficulté inhérente à l'étrangeté de l'univers dans lequel évolue Solal, et qu'il manifeste à travers la façon dont il lui en parle[2]. Ainsi, textuellement, c'est à « *Monsieur de*

---

[1] On le voit dans le DD dont, à Florence, il commente son essayage de ce que le narrateur nomme « *un violent chapeau haut de forme barbu* » (S 142-143), et qui contraste avec le DI neutralisant et ironique de Solal : « *Solal s'exclama que rien n'était plus beau. L'oncle se coiffa* [...]. *"Oui, il ne me va pas mal, dit-il avec distinction. Mais laissons ces colifichets. Donc nous partons aujourd'hui. Nous irons en France et nous chercherons l'école. Dans un an, ton père aura oublié et pardonnera et tu retourneras à Céphalonie et nous verrons et Dieu est grand. Voilà comme je suis. Donc nous partons. En effet le chapeau haute forme me va assez bien. Bon."* » (S 143).

[2] L'oxymore qui suit l'exprime en des termes à la fois cocasses et pathétiques : « *la majeure partie de notre séjour à Londres a été consacrée à la visite par l'extérieur des Clubs Conservateurs !* » (V 992) ; en effet, la contradiction sémantique opposant le substantif et le complément prépositionnel est emblématique du heurt entre la curiosité, la bonne volonté, la disponibilité de Saltiel, et sa relégation, son étrangeté.

Maoussane » (S 210, 211) qu'il envisage d'écrire ; la paronomase dont il affecte le nom aristocratique a un effet burlesque, mais aussi des connotations significatives : dans un registre familier, *maous* signifie « d'une taille exceptionnelle, lourd, imposant, très grand, luxueux ou somptueux », c'est-à-dire tel que Saltiel se représente le protecteur de Solal.

La fascination que ce monde exerce sur Saltiel est suggérée par ses réinterprétations erronées du technolecte diplomatique :

> Tu es immunisé en ta qualité de diplomate. [...] Il n'y aurait pas une place de coursier diplomatique pour moi ? De coursier. Je garderai bien la valise, je t'assure. [...] cet hôtel, par le seul fait que tu y habites [...] il est exterrifié ? ou extorréfié ? Comment dis-tu ce mot, toi ? Moi, je le dis ainsi parce que je l'ai lu dans les journaux, dit l'oncle avec une fausse assurance si pitoyable. – Exterritorialisé. – Loué sois-tu. Ce mot ne me sortait pas de la gorge. Quels mots vont-ils trouver ! (S 210-211)

Saltiel défige le syntagme « immunité diplomatique »[1] par un dérivé verbal qui ne peut avoir qu'une acception médicale. Il s'en dégage une vision magique des hautes fonctions, qui protègeraient des maladies. Au mot *exterritorialisé*, Saltiel substitue ensuite deux paronymes fantaisistes, *extorréfié* et *exterrifié*, mais ces erreurs sont pour le lecteur autant de lapsus révélateurs. Saltiel conserve le préfixe du terme exact, mais au radical « territoire », il substitue ceux de « terreur » ou de « torréfaction », c'est-à-dire la perception que lui et les siens ont des frontières et des nationalités : la peur, et l'isotopie récurrente du gril métaphorique sur lequel douaniers et consuls tiennent les Juifs en attente de passeport. Au-delà de l'ignorance, les erreurs de Saltiel soulignent, face à Solal, combien la situation sociale et juridique de ce dernier est éloignée de celle des Juifs. On en trouve un emblème dans la valise que Saltiel s'offre de garder en tant que coursier : elle n'est que la réinterprétation concrète du syntagme « valise diplomatique »[2], mais elle vient inscrire, métonymiquement, une réalité vécue, résumée dans la valise rapiécée qui est l'attribut de Saltiel (et de Jérémie M 491-492), « *la valise de carton et les étiquettes qui la pathétisaient (Warszawa. Montevideo. Hotel-pension des Navigateurs Brazzaville. Cairo. Oslo. A diriger sur le lazaret. Saigon)* » (S 261).

4. Les lettres et autres écrits

A. Les lettres à Solal

Cette interlocution difficile avec les Occidentaux (ou la part occidentale de Solal) se retrouve dans l'allocution écrite que constituent les lettres, elles aussi adressées, pour la plupart, à Solal ou à des Occidentaux. On trouve deux lettres de Saltiel adressées à Solal. Par la nature même de l'échange épistolaire, dont le destinataire est nécessairement muet, elles ressemblent en bien des points à ses monologues digressifs et bavards, ce que souligne le fait que la seconde, fort longue[3], occupe l'intégralité du chapitre XIX des *Valeureux*. La prégnance du modèle conversationnel est d'emblée affichée dans la disproportion des trois coordonnées déictiques qui permettent au destinataire d'interpréter le message écrit et notamment sa deixis différée (qui écrit, quand, et où). Elles sont données, par une sorte de convention du genre, en des moments ritualisés de la lettre : la signature atteste de l'identité du Je scripteur ; et en début de lettre, le lieu et la date

---

[1] Il désigne l'ensemble des privilèges résultant de l'exterritorialité, *fiction* juridique qui soustrait les diplomates étrangers aux juridictions du pays où ils résident. Mangeclous réalise la même syllepse (M 576).

[2] Désignant l'ensemble de la correspondance et des objets couverts par l'immunité diplomatique.

[3] Quoique Saltiel la présente comme bâclée du fait de son départ imminent pour l'Ecosse : « *ce qui t'expliquera la brièveté de cette lettre et le manque de tournures élégantes.* » (V 994).

établissent le cadre spatio-temporel de sa rédaction. Sous la plume de Saltiel, ces données connaissent une expansion remarquable, compensant l'éloignement propre au genre par une restitution exagérée de la situation d'énonciation, acquise à l'oral.

Dans la première lettre, le lieu et la date de la rédaction reçoivent des appositions superflues, tendant vers l'épithète homérique : « *De Céphalonie baignée par la mer le 21 janvier jour de froidure Extrême.* » (S 257). L'hypertrophie de l'en-tête touche à son comble dans le paragraphe liminaire de la seconde lettre :

> Kahn's and Bloch's Family Kosher Windsor and Tel Aviv Hotel for Jewish Ladies and Gentlemen, 7 Commercial Street, Londres, rue triste et sombre sans le moindre rayon de soleil et sans l'odeur charmante des jasmins qui est sucre parfumé ! Non, mon enfant, rien que de la fumée ! Quelle différence avec Céphalonie où les amandiers sont en fleur en février déjà ! (V 987)

La localisation est très précise : non seulement elle détaille l'intégralité de la raison sociale de l'hôtel[1], mais ensuite l'adresse connaît une caractérisation subjective apposée qui amène une première digression établissant un contraste nostalgique avec Céphalonie. Cette adresse envahissante l'est d'autant plus qu'elle connaît deux mentions ultérieures dans le corps de la lettre. D'abord, Saltiel se montre conscient de sa longueur, quand il évoque une possible réponse de Solal ; pour autant, il revient encore dessus pour spécifier que Solal peut aussi se montrer dispendieux, et lui écrire à ce même hôtel, ce qui occasionne la répétition des deux lignes de sa raison sociale, Saltiel n'hésitant pas, lui, à être prolixe en mots :

> tu n'as qu'à me télégraphier Saltiel Solal co, expression anglaise signifiant chez un tel, mais tu dois être au courant, co bedeau Synagogue Séphardite Londres, capitale anglaise ! Le télégramme au bedeau, avec qui j'ai lié amitié et qui est de caractère honorable, c'est afin que tu n'aies pas à dépenser pour l'adresse de mon hôtel qui te prendrait les trois quarts du télégramme, et à quoi bon ? [...] Maintenant si tu ne crains pas le gaspillage de ta fortune par l'immensité de l'adresse tu peux aussi si tu préfères me télégraphier au Kahn's and Bloch's Family Kosher Windsor and Tel Aviv Hotel for Jewish Ladies and Gentlemen (V 990-991)

La date qui ouvre cette lettre connaît un étoffage similaire : « *Quatorzième jour du mois de Nissan de l'année 5695 de la Création du Monde ! Et quatorzième jour également du mois d'avril de l'année civile 1935 ! Correspondance et rencontre des quantièmes étant de bon augure ! Du moins espérons-le !* » (V 987). Saltiel opte d'abord pour le calendrier israélite[2], puis convertit la date dans le calendrier grégorien, expansion qui donne elle-même lieu à une expression délayée, si l'on songe à sa formulation standard, *14 avril 1935* : le *jour*, le *mois* et l'*année* sont explicitement nommés comme tels, avec un luxe de superfluité dont l'adjectif est emblématique dans le syntagme *année civile*. Non content d'alterner deux datations concurrentes, Saltiel en commente les concordances. Enfin la mention de l'auteur et du destinataire de la lettre repose sur les mêmes procédés :

> Saltiel des Solal à son honoré neveu Solal des Solal, Chef censément en second seulement de la Société des Nations mais y commandant en réalité ! Actuellement en l'Hôtel Supérieur de Grand Luxe Plaza-Athénée, Paris, Ville Lumière, qu'elle croisse en Importance et Prospérité, Amen !

Le nom de Solal est suivi de sa caractérisation complexe, opposant les apparences et la réalité de ses responsabilités, puis spécifiant son lieu de résidence symétriquement à celui de Saltiel ; la mention de Paris commande l'apposition de la périphrase clichée, et enfin la

---

[1] Le nom de cet hôtel est proportionnel à l'amplification épistolaire dont il constitue l'incipit figé, et à laquelle se livre ensuite, plus encore que Saltiel, Mangeclous (V 1010).

[2] Comme dans sa lettre à Rachel narrant son arrivée à Brindisi « *en la cinq mille six cent soixante quatorzième année de la création du monde et au jour du sabbat* » (S 140-141).

bénédiction de la capitale[1]. L'apostrophe qui suit cette instauration de la communication entre deux délocutés identifiés par leurs prénoms, noms et lieux de résidence, redouble la désignation spatiale et professionnelle du destinataire par l'allocution directe, l'apostrophe intime et intersubjective : « *Cher enfant et trésor des yeux !* »

L'incipit de la première lettre, plus sobrement, mêle la mention du destinataire, par son nom et son adresse, et l'apostrophe initiale, répétée immédiatement après : « *Mon cher Solal Paris. Mon cher Solal, le but de cette lettre est de te faire savoir que je suis Riche* » (S 257). D'emblée, sitôt spécifiés son lieu, sa date et son destinataire, la lettre se donne donc une raison d'être explicite, informer Solal de la nouvelle richesse de Saltiel, attestée par le « *Tchèque barré* » (S 258) qu'il joint à sa lettre, et développée par le récit, sur deux pages, de ses mésaventures (les singes du Congo) et succès commerciaux (le jouet célébrant la Loi), entrecoupé du rappel de ne pas perdre le Tchèque et de considérations sur la malignité des primates. Néanmoins, entre l'annonce de cette richesse et le récit de ses circonstances apparaît un paragraphe digressif consacré à Gamaliel :

> ô mon cher enfant le Rabbin est Triste de ne rien connaître de ton existence depuis trois ans que tu es venu à Céphalonie et il est orgueilleux en conséquence il n'écrit pas mais il Tremble de Douleur car il est vieux. Je suis un peu vieux aussi donc écris sinon je crois qu'il viendra à Paris car il a sur ton compte des inquiétudes Mystérieuses qui me font Frémir.

Saltiel intercède auprès du fils fugueur en faveur du père inflexible et souffrant, mais la vieillesse et les inquiétudes invoquées pour réclamer des nouvelles sont autant celles de Saltiel que celles de Gamaliel. L'avant-dernier post-scriptum avoue d'ailleurs un autre but de cette lettre, les inquiétudes de Saltiel et sa propre venue à Paris : « *mon cher enfant maintenant voici le but véritable de ma lettre je partirai dans quelques jours pour venir te voir et je ne te dérangerai pas ton père m'inquiète* » (S 260). La raison d'être de cette lettre est donc d'annoncer l'imminence de conversations de vive voix – et d'en tenir lieu en attendant. D'ailleurs, la deuxième lettre, à proprement parler, commence par le récit alambiqué des pérégrinations des précédents échanges de courrier, et la célébration des retrouvailles épistolaires, mais il en ressort, significativement, que Saltiel et Solal se sont tous deux écrit leurs lettres, la première expédiée à Genève et la réponse à Bruxelles, depuis Paris où ils auraient pu se parler :

> C'est avec une extrême Dilatation du Cœur que je reçus à Bruxelles ta lettre tendre et adressée de Paris par retour du courrier à la Poste restante de Bruxelles ainsi que je t'en priais dans ma lettre envoyée de Paris à Genève d'où tu me dis qu'étant absent on te l'expédia aussitôt à Paris ! Dire que tu étais à Paris alors que j'y étais aussi ! Et je ne le savais pas ! Louange à toi de m'avoir répondu si vite à Bruxelles où d'avance à Paris déjà je savais que nous irions [...]. (V 987)

La lettre supplée les conversations impossibles. C'est pourquoi son thème importe peu, et se montre très libre[2]. La digression détermine non seulement la progression de la lettre, qui revient sur les thèmes déjà abordés, de post-scriptum en post-scriptum, mais également la structure des phrases, marquée par des incises caractéristiques de l'oralité, où l'intonation tient lieu de subordination et que simule la correspondance écrite :

> reste calme ! [...] j'étais en train de fabriquer pour le dernier-né de Salomon, de fabriquer sans joie, un homme tel que moi ! peut-il trouver du plaisir à des babioles ! un petit jouet assez

---

[1] Régulièrement, ces bénédictions épaississent le texte, produisent des digressions spontanées et comme automatiques, en discordance avec le registre du courrier administratif : « *Genève, noble ville de Suisse, qu'elle croisse également comme ci-dessus indiqué pour Paris !* » (V 989).

[2] Saltiel y entremêle le récit de ses voyages et ses considérations morales et ethnologiques relatives à Marseille, Bruxelles, la Hollande, Londres et l'Ecosse, ses commentaires sur les pièces de théâtre, son exaltation de la France et l'évocation de son histoire (la Révolution, Napoléon, Louis XIV et Louis XVI), de maternelles recommandations sanitaires et religieuses, des actes de foi et une exaltation pieuse.

> ingénieux écoute la suite. [...] S. E. le Baron Moïse de Lévi Pacha [...] voit le jouet de la nouvelle petite progéniture de Salomon ! Cet homme pieux et avisé s'enquiert ! Le marmot c'est une petite boule de graisse qui tombe tous les trois pas lui dit mon nom ! (S 259)

Cette fusion de l'écrit et de l'oral est manifeste dans la transposition écrite de l'intonation, que souligne ce commentaire méta-épistolaire : « *comme tu vois je n'écris plus que sur du parchemin et les majuscules et ponctuations en Encre d'Or !* » (S 257). Il met ainsi en valeur le caractère ennoblissant des majuscules et des points d'exclamation, qui surchargent son écrit d'une véritable transe typographique : « *le miracle ! est arrivé je suis devenu Riche* [...] *Enthousiasmé ! par la valeur commerciale ! et religieuse ! de mon jouet* [...] *D'admiration il m'achète, le banquier ! le droit de l'exploiter ! le jouet ! Je ne sais plus où j'en suis d'émotion digne et fière !* » (S 259).

Cette mise en scène graphique de la commotion sublime, qui à l'oral entrecouperait le propos d'une sorte d'essoufflement, est indissociablement mêlée de burlesque ; le topos grave de l'indicible vire à la négligence du cancre : « *je suis terrifié et ma main tremble ceci est un pâté d'encre mais cela ne fait rien car je ne peux pas gratter le parchemin qui est cher.* » (S 258). Cette oralité paradoxale est particulièrement nette dans l'usage que fait Saltiel du procédé typiquement épistolaire, le post-scriptum. Le premier d'entre eux donne lieu à un commentaire métalinguistique, que dément une graphie spécifiquement orale assimilant le sigle à l'interjection[1] : « *Psst ! usage post-scriptum des personnes instruites !* » (S 260). Le second connaît un redoublement qui à la fois évoque un post-post-scriptum, et une insistance de l'interjection : « *Ppssst !* » L'autre lettre à Solal présente également le même type d'ajouts, explicitement liés à l'oralité épistolaire[2] : « *Psst !* [...] *Un autre Psst !* « (V 994), puis « *Un dernier Psst ! Que veux-tu, mon chéri, quand je suis avec toi je ne peux pas te quitter et je ne résiste pas au charme d'une douce conversation avec le neveu de mon coeur* » (V 996).

B. Les lettres aux grands hommes

Un second type de lettres est celles que Saltiel écrit aux grands hommes. Elles présentent *a fortiori* un caractère monologal et familier, ainsi qu'une hypertrophie de l'adresse et de la signature. Le narrateur ne cite que le dernier paragraphe de celle que Saltiel envoie à un Président du Conseil français non identifié ; il y accumule une série de recommandations, de messages à adresser aux députés, puis aux socialistes, auxquels font suite les salutations et signatures hypertrophiées :

> Avec les bénédictions d'un Modeste Vieillard israélite d'âme mais Français de Cœur et de Papiers d'Identité qui vous a écrit déjà plusieurs fois sans l'Agrément d'une Réponse, espérant en avoir une cette fois, Saltiel Solal à Céphalonie suffisant comme adresse, et mettant sans vouloir Vous offenser un timbre français pour la réponse, procuré par l'huissier grec du Consulat de France qui est vraiment Très Serviable, et je Vous le recommande pour une augmentation, ayant quatre filles et une étant borgne et non mariable ! Avec respect, Excellence ! (V 859)

L'apposition des participes présents permet une *copia* infinie par juxtaposition, mais dès lors se pose un problème de coréférence. En effet, le sujet de *espérant* est *un vieillard…*, autodésignation périphrastique ; le sujet de *suffisant* est Saltiel Solal, coréférent au Je, mais cette fois en mention dans l'intitulé de l'adresse postale ; celui de *mettant* est à nouveau le *vieillard.* Mais la digression que constitue la recommandation, *in fine*, de l'huissier du

---

[1] C'est précisément par cette interjection que Saltiel, dans la scène qui suit la lecture de sa lettre par Solal, interpelle discrètement l'huissier du journal (S 261).

[2] Les lettres qu'il adresse à Rachel (S 142), à Charles Maurras (V 860) et au Président de la République (V 937) se terminent semblablement par un « *Psst !* », suivi dans le dernier cas d'un « *Psst ! Psst !* ».

consulat, prend la forme de l'anacoluthe : le sujet de *ayant* n'est pas le sujet grammatical de la principale, mais l'huissier, et celui de *étant* est l'une de ses filles. La phrase comprend donc cinq participes présents ayant quatre sujets différents, désignant trois référents distincts. Le procédé connote l'illisibilité des lettres que Saltiel expédie aux grands hommes, et l'improbabilité d'une réponse ; mais en outre la syntaxe y rend plus brutale la rupture burlesque que représente l'huissier grec, sur le sort duquel s'achève l'épître. On retrouve le même contrepoint au grand homme dans la lettre que Saltiel écrit à Charles Maurras, qui est citée juste après et débute en ces termes :

> Monsieur le Grand Ecrivain Maurras, avec respect, demeurant à Paris, France. Cher Monsieur le Grand Ecrivain, quoique je n'aie lu aucun de vos livres, mais il paraît que vous êtes vraiment un Grand Ecrivain, il m'est revenu par l'huissier grec du Consulat de France, il apporte les paquets, balaye les bureaux, mais il est assez instruit et lit les journaux français, que vous êtes aussi un Grand Antisémite, toujours détestant les Israélites !

Saltiel le gratifie du nom de *Grand Ecrivain*, et le redouble comme si c'était un titre officiel, mais c'est pour immédiatement le commenter et se dédouaner d'une telle appellation, retardant d'autant l'exposé de son propos : cette *fama* a une source burlesque, un concierge et factotum, défini par les balayures. C'est une incarnation burlesque de l'hellénité si chère à Maurras[1].

La plus longue est la lettre collective que Saltiel, mandaté par ses cousins, écrit pour recommander Solal au Président de la République française (V 933-938) : « *je vais composer la pétition* » (V 932). Sa datation est presque sobre, « *Vendredi, le trentième de mars 1935* » (V 933), mais d'emblée, l'adresse est très cérémonieuse :

> Très Vénéré et Hautement Admiré Monsieur le Président de la République ! Paris ! Veuillez agréer pour commencer nos Salutations Patriotiques en préambule à l'Humble Pétition de Citoyens Français de Père en Fils depuis de nombreuses générations mais échoués à Céphalonie à la fin du dix-huitième siècle !

Dès les salutations liminaires, l'éloge de Céphalonie[2] et la digression généalogique, c'est-à-dire le lieu de la rédaction de la lettre et l'autoprésentation de ses auteurs, noient l'acte de langage de la requête, et notamment les arguments qui l'appuient, à savoir le portrait physique et moral, la biographie et le curriculum vitae de Solal. La requête elle-même[3] s'en trouve émoussée et éparpillée. Ses répétitions, au gré du bavardage, sont entachées par leur imprécision :

> nous vous demandons de l'honorer par la Légion en un Grade supérieur à Commandeur car il est déjà Commandeur ! Donc qu'il n'y ait pas d'erreur, le Grade Au-Dessus ! S'il Vous plaît ! A vrai dire nous ne savons pas comment se dit ce Grade Supérieur mais vous êtes certainement au courant, ayant l'Habitude ! [...] Sans oublier le diplôme prouvant son droit au Grade Supérieur d'Appellation Inconnue malgré Tout Notre Respect ! (V 936)

Surtout, le nom même de son bénéficiaire est dilué dans la saga des Solal qui mélange l'objet de la pétition et ses signataires, et montre qu'en Solal c'est tout un peuple qui aurait

---

[1] C'est encore l'huissier qu'invoque Saltiel, lorsqu'il invite Maurras à être bon : « *Je vous écris parce que j'ai vu une photographie de Vous, c'est l'huissier grec qui me l'a montrée lorsque le Consul était en voyage, sa Mère étant tombée gravement malade du cœur, pauvre femme !* [...] *Essayez, Monsieur l'Académicien, et vous verrez comme c'est Agréable ! Vous n'aurez plus cette Tête Mécontente de la photographie ! Donc j'espère vous avoir changé et dans cet espoir je vous envoie la bénédiction de frère à frère, quoique avec respect à cause de l'Académie Française et enfin de votre grande culture ! Mais je vous recommande d'être bon !* [...] *Avec un sourire d'espoir, je me soussigne, votre SALTIEL SOLAL.* » (V 860-861).

[2] « *Respectable Président, des raisins allongés, gros comme des prunes !* » (V 933).

[3] Ainsi formulé : « *Le but de la présente est en conséquence de Vous Supplier ardemment quoique à genoux de lui remettre Sans Retard un Grade Supérieur de la Légion d'Honneur car il le mérite !* » (V 933).

droit à la considération. Cet encombrement collectif alterne entre la geste et l'album de famille, et contrecarre la mise en valeur du meilleur d'entre eux :

> Vous avez sûrement déjà entendu son nom qui est comme le nôtre que vous trouverez au bas de cette Humble Pétition en tant que Signatures Lisibles ! Le même nom de famille, donc Solal, mais de la Branche Cadette tous les cinq ! Le même nom que son oncle maternel, sa mère étant également une Solal de naissance ! D'où la similitude de noms même pour l'oncle maternel ! [...] Lui, son prénom est Solal aussi et son nom de famille est Solal aussi ! (V 933-934)

Mais en outre la pétition se complique, en contradiction avec le ton requis, par la mise en scène du rédacteur, l'éthos de l'oncle aimant. Ses premières occurrences consistent en des périphrases qui le contiennent dans un statut de délocuté :

> Le soussigné Saltiel est malheureusement dépourvu de Fils ! Etant célibataire hélas par fidélité à une charmante fiancée morte précocement à dix-huit ans et lui en avait vingt-deux ! [...] Mais le soussigné peut dire qu'il a un Fils ! C'est son Neveu dont il est l'Oncle Maternel et au sujet duquel nous vous envoyons cette Humble Pétition ! D'ailleurs son oncle il l'appelle son Père Spirituel ! (V 933)

La désignation du locuteur de la lettre en référence à la signature, comme plus loin les « *respectueux soussignés* » (V 934), cantonne l'expression de la subjectivité dans le registre administratif[1]. Mais dès l'explication de la coutume relative au prénom de l'aîné des Solal, Saltiel quitte ce semblant de neutralité paperassière et, spécifiant l'hypocoristique qui lui est réservé, écrit le premier *Je* : « *Moi, je l'appelle Sol par chérissement et intimité !* » Le paradoxe de cette pétition est d'accumuler, dès cet instant, les *Je* et maintes autodésignations de Saltiel, amenant une digression dans la digression, d'ordre lyrique et autobiographique. Elle rejoint parfois allusivement, comme par accident, mais gravement, l'objet de la pétition au nom de la commune condition de mortels unissant Saltiel et le Président :

> Dans l'espoir que vous voudrez bien lui envoyer donc par Paquet Recommandé la Décoration avec Diplôme durant mon séjour qui sera bref à Genève et en général sur cette terre car j'ai dépassé la soixante-quinzième année et vous savez qu'à mon âge tardif qui est aussi le Vôtre il ne faut pas renvoyer à Demain ce qu'on peut faire Aujourd'hui ! (V 937)

Les salutations finales, et surtout la signature, essentielle dans une pétition, présentent une enflure symétrique de celle de l'exorde, et encore une fois Saltiel en occupe, explicitement, le premier plan :

> Salutations distinguées avec remerciements téméraires et sourires Nombreux de grand Espoir de vos fidèles Compatriotes ! Signant en Premier ! Saltiel des Solal ! [...] Remerciements multiples ! Avec admiration véritable sans Subtiles Flatteries ainsi qu'avec Bénédictions d'un Oncle Sincère et Vieillard Français de cœur et de papiers d'identité à disposition ! [...] Cette fois se soussignant seul ! Saltiel des Solal ! (V 937-938)

Elles sont entrecoupées de deux post-scriptum, dont le premier annonce une pièce jointe fantasque, la photo de Solal à neuf ans, soumise au Président mais réclamée par retour du courrier :

> Me la retourner à Céphalonie par recommandée en la remettant à l'un de vos domestiques et lui ordonnant de ne pas La Perdre, dont Dieu garde ! Mon adresse étant pigeonnier de la vieille fabrique Viterbo, impasse des Bonnes-Odeurs dite aussi de la Bombe, tout près des Degrés des Poules, par faveur ! (V 937)

---

[1] Celui-ci apparaît également, parodiquement, par intermittences, dans la mention du chèque qui en copie littéralement la somme : « *un Tchèque de 50 000 (cinquante mille en toutes lettres) francs suisses !* » (V 934, 935). De même, Saltiel remercie Solal pour « *l'affectueux Tchèque de 100 000 (cent mille en toutes lettres) francs belges* » (V 989), et accorde à Louis XVI « *une rente mensuelle de 350 (trois cent cinquante) louis* » (V 990). La parodie culmine quand le procédé n'affecte plus une somme, mais gagne un domaine où il n'a aucune origine juridique : « *température 37 (trente-sept) degrés* » (V 991, 997).

La pétition, enfin, accorde ici toute sa place à l'adresse de l'expéditeur ; riche en connotations, prosaïques et poétiques, elle raconte quasiment une histoire, évocative et burlesque du fait de la contradiction entre les *odeurs* supposées *bonnes* et celles qui sont associées aux impasses, aux pigeonniers et aux poules. L'épistolier qui communique avec un grand de ce monde est définitivement identifié et localisé. Mangeclous ne manque pas de critiquer une telle présence du *Je*, mais Saltiel la légitime en des termes grandiloquents faisant de son avunculat une question de dignité : « *tu interviens tout le temps dans cette pétition ! Est-ce une lettre collective, oui ou non ? – Je suis l'oncle et j'ai le droit d'apparaître en tant que personne séparée ! Nierais-tu par hasard la dignité de la personne humaine ?* » (V 939).

C. La lettre à Rachel

La première lettre de Saltiel qui soit portée à la connaissance du lecteur relève d'un genre un peu différent. Adressée à sa sœur depuis l'Italie où il vient de retrouver Solal, elle comporte moins d'enjeux, moins de difficultés, et est plus strictement narrative. Saltiel fait un compte-rendu de son enquête, censé rassurer la sœur et mère[1]. Il a d'ailleurs recours à quelques notes de régie connotant le rapport de police : « *ma toque a été traversée par un coup de corne voir description plus haut.* » (S 141). Mais ce souci de concision côtoie les prétéritions de l'indicible sublime, et l'amplification du détail secondaire au détriment de l'information principale :

> Je ne te conterai pas par le menu les embûches et les traverses que le Seigneur Loué Soit Son Nom ! mit sur ma route mais qu'Il me permit cependant de surmonter. [...] Te dire mes blessures, ma fermeté, ma vaillance est chose impossible et la plume renonce ! Pour abréger. Après des enquêtes minutieuses des arrêts dans diverses villes me nourrissant de fruits sauvages sur mon chemin. Après être tombé entre les mains d'escrocs qui me voulurent vendre une bague probablement volée que le mal s'en aille et ne revienne plus ! j'arrivai heureusement à Florence où j'ai trouvé ton fils qui t'envoie une salutation.

En effet, Saltiel, qui se dit soucieux d'abréger, narre malgré tout quelques épisodes, de façon incidente : ils sont relégués dans deux compléments circonstanciels de temps introduits par *Après*, mais ils ont les dimensions d'une phrase, entre une majuscule et un point. En revanche, la découverte du fugueur est presque passée sous silence, en fin de phrase dans une subordonnée embrassant synthétiquement toute la période allant de la localisation de Solal au présent d'écriture de la lettre. Le post-scriptum qui suit la première signature amplifie, sans davantage évoquer Solal, cet enjolivement tragi-comique et décalé.

La lettre de Saltiel travestit le gag en épreuve, le picaresque en épique, par exemple ce que le narrateur a nommé des « *vaches* » (S 137) en « *une bande de taureaux féroces de ceux qu'on fait venir des montagnes de l'Albanie et dont les cornes sont comme une Harpe* » (S 141). De surcroît, l'image y rejoint la réalité, par la confusion du thème et du rhème[2] : « *les Cornes avaient la Grandeur d'un Enfant de trois ans. C'est grâce aux informations fausses de l'autre enfant que j'ai pu obtenir les renseignements exacts du portier*. » En effet, Saltiel opère ici une sorte de syllepse, il établit une homologie entre *un enfant*, comparant hyperbolique utilisé comme mesure, sans référent, et *l'autre enfant*, désignation strictement référentielle. L'ennoblissement figural du réel est accrédité par nombre de bénédictions et malédictions, qui connotent l'oralité et inscrivent le sacré, fût-il

---

[1] Plus encore que les autres, cette lettre rappelle celles qui composent le roman épistolaire de Cholem Aleichem, *Menahem-Mendl le rêveur*, avec leurs invocations initiales, leurs post-scriptum interminables, leurs inventions cocasses, et le regard candide qu'elles portent sur les affaires. Voir Judith STORA-SANDOR. op. cit., p.137-145.

[2] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "Des usages comiques..." art. cit., p.173.

en dissonance avec le propos, comme au sujet de la répréhensible statuaire florentine : « *je compte visiter la ville dans laquelle se trouvent des abominations de pierre assez gracieuses que le Ciel confonde celui qui les fit !* »

D'ailleurs, cette lettre, la seule que Saltiel adresse à une véritable coreligionnaire, s'achève par deux fois sur une invocation de l'Eternel. La première précède la signature mais l'enjambe, se prolonge et, sans même la mention *Psst !*, initie *ex abrupto* un post-scriptum digressif qui double la longueur de l'épître : « *Gloire au Très-Haut ! Sa puissance m'effraie ! / SALTIEL DES SOLAL ! / Et Sa bonté m'effraie aussi ! Des détails suivront par la prochaine locomotive.* » En fait, cette héroïsation inscrit en filigrane l'anticipation par Saltiel de la lecture collective et des discussions valeureuses qui ne sauraient manquer d'accueillir sa missive : « *Si Mangeclous vient dis-lui que je puis également prêter serment sur la question des taureaux. Il est inutile que Salomon raconte à toute l'île si toutefois il le fait qu'il sache que* [...]. »

D. Les grands textes mort-nés

Aux lettres s'ajoute un écrit particulier, l'annonce matrimoniale que rédige Saltiel dans l'espoir de marier Solal à une juive[1]. Le genre de l'annonce est fondé à la fois sur son aspect pragmatique, dans la mesure où elle vise à séduire et convaincre son lecteur de l'intérêt de ce qu'elle présente, ainsi que sur la concision : il s'agit d'emporter efficacement, donc rapidement, l'adhésion selon un principe d'économie des mots, qui est aussi d'argent, le coût de l'annonce étant proportionnel à sa longueur. Or, celle de Saltiel se situe à l'opposé du semblant d'objectivité, du laconisme, de la fonctionnalité requis par le genre. D'ailleurs, elle est rapportée non à mesure qu'il l'écrit, mais explicitement comme une relecture d'ordre esthétique : « *il se mit à écrire, s'arrêtant parfois pour approuver avec des hochements* [...]. *Son œuvre achevée, il la relut à mi-voix, souriant d'aise et admirant son écriture. Oui, pour la calligraphie, il ne craignait personne !* » (BS 152). Le DD qui, immédiatement après, rapporte cette relecture s'étale sur près de deux pages, et commence par une première bizarrerie : « *Un Oncle Célibataire désire marier son Neveu* ». Non seulement elle commence par la désignation inutile de son auteur, mais en outre le caractère superflu de sa qualification incite à lui trouver, dans un tel cotexte, une motivation, qui ne peut être que de prêter à Saltiel, l'espace d'un instant, l'intention de faire d'une pierre deux coups et de se trouver une épouse. En outre, très vite le texte opère un glissement de cette troisième personne à l'affirmation d'un *Je* scripteur digressif : « *Je ne dis pas la couleur de la Cravate par Discrétion !* », puis d'un *Nous* ambigu : « *Peu nous importe l'argent ! Il nous faut Vertu et Beauté !* [...] *il nous la faut Jeune et Charmante !* [...] *Mais enfin s'il y a une dot nous ne la refuserons pas !* [...] *Mais enfin ce n'est pas du tout indispensable !* » (BS 153).

A l'étrangeté de ce pronom associant le bénéficiaire de l'annonce et son auteur, s'ajoutent les hésitations de ce dernier quant à l'importance d'une dot. Il fait régulièrement mention d'alternatives redondantes, de détails superflus, et même contre-productifs, comme la cicatrice. Saltiel accorde beaucoup de place à un défaut dont il répète en même temps qu'il est invisible[2] :

> N'ayant comme petit défaut à sa Grande Beauté qu'une petite cicatrice à la paupière, chute de cheval, il m'a expliqué ! [...] Mais cette cicatrice est une chose de rien ! Une petite ligne blanche

[1] Entreprise qui se rapproche des velléités de marieur de Menahem-Mendl (livre V).

[2] En outre, pour le lecteur, qui en sait plus, il se montre, comme Adrien, dupe du mensonge par lequel Solal explique la blessure que lui a faite Ariane.

> ne se remarquant pas ! Il a fallu l'œil d'un oncle pour la voir ! Mais enfin par Honnêteté je dis la cicatrice ! C'est son seul défaut ! Un défaut ayant du charme ! A part cela il est Superbe ! (BS 152)

Le principe de l'annonce matrimoniale veut que la description du célibataire demandeur soit complétée par celle de la fiancée souhaitée ; or, Saltiel définit ses critères de beauté de façon peu descriptive, par des métaphores et comparaisons inspirées du Cantique des Cantiques[1] dessinant un blason paysage du corps féminin, dans lequel le lecteur doit établir la cohérence, d'ordre intertextuel, paradigmatique et connotatif, entre les bêtes délicates et les fruits :

> Yeux de biche ! Dents comme un troupeau de brebis tondues remontant de l'abreuvoir ! Cheveux comme une bande de chèvres suspendues aux flancs de Galaad ! Joues comme des moitiés de grenade ! Et tout le reste ! [...] Bref une Colombe et inutile de faire des feintes et prétendre qu'elle est Colombe si elle n'est pas Colombe [...].

Il développe, *a contrario*, les défauts rédhibitoires de la fiancée, exemplifiés par des DD totalement dissonants :

> qu'elle n'ait pas l'Humiliation de tout le temps l'assourdir de Demandes d'Argent avec Voix de Perroquet disant je n'ai pas ceci et je n'ai pas cela et il me faut un Nouveau Chapeau ! [...] Et qu'elle ne parle pas toujours de ses grandes relations comme font certaines de notre religion ! Nous devrions inviter la femme du Préfet et ainsi de suite ! (BS 153)

Toute cette amplification est d'ailleurs immédiatement ruinée, Saltiel réalisant la vanité de son entreprise, et décidant de plutôt convertir Ariane par sa conversation. L'annonce connaît donc peu ou prou le même sort que ce dernier écrit de Saltiel, *Les Conjonctures du Monde*[2]. Il envisage de l'éditer à dix exemplaires avec une imprimerie d'enfant aux caractères de caoutchouc, s'y attelle au cours d'un voyage, se lasse vite de l'impression, poursuit au crayon et abrège :

> Mais l'historien se lassa de développer un texte inutile puisqu'il était conçu et se contenta d'écrire les titres des chapitres du second volume. Enfin, il sauta au dernier volume et en imprima la dernière phrase. Ayant ainsi terminé son ouvrage, il alla en faire lecture à son père et à ses amis qui l'écoutèrent, assis sur leurs couchettes. Durant toute la nuit, cinquante doigts intelligents discutèrent hardiment des conjonctures du monde. (S 248)

Il ressort de ce texte mort-né que l'actualisation des projets, ou des thèses, importe peu, mais seulement, dès lors qu'elle est possible, leur communication orale immédiate et fraternelle, que l'écrit épistolaire simule autant qu'il peut.

La parole avortée ou écourtée est un phénomène qui affecte aussi, épisodiquement, l'oralité de Saltiel face aux Valeureux[3]. L'exemple le plus éloquent est le sublime cocasse dont il entoure la révélation du chèque envoyé par Solal. L'exorde en est simple et concis : « *Voici, messieurs, la nouvelle est bonne, commença Saltiel qui se leva.* » (M 378) ; mais la suite en est retardée par une longue interruption de Mangeclous, avant que Saltiel ne réoccupe le devant de la scène, par une mise en scène en disproportion avec son laconisme :

> Saltiel chaussa ses lunettes de fer. (Il n'en avait nul besoin et leurs verres éraillés troublaient sa vue perçante. Mais cela faisait ministériel.) Il se leva, chassa quelques chats de sa gorge. "Amis, ô mes amis, dit-il, trois cent mille drachmes !" Et il se rassit, son discours étant terminé. Court mais beau. (M 379)

---

[1] Ct 4.1-3, 6.5-7. Voir Alain SCHAFFNER. op. cit., p.284.

[2] « *Cet ouvrage philosophique qu'il ruminait depuis de longues années dans son pigeonnier* » (S 244).

[3] Il apparaît par là plus émotif que Mangeclous, lequel, en toutes circonstances, reste un faiseur de mots.

Ainsi, même parmi les Valeureux, la parole de Saltiel se montre empreinte d'une maladresse et d'une émotivité qui le rapprochent de Salomon. Sa réapparition après une longue absence, déguisé en Turc, en est l'illustration :

> Par l'Omnipotent d'Israël ! dit l'Ottoman. – Est-ce vous, oncle Saltiel ? – Non mon ami ce n'est pas moi, répondit Saltiel Solal, c'est un proscrit et ma tête est mise à prix ! Mais je dirai ces affaires plus tard. Pour l'instant embrassons-nous. (S 205)

En effet, la parole de Saltiel, pour ainsi dire, se prend les pieds dans son déguisement. Il y a d'emblée une contradiction dans son emploi de l'embrayeur de la première personne *moi* comme coréférant à « *oncle Saltiel* », pour en nier la pertinence ; à la place de *Je ne suis pas Saltiel*, où un Je assertif récuse l'identité donnée dans l'attribut du sujet, on a un présentatif niant cet embrayeur attribut qui présuppose ce que la proposition dans son ensemble conteste. Les deux désignations du locuteur dans le récit attributif accentuent ce « paradoxe du déguisé » : d'abord Saltiel est nommé comme il est vêtu, *l'Ottoman*, en contradiction avec l'exclamation juive qu'il profère ; puis il est désigné par son nom, alors même qu'il s'efforce de le nier. Par ces bévues d'un cocasse enfantin, la parole de l'aîné des Valeureux se distingue de la figure d'autorité et de la verve de Mangeclous, pour montrer davantage d'affinités avec l'idiolecte du plus jeune d'entre eux, Salomon.

II. Salomon

1. Une parole innocente

Salomon est, *a priori*, le moins beau parleur des Valeureux. Les adieux qu'il adresse à sa femme avant de partir en voyage font figure d'exception ; et d'ailleurs, pour une fois que Salomon parle comme un livre, il suscite l'hilarité et n'est pas à l'aise dans cette rhétorique courtoise :

> Ô ma brebis, dit-il d'un ton fier, mâle et langoureux qui fit mourir de rire les assistants, sois assurée de ma constance, ne pleure point et cesse de te livrer à un désespoir amoureux qui pourrait t'être funeste, honneur de ma maison et délectation de ma couche. (Il rougit extrêmement, eut honte d'avoir prononcé ces dernières paroles, éternua et enfin reprit ses esprits.) (S 221)

Dans une situation comparable, devant le public de la leçon inaugurale de Mangeclous, le compliment qu'il lit manque totalement le registre rhétorique que laisse attendre le genre. Au contraire, l'absence de ponctuation, le soulignement scolaire de son respect du protocole, l'explicitation candide connotent une parole balbutiante mais pleine de bonne volonté :

> C'est pour le recteur professeur. [...] C'est pour le bon augure de son premier discours ! Et puis je lui ai écrit un compliment ! Attendez, je vais vous lire, écoutez ! Ce bouquet est pour Son Honneur le Professeur Mangeclous Céphalonie de la part de son cher ami Salomon et aussi avec la salutation aimable de l'oncle Saltiel Cher Mangeclous il ne peut pas venir j'ai voulu rester auprès de lui pour le soigner [...] mais il m'a dit qu'il fallait que je vienne t'entendre pour ne pas te vexer Tu vois que je n'ai pas oublié que tu as dit qu'on dit Votre Honneur à un Recteur le bouquet étant pour la bonne chance de nouveau ton cher Salomon ! (V 879)

La parole de Salomon apparaît donc, au contraire, comme enfantine. C'est ce que connotent, avant tout, des incorrections grammaticales qu'il est le seul Valeureux à commettre : « *je crois bien que c'est moi que je gagnerai le gros lot.* » (S 222). C'est également l'effet produit par la disjonction de syntagmes figés, par adjonction de l'article : « *compartiment de la première classe* » (S 247), ou par déplacement de l'épithète : « *Il m'est revenu que je suis un principal personnage* » du roman *Solal* (S 223). Ses approximations affectent aussi bien les titres, comme dans « *j'ai lu un livre Karénine* » (M 451), les noms propres, telle l'agence Cook rebaptisée « *l'agence Coucou* » (V 978), ou

encore les chiffres : « *Un dixième de trois cent mille drachmes c'est trente mille drachmes à peu près.* » (M 382). A cela s'ajoutent des pléonasmes : « *limonade gazeuse* » (BS 652), « *j'ai reçu des balles de fer dans mon organisme* » (M 367), « *qu'on aille à Paris en personnes humaines, par voie de terre et non pas dans de l'air* » (V 978) ; et des impropriétés sémantiques : « *si vous étiez directeur de la France* » (S 238). L'un des mécanismes de l'impropriété réside dans la confusion de la chose concrète et de sa représentation. Salomon confère à Solal l'appellatif « *Gouvernement* » (S 236), et approuve en ces termes sa propre nomination au poste de ministre de la Guerre que lui décrit Mangeclous : « *Tu seras à cheval devant le cabinet de l'oncle et quand il passera tu feras miroiter le sabre. –* [...] *je ferai une bonne sieste jusqu'à cinq heures et après je viendrai miroiter.* » (M 538). A Kfar-Saltiel, amalgamant la Terre Sainte et la terre tout court, il entreprend de semer des graines « *dans la patrie* » (S 333). L'analepse enfantine où il narre le dénouement de l'entreprise, et de *Solal*, accentue cette confusion en présentant, avec le verbe *faire*, l'expérience pionnière comme un jeu d'enfants : « *en Palestine où j'étais pour faire le sioniste pendant quelques mois* » (M 367).

Les flottements sémantiques attestent de la candeur et la bénignité du personnage. Ainsi, quand le SSG masqué lui demande « *quelle attitude il comptait prendre à l'égard des Arabes, le petit ministre de la Guerre répondit en rougissant que ce serait une "attitude plutôt terrible, Excellent".* » (M 558) ; non seulement l'adjectif *terrible* est trop subjectif pour apporter une réponse politique, mais en outre ses connotations du haut degré sont contredites par l'adverbe qui le bémolise. D'ailleurs, quand il est en mesure d'avoir une telle attitude, à Kfar-Saltiel, Salomon profère une menace présentant une discordance similaire : « *si les Arabes viennent, j'en extermine un* » (S 335) ; le signifié du verbe *exterminer* est « faire périr jusqu'au dernier » et, au sens propre, a pour complément un substantif désignant un groupe ou une pluralité d'êtres vivants ; leur mort est totale, le procès est exhaustif, et s'accommode mal du pronom partitif qu'emploie Salomon[1]. Cette incohérence sémantique rejoint l'incohérence logique et pratique qui marque la ligne politique de son ministère de la Guerre : « *Déclaration de guerre à l'Allemagne et exemption générale du service militaire* » (M 539).

Elle est aussi voisine des nuances, bémols et corrections dont Salomon affaiblit ou vide souvent son propos, significativement quand il s'agit de peur et de courage : « *du courage j'en ai, et même à revendre, mais naturellement pas quand il y a du danger* »[2] (V 959). Sa riposte à un offenseur est tout entière conditionnée par ce type de circonstances : « *Une injure peut-être, concéda avec peine Salomon, mais alors tout à fait en dedans de mon intérieur, afin qu'il ne se fâche point* [...]. » (S 246-247). Il cite une répartie non seulement modérée, mais en outre rendue inoffensive par de semblables précautions. Il en fait autant avec le titre de gloire que Mangeclous lui demande de produire :

> "Salomon est-il assez courageux pour être ministre de la Guerre ? Quels sont tes titres, exigu ?" [...] Il réfléchit. Que pouvait-il arguer en fait de courage ? [...] Enfin, il trouva. "Une fois, un gendarme grec m'a dit que j'étais un vilain Juif. Et moi je lui ai répondu d'un air insolent : Je ne suis pas d'accord avec vous, monsieur le gendarme ! – Et qu'est-ce qu'il a dit ? – Je ne sais pas, répondit Salomon, il était déjà loin. – Pourquoi ? – Parce que moi aussi j'étais un peu loin." (M 539)

---

[1] Ce partitif invalide aussi l'interprétation hyperbolique du verbe, qu'on trouve chez Beaumarchais : « Qu'il s'avise de parler latin [...] je l'extermine. » in *Le Mariage de Figaro*, III, 15. Il connote tout le contraire : sa réticence à faire du mal.

[2] « *je suis aussi courageux que toi, mais seulement quand je ne peux pas faire autrement.* » (BS 662). Voir aussi M 556.

La périphrase allusive par laquelle, lors d'un autre récit tendant à prouver qu'il peut être courageux, il rapporte l'insulte antisémite du gendarme, montre le désarroi que lui inspire la haine : « *un autre gendarme, plus grand, m'a dit un mot plus vilain, vous savez au sujet de notre peuple.* » (V 959). Salomon, juste avant, a rapporté une autre de ses ripostes à une insulte similaire : « *une fois, un gendarme grec m'a dit un vilain mot. Eh bien, moi, je lui ai dit merci d'un air ironique. Il fallait voir mon air ironique !* » Il répond ironiquement, par antiphrase, mais l'ironie dépend tellement de la situation d'énonciation, notamment de l'autorité de son locuteur, qu'elle apparaît chez Salomon dans toute son innocuité, comme humble acquiescement. Salomon incarne le contraire de la présomption, des rodomontades – de Mangeclous.

Son récit de l'épisode de Kfar-Saltiel fait écho à ses exterminations en mode mineur. C'est un monologue, fictivement adressé à Albert Lebrun ; cette analepse a en fait pour fonction principale, au tout début de *Mangeclous*, de justifier auprès du lecteur que, nonobstant la fin explicite de *Solal* (S 338, 340), Salomon pas plus que Saltiel ne soient morts. Mais le récit de Salomon est émaillé d'impropriétés lexicales qui le tirent vers l'absurde, et connotent la difficulté à concevoir sa propre mort et l'amour de la vie, qui sont le fondement de sa bonté spontanée :

> ils m'ont cru mort [...] Et quelques heures plus tard je me mets à éternuer et je m'aperçois de mon erreur ! Et je me rends compte que je ne suis pas mort ! Vous pouvez imaginer ma joie ! [...] Et soudain, je pousse un cri terrible ! Il y avait de vrais morts autour de moi ! Comme j'ai eu peur ! oh, [...] mais je ne veux plus vivre dans cette Palestine où on attrape des blessures ! [...] Je n'ai fait ni une ni deux et j'ai pris la poudre d'escopette en cachette. On dit escampette mais moi je trouve plus joli de dire escopette. [...] je suis retourné à Céphalonie vivre tranquille et souriant, loin des batailles qui ne sont pas mon fort ! [...] Quant à mon ami Saltiel, il fut aussi tué comme moi, mais sans en mourir. (M 367-368)

Les mots *morts* ou *tuer* sont vidés de leur signifié principal ; Salomon semble en récuser l'idée même, qu'il s'agisse de sa mort ou de celle d'autrui[1]. Il est significatif que dans le récit de sa désertion apparaisse une remotivation paronymique dont il est coutumier, « *prendre la poudre d'escopette* » (S 233, V 974). Elle exploite le sens « explosif » de *poudre* et remplace *escampette*, dérivé d'*échapper*, par une antique arme à feu. Salomon tourne le dos aux armes, aux morts, à la crudité de leurs désignations, et en exprimant précisément son pacifisme, il les cantonne au langage figuré de son cru ; il se montre d'ailleurs conscient de son erreur, et la légitime au nom de la joliesse.

On a vu que les appellatifs et les injonctions au silence que lui adressent ses compères reposent sur sa petitesse et son incompétence. Il est un petit écolier au savoir incertain et crédule qui va au coin quand Mangeclous l'y envoie (M 432). Même Michaël le reprend sur son emploi d'« *amoreux* » pour *amoureux* (S 223) ; or, ce n'est jamais qu'un archaïsme comme les Valeureux les affectionnent, mais qui pour une fois est récusé. Salomon, comme pour l'escampette, revendique d'ailleurs la liberté pour son babil : « *Autre chercheur de noises !* [...] *Laisse-moi dire les paroles comme il me convient.* » Cette revendication trouve son expression la plus détaillée dans un accès de bouderie, dont l'expression est d'abord muette, comme le montre la question dont Saltiel ponctue sa tirade sans que Salomon ait encore rien dit :

> [...] J'ai dit. Salomon, pourquoi cette tristesse dans tes yeux ? Qu'as-tu, mon fils ? – J'ai que j'ai levé la main pour dire juste quelques mots tout à l'heure et vous n'avez pas fait attention ! Tout le monde parle ici mais moi je dois garder la bouche fermée ! – Abandonne cette sombre contenance, mon fils, et dis ce que tu voulais dire. – Tout le monde a le droit de parler ici, mais moi non ! – Eh

[1] C'est aussi ce que formule inversement cette terreur enfantine : « *je tremblais que des personnes mortes ne viennent me faire du mal !* » (BS 652).

> bien parle, mon enfant ! – Non, je suis trop vexé ! – Bien, alors tais-toi et crève ! – Le chèque est à mon nom et on ne me le donne pas à garder, voilà ce que je voulais dire et protester ! (V 926)

L'attention de Saltiel pour Salomon apparaît dans le fait qu'il prenne acte de sa mimogestualité comme d'une réplique, et que plein de sollicitude il l'invite à la verbaliser. C'est précisément cette impossibilité d'être écouté qui chagrine Salomon, et l'enferre dans son silence. Quand sa plainte s'exprime finalement, le redoublement synonymique y apparaît alors comme la revanche d'une parole frustrée.

Salomon est par ailleurs le Valeureux qui, avec Saltiel, se crée le plus souvent un allocutaire fictif, tel le compagnon qui le console des déboires conjugaux : « *Lorsqu'elle le grondait, il s'en allait bouder dehors et se consolait avec un petit chien imaginaire qu'il caressait. "Tu es gentil, toi, lui disait-il, on s'entend bien, nous deux."* » (V 862) ; en cela, Salomon est proche d'Hippolyte. Le chapitre I de *Mangeclous*, qui exploite le monologue à la façon du théâtre pour ses fonctions d'exposition, développe en même temps cette dimension enfantine du personnage :

> Salomon s'offrit le luxe d'un petit monologue. "Ô Seigneur, demanda-t-il, les mains virevoltantes, explique-moi pourquoi les hommes ne sont pas heureux, toujours inquiets ? Enfin, tant pis, moi je vis. Et quelle chance j'ai eue ! Je dois vous raconter, cher monsieur, [...] Indescriptible, monsieur Lebrun ! (Quand il était seul, Salomon aimait beaucoup avoir des entretiens avec le président de la République française, son ami aussi intime que secret.) [...]" (M 367)

Le monologue commence comme une prière, prenant Dieu comme allocutaire ; mais dès lors qu'il passe de l'interrogation métaphysique, qui tourne court, à l'amour de la vie et au récit de ses aventures, le caractère sacré et transcendant de son interlocuteur est rabaissé par un appellatif plus prosaïque, neutre, puis disparaît complètement quand ce *monsieur* s'avère être le Président de la République française en exercice. Ce dernier reçoit ensuite des appellatifs fantaisistes, tels que « *cher ami Lebrun* » (M 368), et s'anime à travers les réponses que Salomon donne à ses gestes muets : « *Telle est mon histoire, monsieur le président républicain ! Non, merci, je ne fume pas, étant délicat de la gorge.* » Comme Mariette, Salomon simule véritablement un échange de paroles, ce qui ne l'empêche pas de les enchaîner sans l'ombre d'une transition :

> "[...] Ah, maintenant je vous quitte, monsieur le président de la République, dit Salomon en tendant la main. Mes respects à la famille et bonne santé, moi je vais nager." Il se baissa pour caresser un petit oiseau imaginaire et il lui dit : "Mon cher petit [...]."

C'est enfin un moustique qu'il interpelle : « *Bon ! cria-t-il à la bestiole, bois mon sang, entendu ! Nourris-toi de moi, je te l'accorde ! Mais pourquoi diable me mets-tu de ce poison qui m'enfle et me cuit ? Quel plaisir, quelle utilité de me faire du mal, petit méchant ?* » (M 369). Cette tirade où il reproche à un insecte de faire le mal et se montre lui-même bienveillant, trouve un prolongement original au cours de l'ascension du Salève, quand Salomon parle à un chaton ; d'une part, ses cousins sont présents à ce moment-là, et d'autre part, le passage au DN souligne l'incongruité attendrissante de la réponse que Salomon apporte à sa question préliminaire en DD[1] :

> "Petit chat, dit Salomon, pourquoi as-tu choisi d'être petit chat et non homme ?" A tout hasard, il lui récita tout doucement le Décalogue pour que ce mécréant l'entendît au moins une fois dans sa vie. Il exhorta la petite bête confiante à ne point se faire d'images taillées et à ne point se prosterner devant elles, à ne jamais prendre le nom de l'Eternel en vain, à observer le jour du repos pour le sanctifier, à ne point tuer, à ne point dérober et à ne jamais porter faux témoignage. Il insista particulièrement sur l'importance qu'il y avait pour le chaton à honorer ses père et mère. Oui, oui, il savait bien que le petit chat ne comprenait pas mais la Loi était si puissante et qui sait

[1] Salomon met ici en pratique la métaphore du jouet inventé par Saltiel.

> si les paroles sacrées n'auraient pas quelque bonne influence sur le petit être aux pattes sages qui vraiment l'écoutait, les yeux levés. Il termina en lui intimant de ne point commettre l'adultère. (M 621)

Enfin, la parole de Salomon se situe explicitement dans un rapport enfantin avec les autres Valeureux. Il est celui qui s'incline le plus continûment devant l'autorité de Saltiel : « *Vous parlerez, oncle, et nous nous tairons* » (M 556). Salomon est le seul cousin à appeler *oncle* Saltiel à qui, plus que Solal, il parle comme un fils. Les trois autres cousins sont ses faire-valoir habituels – Mangeclous, insolent, mal élevé, et rival de Saltiel : « *Regarde, claironna fièrement Salomon. Regarde, moi. Moi, j'ai une bonne conduite exemplaire, moi.* » (S 108) ; Mattathias, le sceptique qui met la parole de Saltiel en doute, notamment sur la situation de Solal : « *Voilà, ô marchand de poissons, voilà ce qu'est un secrétaire d'ambassade ! – Voilà ! défia Salomon.* » (S 207) ; et enfin Michaël, qui le choque par son discours sur l'amour : « *je raconterai tout à l'oncle Saltiel, et il te fera honte, et même il te maudira ! Bien fait !* » (BS 666). Sa parole montre une propension au mimétisme, à l'identification, à travers des échos prenant celle de Saltiel pour modèle[1]. Quand ce dernier traite Mangeclous de « *cobra* » (M 571), Salomon se sent fondé à attaquer frontalement le faux avocat et reprend l'insulte métaphorique : « *si tu continues à faire le cobra, je te tords le cou !* ». Quand Saltiel emploie la métaphore *in praesentia* « *cet ouragan de passion qui s'empare de madame Anna et du prince Wronsky* » (M 452), Salomon célèbre leur amour à son tour en la redoublant par une comparaison qui l'explicite : « *la passion c'est comme une tempête* ». Ce mimétisme se réduit parfois à un simple psittacisme : « *L'idée est sublime ! dit-il.* [...] *– Idée sublime, idée sublime ! glapit Salomon qui se mit à tourner sur lui-même.* » (V 930).

Il calque également son comportement sur Mangeclous. Sa double allégeance à l'autorité est marquée dans ces répliques, où Salomon adopte contre les Allemands la pose de celui-ci et la rhétorique de Saltiel :

> Je les priverais de bonnes choses pendant cinq ans ! (Il croisa ses bras comme Mangeclous.) – Tu es un vrai terrible, dit Michaël impassible. – Que veux-tu, ami, ils me rendent sanguinaire. (Il rougit, se rappelant que l'oncle avait employé ce mot.) Enfin, méchant. (Il s'éventa, confus.) (M 456-457)

Le propos de Mangeclous, en revanche, moins limpide que celui de Saltiel, lui donne davantage de difficultés. Ainsi, il déclare sa fidélité à ce dernier en condensant la liste hyperbolique et incongrue des tribulations multiples dans lesquelles Mangeclous a dit ne jamais lui faire défaut (M 433) : « *Moi aussi, j'irai avec vous, oncle ! J'irai sur terre et sur mer, sur les vents et sur les pirates !* » (M 434) ; et pressé par une envie d'uriner, il réemploie naïvement l'euphémisme par lequel, selon Mangeclous, un député anglais en demande la permission au roi : « *Sire, puis-je sortir une petite minute pour me laver les mains ?* [...] *– Bien, je saurai maintenant, dit Salomon. Alors, je vais me laver les mains parce que vraiment je n'en peux plus !* » (V 865).

2. Approbation, exclamation, jaculation

Salomon est un interlocuteur complaisant, qui renchérit ou confirme, bien plus souvent qu'il ne conteste. Il fait écho à la célébration de la beauté d'Ariane par Michaël (BS 652), puis au choix d'avoir prévu une automobile au cas où elle ne voudrait pas monter le cheval : « *Juste, dit Salomon. Par politesse, et que la dame choisisse, selon sa*

---

[1] Sa reprise respectueuse de la parole de Saltiel trouve, face à Aude, une expression analogue dans les citations qui le fascinent : « *Salomon sortit le cahier bleu sur lequel il recopiait des phrases élégantes et des articles politiques qu'il insérait tant bien que mal dans ses lettres de condoléances.* » (S 296).

volonté. » (BS 658). Il peut de la sorte ponctuer jusqu'à une incompréhensible histoire de Maïmon : « *Combinaison du monde et circonstance de la vie, crut devoir dire Salomon qui se consolait facilement de n'avoir rien compris* » (S 298-299). Son identification à la parole du compère s'assortit d'une crédulité sans faille ; ainsi, il surinterprète la réponse mimogestuelle que Solal apporte à sa demande d'anoblissement ; la longue parenthèse qui la suit développe immédiatement, par prolepse, ses effets, son impact, sa traduction en actes qui incarnent cette foi, et jusqu'à la réponse affolée de l'épouse : « *Et moi vicomte ou plutôt dauphin, suggéra Salomon. (Petite note inutile : Solal ayant fait un vague signe d'acquiescement, Salomon envoya le soir même à sa femme un télégramme où il lui annonçait qu'il était dauphin* [...]*)* » (M 577). Il apparaît clairement que Salomon illustre la version enfantine de la confabulation valeureuse, quand il s'imagine possédant une cuisine pareille à celle de la maison de Gamaliel : « *si le roi venait me rendre visite c'est dans la cuisine que je le recevrais !* » (S 108). Or, le premier article défini n'est anaphorique d'aucun roi précité ; là où Mangeclous aurait forgé, si nécessaire, un George IX, Salomon emploie un défini de notoriété référant au roi archétypique, celui du conte.

Mais au-delà de cette mythomanie valeureuse, Salomon se montre disponible et accueille toute fantaisie dont il n'est pas le héros par un humble aveu d'ignorance : « *Oxford est trop au nord, et c'est plein d'ours polaires à chaque coin de rue. – Je l'ignorais, dit Salomon.* » (V 979). L'infini des confabulations possibles s'offre à lui comme un savoir qui lui fait défaut[1]. Il enregistre la mention de la pierre précieuse inventée par Saltiel, par l'affirmation paradoxale d'un savoir qui confirme avant de se reconnaître partiel, au prix d'un bémol cocasse : « *Nous le savions, répéta Salomon. (Un temps.) Ou plutôt, à vrai dire, je ne le savais qu'un peu, ajouta-t-il en baissant la tête.* » (S 100). Fasciné par les confabulations de Saltiel, il en joue pleinement le jeu, comme l'illustre son accueil de l'évocation de Spitzberg et des réponses évasives opposées par le conteur à Mattathias, qui lui demande quand il y est allé : « *En un temps de ma vie, fit sèchement Saltiel. – Et qu'est-ce qu'on fait là-bas ? interrogea Salomon, absolument satisfait de la réponse.* » (S 103). Salomon multiplie les marques d'approbation, et renchérit sur les fictions de l'oncle, relatives par exemple au double pourboire perçu par le commandant antisémite : « *Sûrement, dit Salomon qui ne comprenait rien à ces complications mais dont l'âme était bénigne et complaisante. Triple pourboire même peut-être.* » (S 105).

La surenchère se réduit même à une répétition mystifiée des confabulations de Saltiel : « *Tu plonges ! dit-il éberlué. Tu pêches des perles. Cent louis d'or ! Mille cigarettes ! Et tu es heureux toute ta vie !* » (S 100). L'exclamation apparaît alors comme l'expression type de cet acquiescement. C'est régulièrement le futur qui, dans les dialogues en DD, inscrit cette éjouissance par anticipation :

> Tant pis, je ne travaille pas aujourd'hui ! On va s'amuser et s'esjouir ! [...] On chantera ! cria Salomon, excité. [...] Et puis on regardera la mer, et il y aura la bise qui sent bon ! [...] Et puis j'apporterai des pastèques, et on les mettra dans un sac qu'on attachera à la barque, et le sac trempera dans la mer et les pastèques seront fraîches ! Et on ira à l'écueil de Vido où la mer est tellement claire que les larmes me viennent ! Et puis j'apporterai du vin résiné pour mes amis parce que j'aime les belles choses de la vie, l'affection, l'odeur de la mer, et puis on cause ensemble et on se tient par la main et on est sûr que Dieu est bon et qu'on se reverra après la mort ! [...] J'apporterai tout ! cria cet ange en transe sous les yeux attendris de ses cousins. Tout, pourvu qu'on m'aime et qu'on me le dise, parce que moi j'ai besoin qu'on me dise qu'on m'aime ! Et même je vous avouerai que quelquefois je souffre ! Par exemple, si pendant deux jours, trois

[1] Par exemple, que les rapts se font à cheval : « *Je l'ignorais, dit Salomon. Bien, désormais, je le saurai, et ne te fâche point je te prie.* » (BS 658) ; quand il parle du *salaire* de Solal, il accueille les corrections colériques de Saltiel avec une humeur égale (M 572).

> jours, Mangeclous n'est pas venu me dire bonjour, eh bien je me dis qu'il n'a pas pensé à moi, qu'il m'aime moins ! (V 872-873)

Les exclamations développent selon une polysyndète infinie les motifs de la joie, c'est-à-dire en fait une célébration de l'éthique valeureuse : les amis, les mots et les mets partagés, le sublime apaisé de Céphalonie. Pour toutes ces raisons, le jour présent dont Salomon célèbre par avance toutes les réjouissances, est jour de fête, un jour décrété sans travail. C'est un sabbat spontané, qui traduit en même temps l'épicurisme serein du *carpe diem* – et la certitude d'une foi de chaque instant, à l'abri du doute et des complications.

On notera que cette tirade comprend une relance du récit attributif, dans laquelle Salomon est désigné comme *cet ange en transe* ; et c'est en effet une transe verbale que produisent ces exclamations. L'enthousiasme de Salomon relève du délire sacré qui saisit l'interprète de la divinité. Au niveau du récit, son expression est le tournoiement extatique par lequel il l'incarne, tel un derviche tourneur, à tel point que les Valeureux entreprennent plusieurs fois de le faire taire, de l'immobiliser, voire le ligotent (V 931, 932, 980). Saltiel tape du pied par amour de Dieu ; Salomon, lui, tournoie, ou remue ses orteils. Son ravissement entremêle et embrasse à la fois le bonheur du présent, l'imminence des lendemains heureux et la certitude d'une vie éternelle, à la fois la conjugalité, l'amitié et Dieu :

> Je suis content ! criait ce toton humain. Le seigneur Solal des Solal va être décoré ! [...] Et comme c'est bon de savoir qu'il y a Dieu tout le temps ! Ô mes amis, le soir quand j'éteins la chandelle et que je suis bien fourré dans mon lit entre mes barreaux, je me ramasse de contentement en pensant à Dieu et je Lui dis que je sais qu'Il me regarde et qu'Il m'aime et qu'Il sait que je L'aime ! Et après Dieu je pense à ma chère épouse et puis à mes amis ! Oh, comme je souris quand je pense à mes amis dans mon lit, je souris de tout partout mon corps, je souris même avec les doigts de mes pieds et je les remue beaucoup, tellement j'aime mes amis ! [...] Et puis lundi ce sera le voyage sur la mer ! Ô mes amis, comme j'aime voyager ! [...] Ô mes amis, combien je suis content de vivre ! Et puis plus tard il y aura le paradis, et je ne serai jamais mort ! Et je verrai un peu Dieu, de loin, bien sûr, mais tout de même je le verrai et peut-être qu'il me fera un sourire. En attendant, je vais aller dans des pays magnifiques [...]. (V 931)

Cette confiance en Dieu s'exprime avec ferveur et simplicité. Ce sont également les caractéristiques de la profession de foi candide et exclamative que Salomon oppose aux provocations matérialistes de Mangeclous :

> Avez-vous jamais entendu vilenies pareilles ? Pas de Dieu, en vérité ! Lis les prophètes, ô noir, et tu verras comme Dieu existe ! Et l'âme aussi existe ! Elle est derrière les yeux, et on peut la voir ! Et elle est comme une aile ! Ecoute, dis que ce n'est pas vrai, ce que tu as dit ! (V 970)

Il en vient à justifier l'existence de Dieu, précisément, au nom des raisons par lesquelles Mangeclous explique la foi – un besoin : « *Je crois en l'âme !* [...] *Je n'en sais rien. Vive l'âme ! – Ô savant, explique ce qu'est l'âme ? – Comme une aile, dit Salomon.* [...] *J'ai besoin de Dieu, dit Salomon.* »[1] (M 452). Sur les questions métaphysiques et théologiques, il montre un quiétisme humble : « *Je crois bien que les morts vivent, cher Michaël, mais ils ne vivent pas beaucoup et de plus ils sont languissants.* » (S 301). Sa parole est tout sauf dogmatique ; elle tire vers la foi du charbonnier, comme le montre la pétition de principe que constitue le serment suprême par lequel il atteste de l'existence de ce Dieu qui, précisément, garantirait son serment : « *Je te jure qu'Il existe ! cria Salomon. Je te le jure*

---

[1] L'exclamation optative qui est censée convaincre Mangeclous de l'existence de l'âme, réapparaît ensuite dans cet éloge de la fidélité, avant le rapt d'Ariane : « *Vive la vertu et les bonnes mœurs et la chasteté des épouses, voilà ! Bisque et rage, voilà !* » (BS 666) ; et, illogiquement, dans le credo par lequel Salomon riposte à sa parodie d'*Anna Karénine* : « *Vivent les femmes, sœurs des fleurs ! Vive madame Anna et son cher Monsieur le prince* [...]. *Et j'adore la beauté, la poésie, tout ce qui fait du bien, tout ce qui est grand, pur et beau !* » (M 455).

devant Dieu ! Ô Mangeclous, crois en Dieu, s'il te plaît ! Le monde entier sait qu'Il existe ! » (M 459). Quand Mangeclous fonde son Université, Salomon sollicite d'ailleurs une chaire de morale et de théologie, avec la simplicité qui est la sienne, et que connote l'hétérogénéité syntaxique des matières enseignées :

> Et moi pourrai-je être aussi un peu professeur quelquefois quand il n'y aura pas beaucoup de monde ? [...] Des belles choses de la vie, tout ce qui fait du bien, l'amitié, on se promène avec les amis le soir quand il y a la brise de la mer et on est contents de causer ensemble, et on se tient par la main, et puis la bonté de Dieu surtout. (V 867)

Mais fondamentalement, sa foi ne professe pas, ne prescrit pas, elle invoque l'évidence, que l'exclamation inscrit dans l'éthos et rend seule tangible et efficiente. Salomon est un simple, et récuse régulièrement tout ce qui est complication, mensonge ou double discours, d'une manière maladroite qui inscrit précisément sa propre incapacité à les mettre en mots ; ainsi à l'adresse du moraliste burlesque Mangeclous : « *Quand tu parles on dirait que c'est la vérité et ce n'est pas la vérité malgré que ce soit vrai.* » (M 451), ou contre son scepticisme quant à l'argent que Saltiel a perdu par excès de générosité : « *il croit que c'est un mensonge et ce n'est pas un mensonge parce que c'est la vérité* » (V 869). C'est également ce qu'il reproche à l'auteur du chèque joint au cryptogramme ; le caractère retors de cette donation anonyme malmène sa syntaxe dans laquelle il s'empêtre : « *quand on envoie trois cent mille drachmes il n'y a pas de honte à dire que c'est (Il s'embrouilla.) soi qui l'envoie. Enfin je veux dire. (Il rougit.) Bref, pourquoi toujours des mystères tels qu'en un livre ?* » (M 383). Comme l'écrit Denise Goitein-Galperin,

> les mots sont pour lui authentique miracle, joyau précieux, à entendre dans leur pristine beauté, précision et vérité. Tout écart ou subtilité est pour lui incompréhensible. Son discours est tantôt pour lui chant cristallin, tantôt questionnement candide dans l'attente d'une réponse simple et apaisante.[1]

En matière de foi, Salomon se montre donc maladroit dès lors que la question dépasse l'évidence même de Dieu ; il se retranche derrière elle dès qu'il peut, au prix d'un raccourci burlesque. Ainsi, honteux, il se dédouane des grossesses de sa femme en invoquant candidement une autorité supérieure : « *C'est qu'on éteint les lumières, dit le rougissant Salomon, les yeux baissés. Et puis c'est l'Eternel, loué soit-Il, qui nous a dit de croître et multiplier. Alors, on est bien obligé. Et puis enfin, c'est honnête, c'est le mariage.* » (BS 667). De la même manière, il aggrave le grotesque de la visitation de Saltiel, par une lapalissade qui dilue familièrement l'omniscience réservée à Dieu (et aux narrateurs) dans l'impersonnel *On* :

> "Dieu m'a dit que l'énigme était simple et que mes amis étaient bien bêtes de n'avoir pas compris. – Il y va un peu fort, s'indigna Salomon. Ce n'est vraiment pas difficile de trouver quand on est omniscient." Bref, Salomon trouvait que l'Eternel manquait de tact. Mais il n'osa pas le dire. (M 430)

C'est donc seulement par l'exclamation que s'expriment pleinement sa foi et son éthique. L'éjouissance à laquelle il se livre, après qu'a été trouvée la solution du cryptogramme, en développe tous les modes possibles. Il répète d'abord en écho un compliment de Mangeclous : « *"Ta cervelle est petite mais bien faite", dit-il enfin. Salomon, fort heureux de ce compliment, alla courir en rond puis en long. "Petite mais bien faite !" fredonna-t-il en sautant et sautillant.* » (M 434). Puis son enthousiasme anticipe sur les 30 000 drachmes et les retrouvailles avec Solal à Genève :

---

[1] Denise GOITEIN-GALPERIN. op. cit., p.176.

> il chanta à tue-tête, tantôt dansotant à cloche-pied, tantôt faisant de pimpants sautillés, qu'il avait trente mille drachmes, trente mille dra-a-achmes ! Il était si fou de joie à l'idée de voir bientôt Athènes, d'avoir bientôt trois cent billets de cent drachmes, trois mille billets de dix drachmes et surtout trente mille pièces d'une drachme, de partir avec les amis et de voir Genève, "ville des glaciers sublimes", qu'il galopa soudain [...].

Le recours au DN et au psycho-récit, conjoint à une autonymie très mimétique, permet d'entremêler la mimogestualité de cet enthousiasme, entre danse et transe, et l'incantation de la somme, célébrée sur tous les tons et visualisée en diverses coupures. Ces deux pages alternent ensuite trois types de textes complémentaires, les DIL, les DD et la description. De longs paragraphes en DIL accumulent les phrases monorhématiques exclamatives, souvent réduites à un syntagme nominal ou un infinitif, qui sont autant de raisons de se réjouir, depuis les menus détails d'un long voyage jusqu'aux valeurs incarnées par la Suisse :

> Qu'il était heureux ! Trente mille drachmes ! Le départ ! La cabine du bateau ! Les jolies petites couchettes, nom d'un Dieu très bon ! [...] Oh, le grand bateau à vapeur qui les conduirait à Marseille ! [...] Tout cela, tout cela pour lui ! Et l'arrivée en Suisse ! Les pâtres ! La liberté ! L'honnêteté ! La vertu ! L'indépendance ! (M 435)

Du fait de la rareté des verbes actualisés et des pronoms représentant le locuteur, ces DIL tendent vers le DD ; les exclamations y ont la même forme. Leur jaillissement est initié par l'interjection *Oh* plutôt que par le vocatif sublime *Ô*, plus rhétorique, moins spontané. En outre, l'anticipation de ses dialogues surexcités y surgit en DDL : « *Les achats de provisions pour le voyage ! Aller à la gare deux heures à l'avance pour ne pas manquer le train ! S'installer dans le compartiment et trépigner ! Tu as ta valise ? Et les provisions, où sont-elles ?* »

Toutefois, quelques rares DD explicites, également exclamatifs, entrecoupent ces DIL, sans solution de continuité, sinon la transition d'un récit attributif au passé simple. Ils n'en sont que plus saillants, et font jaillir le paroxysme de l'enthousiasme, un juron ou des onomatopées : « *"Nom de Dieu !" osa crier le pieux petit bonhomme.* [...] *Ô privilège ! Ô délices en ce monde ! Sa joie l'angoissa et il cria pour s'en débarrasser. "Badaboum, bouf, cruc, foulmouf, noum et roum !"* » Mais finalement, c'est à la vie tout entière que, sur deux pages, s'applique son enthousiasme. S'il évoque une mort extatique, c'est une pure hyperbole sitôt démentie par la simple réaffirmation de l'amour de la vie : « *Voir la joie de l'oncle Saltiel, s'en repaître et mourir de plaisir ! "Tout cela pour moi et pour mes amis !" criait-il en courant à cloche-pied. Et puis il était vivant ! Petit mais vivant et n'ayant peur de rien !* » (M 436). Cet amour de la vie a ici pour toile de fond une description lyrique de Céphalonie comme on en trouve peu dans la tétralogie, focalisée selon le point de vue et surtout les sensations de Salomon : son enthousiasme consiste non seulement dans l'anticipation d'un avenir radieux, mais aussi dans la plénitude du présent. La transe de Salomon extériorise en fait une sorte de mystique sincère et enfantine. Le langage y est dépassé par l'émotion, et se réduit à l'exclamation, pure jaculation qui peut aller jusqu'aux gros mots, aux jurons ou aux bruits. Salomon exprime un mélange d'excitation puérile, de mystique et de quiétisme, comme le souligne la parodie inversée de Pascal : « *Le silence de ces espaces translucides enthousiasma le vendeur d'eau qui tapa du pied et dit toutes sortes de gros mots pour la première fois de sa vie.* » (M 435). Il ne s'agit plus d'être effrayé par des espaces infinis, mais enthousiasmé par des espaces, significativement, translucides ; leur silence résonne d'exclamations et de gros mots enthousiastes, et non de questions angoissées, et si angoisse il y a, on l'a vu, c'est de trop de joie.

Une autre transe de Salomon développe cet amour égal pour la vie, la sienne[1] et celle d'autrui, selon un double motif, une sollicitude burlesque pour les mouches et l'acceptation tragique et humble de l'enfermement à perpétuité plutôt que la mort :

> la félicité de Salomon fut à son comble. On était tous les cinq ensemble de nouveau ! Pour la troisième fois en peu de jours, il entra en transe de discours. "Sachez, mes chers amis, que l'autre jour à Céphalonie, ayant appris de l'oncle que Dieu aime même les mouches, j'ai voulu en faire autant et j'ai laissé les mouches se promener sur ma joue, sans les déranger ! Vous ne pouvez pas savoir comme elles me chatouillaient ! Quelquefois il me prenait de ces colères ! J'avais une envie de les écraser ! [...] Je vous garantis que ce n'est pas commode d'aimer les mouches ! J'ai encore une autre chose à vous dire, écoutez ! J'aurais tellement aimé être médecin ! [...] Ô mes amis, vous ne pouvez pas savoir combien j'aime vivre ! A tel point, amis chéris, que j'accepterais d'être en prison toujours à condition que je reste en vie toujours ! Oui, en prison toujours mais en vie toujours !" (V 979-980)

Le choix de la vie au prix du cachot, que Salomon réitère ailleurs (BS 662), est dans son acceptation même un pied de nez supplémentaire à Pascal, selon qui la misère de l'homme sans Dieu fait qu'une vie sans divertissement est une vie impossible : « De là vient que la prison est un supplice si horrible. » Salomon, aimant également la vie et Dieu, échappe à cette condition tragique. Salomon ne penche pas, comme Mangeclous, vers Pascal mais vers Fénelon, comme le souligne la plus détaillée des allusions à ses lectures :

> Salomon avait lu dans la matinée un livre de Fénelon. Dans son cerveau vibraient encore les déplorables métaphores que ravivait sa bonne volonté. Il ne savait rien de plus beau que les "gazons émaillés de fleurs" ou "l'onde amère". Son cœur était transpercé de beauté [...]. (S 297)

En fait, Salomon incarne, parmi les Valeureux, cette facette que tous ont, sans exception, et qui s'exprime, plus que jamais, lors de leur redescente du Salève. Or, c'est Salomon qui donne le ton et, pour une fois, se fait leur porte-parole ; par deux fois ses DD verbalisent les sentiments que le psycho-récit confère aussi à ses amis, tous fascinés par la beauté nue d'un petit oiseau :

> "Ô mignon adoré", dit Salomon. Ils ne pouvaient détacher leurs yeux de ce petit piocheur clair, innocent et discret prophète. Immobiles, ils sentaient que ce petit oiseau était la vérité. Emus et respectueux, ils écoutaient et ils se sentaient des cœurs paternels pour le brimborion fou et chantant, si haut juché. "J'ai peur qu'il n'ait le vertige et qu'il ne tombe", dit Salomon. (M 624)

La seule circonstance où il se départ de cet enthousiasme est le déferlement affabulateur de Scipion. Au début, Salomon coopère, pose des questions, comme toujours, mais il relève aussi les incohérences. C'est toujours la marque de sa bonne volonté, de son investissement sérieux et sans distance dans l'écoute, de sa croyance en une référentialité. La labilité des prénoms des protagonistes lui pose un problème crucial ; il essaie de suivre, s'appuie sur les présupposés, les acquis du récit de Scipion qui lui-même les a oubliés. D'ailleurs, ses sursauts en DD aboutissent à son amuïssement en DI : « *il se décida et dit que maintenant il allait rentrer à l'hôtel.* [...] *Salomon pressa le pas, dit à Scipion qu'il pouvait très bien rentrer seul, qu'il connaissait le chemin pour aller à l'hôtel.* » (M 483). En fait, ce qui dépasse son entendement et inquiète son enthousiasme est l'envers burlesque du sublime pascalien, du silence extatique : la logorrhée mythomaniaque de Scipion, qui pousse la bienveillance de Salomon vers l'attitude de Mattathias.

---

[1] C'est cet amour de la vie qui le conduit à décliner la province qu'il vient de solliciter auprès de Saltiel, de peur des intrigues : « *je ne tiens pas à être décapité. Car il me déplaît de mourir jeune et en conséquence je refuse la province.* » (S 222). Il l'exprime aussi, métonymiquement, de cette façon burlesque : « *Fesses si tu veux, mes fesses sont à moi. Et j'y tiens. Je dirai même plus, je les aime. Grâces Lui soient rendues, le Seigneur me les a concédées dodues. Dodues les garderai-je. Et je t'en prie, ne me pince plus.* » (S 223).

III. Mattathias

1. Le principe d'économie

Mattathias est l'avare du groupe, et sa parole est marquée par le principe d'économie. Il s'agit avant tout, au niveau thématique, d'une obsession récurrente : nombre de ses répliques parlent d'argent. C'est notamment en cela que consistent la plupart de ses appositions aux confabulations, comme lors de l'évocation par Saltiel de l'Angleterre et l'Argentine (S 103). Cette spécificité apparaît fortement quand elle fait suite à l'exaltation de l'art par Saltiel : « *Raphaël, le prince des peintres italiens, dit Saltiel. – Cela vaut cher, dit Mattathias.* » (M 449). Mattathias introduit dans le chorus valeureux le motif pécuniaire, le principe de réalité dans sa formulation la plus économique : « *Où est l'argent ? demanda Mattathias. (Et il osa même ajouter :) Qu'en as-tu fait ?* » (M 380), « *Quel est le prix du voyage jusqu'à Genève ?* » (M 434). Les projets de création d'un Etat juif juxtaposent les généreuses élucubrations collectives, en DN, et l'adjonction finale de l'avare, en DD, introduisant un semblant de réalisme dans la rêverie : « *On convint de mille gracieusetés pour les gouvernements bons aux Juifs et que, notamment, on leur prêterait des sommes formidables sans intérêts. "Mais remboursables", stipula Mattathias.* » (M 554). Explicitant les connotations de ce récit attributif, Mattathias tient ensuite à donner une assise juridique à l'éventuel succès de la mission valeureuse auprès du SSG : « *S'il promet quelque chose de bon, dit Mattathias, il faudra le lui faire signer tout de suite pour qu'il ne manque pas de parole après.* » (M 556). Enfin, face au haut fonctionnaire, il entreprend de marchander la part de Palestine concédée aux Juifs : « *Faites une offre, dit Mattathias.* » (M 560).

De même, confronté à Aude dans la cave, c'est sur des questions financières qu'il l'entreprend, puis il tâche d'établir une transaction commerciale : « *On m'a rapporté que la Banque de France a diminué son taux d'escompte. Est-ce vrai ?* [...] *J'ai un saphir premier choix. Pour vous, ce sera le prix israélite.* » (S 296). Lors de leur veillée d'armes sous les fenêtres d'Ariane, il propose de la détourner de l'adultère en lui parlant affaires : « *Quant à moi, dit Mattathias, j'affirme que pour qu'elle oublie le neveu de Saltiel, il faudrait l'intéresser à une belle et bonne affaire de commerce ou plutôt de banque, avec arbitrage sur New York.* » (BS 670). Le rapt d'Ariane, mariée, est voué à l'impasse en termes notariaux : « *D'autant plus, dit Mattathias, que si elle hérite de quelque vieille tante, il n'en profitera pas, n'étant pas marié selon la loi.* » (BS 669). L'argent apparaît régulièrement chez Mattathias comme l'antidote aux passions : « *toutes ces personnes adultères t'obligent à des dépenses de bouquets.* » (BS 661). C'est notamment au nom de ce motif qu'il blâme Solal, exagérément amoureux et dépensier. A cette occasion, il rythme l'attente des Valeureux d'un autre leitmotiv chiffré inscrivant un principe de réalité régulièrement associé à l'argent, le temps[1], l'heure, que ses compères n'énoncent jamais. Cet amalgame du temps et de l'argent est symbolisé par le taximètre :

> l'horloge du prix du carrosse à vapeur fonctionne et les francs suisses tombent dans l'escarcelle du Gentil [...]. Ah, c'est une belle profession ! Tu attends sans rien faire devant ta roue de direction et chaque minute t'apporte de nouveaux centimes ! (BS 659)

> il est minuit dix et la dévergondée [...] n'est pas encore venue et il y a là-bas la voiture des dilapidations qui attend terriblement. A ma dernière inspection, l'horloge des débours marquait déjà quarante-deux francs helvétiques. (BS 668)

[1] De même, dans le salon où ils attendent d'être reçus par le SSG, il formule cette critique : « *Il nous fait trop attendre, dit Mattathias.* » (M 553).

> Une heure du matin, annonça Mattathias. (BS 673)

Dans cette critique de la passion gaspilleuse, le Donon apparaît non pas comme le cadre obligé et prestigieux d'une passion de luxe, mais comme un gouffre dispendieux : « *Quel insensé ! grommela Mattathias. Dieu sait ce qu'on va lui faire payer pour un simple sorbet !* » (BS 656). Cette dernière remarque le prouve, Mattathias, à la différence des autres Valeureux, préfère l'argent à l'alimentation. De même, après le repas gargantuesque dont les régale Solal, il lui propose, pour l'avenir, une conversion : « *Seigneur, la prochaine fois que vous voudrez nous inviter à un festin, donnez-nous plutôt la contre-valeur en espèces et nous nous arrangerons au mieux de nos intérêts.* » (M 600). Or, alimentation et rhétorique sont tellement imbriquées chez les Valeureux, qu'il est logique que Mattathias s'en démarque sur les deux plans. Il reste bouche close, dédaigne les mots comme les mets. Cet échange en est particulièrement emblématique : « *Eh bien, Mâche-Résine, pourquoi restes-tu silencieux ? – Dans bouche fermée mouches n'entrent point, dit Mattathias.* » (V 938). Il est doublement significatif, car Saltiel l'interpelle par celui de ses surnoms qui insiste sur son aliment peu nourrissant mais inusable, la résine, et Mattathias lui répond par une sentence récusant l'ingestion comme les palabres.

Sa parole est donc fondamentalement laconique ; son volume limité connote la réserve, la retenue, voire la rétention[1]. Les apostrophes, les injonctions à la parole ou au silence, apparaissent dans ses DD sous leur plus simple expression : « *Tais-toi, débiteur, dit calmement Mattathias.* » (M 387), « *Laisse parler les personnes, dit Mattathias.* » (M 432). Le contraste est particulièrement net quand le laconisme de Mattathias ponctue les élucubrations bavardes de Saltiel sur les Jésuites : « *Vérité, dit Mattathias.* » (S 104) ; ou encore une tirade très oratoire de Mangeclous, suppliant Michaël de révéler un secret : « *Allons, parle, dit Mattathias.* » (BS 647). Il répond à la bordée d'appellatifs injurieux que lui lance Mangeclous en termes de référence, de véridiction : « *Calomnie, et tu le sais, dit calmement Mattathias.* [...] *Nenni, se borna à répondre Mattathias.* » (V 870). Mattathias est avare de paroles, comme le connote la sécheresse de son récit attributif, *borné* dans l'exemple précédent, et généralement limité au verbe *dire*. Cette avarice est en outre dénotée dans le récit attributif par les adverbes et par la caractérisation du locuteur, comme dans l'exemple suivant : « *C'est la fin véritable du monde que nous venons annoncer ! dit le gros petit Salomon encore tout essoufflé. – Oui, dit simplement l'économe Mattathias.* » (S 95-96). Cette neutralisation du dire par le récit culmine logiquement avec les recours au DN pour rapporter ses insultes (M 506, BS 673).

Cette avarice s'exprime avec une concision particulière dans des DD emblématiques. Ainsi, sa sentence « *Le capital, c'est le capital* » (M 614) non seulement est exemplaire de l'embourgeoisement des Valeureux, mais en outre, par sa forme tautologique, consiste à produire une prédication fondée sur la répétition du même, et emploie deux mots pour le prix d'un[2]. Les parémies, alimentent les rares interventions non pertinentes et digressives de Mattathias, provoquent un effet similaire :

> "Un de nos anciens a dit [...] : Avant que le fil ne soit dans l'aiguille, tu ne peux dire que la tunique sera cousue." Cette intervention n'avait nul rapport avec le récit de Saltiel ; mais celui-ci ayant parlé de jugement, il avait paru bon à Mattathias de proférer, comme il se doit entre gens d'éducation, une citation sentencieuse. (S 104)

---

[1] Voir Evelyne LEWY-BERTAUT. op. cit., p.125-126.

[2] De même, Mattathias fait sécher son marc de café pour le réemployer. En revanche, du fait de son absence (S 202-203) puis de son silence (S 206-207), il ne contribue pas à la dépense paradigmatique, dont l'économie est strictement inverse, des hyponymes de *navire*.

> Mattathias entra et écarta Salomon. Il s'assit et proclama cette sentence inadéquate, à savoir que le ver de terre est effrayé par un brin d'herbe mais que le crocodile se rit des roseaux. (S 134)
>
> Qui donne et qui reprend, dit Mattathias en souriant pour la première fois de sa vie, sa langue se change en serpent ! (M 382)

Leur syntaxe, leur structure binaire, leur valeur prescriptive ou didactique connotent le proverbe. Or, sa forme est brève et son énonciation désubjectivisée : le proverbe est une parole non seulement concise, mais en outre gratuite, elle est tombée dans le domaine public de la langue, et pour ainsi dire libre de droits. L'inscription qui est brodée sur son mouchoir, « *Volé à Mattathias* » (M 373, V 870) éclaire, sous un angle différent, cette économie de la parole : en s'y désignant à la troisième personne, Mattathias parle de lui comme le ferait un voleur masochiste qui proclamerait son larcin, et parvient par anticipation à voler la parole de son voleur éventuel.

Corrélativement, Mattahias dédaigne l'ivresse des discours superflus, d'une part ceux que ses compères attendent de lui, au moment d'exposer les projets de mariage entre sa fille Léa et Solal, qui les passionnent : « *Commence, cher et estimé Mattathias. – Mais vous savez tous l'affaire.* » (S 227) ; et d'autre part, ceux d'autrui. Au nom de la pertinence, de la pragmatique et de l'économie, indissociablement pécuniaires et verbales, il abrège ou récuse les mises en scènes de Saltiel :

> "J'attends que Compte en Banque daigne se lever afin de rendre hommage à la lettre. – Et au chèque", dit Mangeclous. Mattathias [...] posa sur Saltiel ses yeux bleus et tranquilles. "Tu fais trop de manières, dit-il, et d'ailleurs je suis de l'avis de Mangeclous, un chèque ayant préséance sur toute lettre qui n'est pas de crédit." (V 924)
>
> Et maintenant, dit-il lentement, assez de comédies et dis ce qu'il y a. S'il n'y a pas de profit, moi je m'en vais. (M 378)

De même, il coupe l'élan rhétorique de Mangeclous : « *Nous le savons puisque nous y étions, dit Mattathias. Passons au pari que j'ai fait avec Scipion.* » (M 505), et il devance sa tirade diasporique : « *Inutile de développer, dit Mattathias. Nous avons compris. Nous ne sommes pas des Arabes.* » (S 342). Mattathias écoute donc pour comprendre, et récuse toute outrance[1], qu'elle affecte le volume ou la véracité du propos, par exemple quand Saltiel développe longuement la supériorité de Solal sur un consul : « *J'ai très bien compris. Et je sais que tu exagères.* » (S 207). A la mesure de l'argent, du temps et du temps de parole, s'ajoute la mesure de l'expression, qu'illustrent ses nombreuses atténuations : « *Ton neveu a une assez bonne situation, énonça Mattathias.* » (S 206) ; quant à la papauté, « *C'est évidemment une belle situation, dit Mattathias*. » (V 966).

La mesure exige également le rappel des justes proportions, ramenant l'enthousiasme de Saltiel à l'aune de la réalité et de la réciprocité : « *Voilà, mon ami, voilà ce qu'est un pape ! – Le pape s'occupe moins de toi que tu ne t'occupes de lui, dit Mattathias.* » Quand il se prête aux confabulations collectives, son DD montre la même mesure dans son engagement que celle que lui prête le récit attributif : « *Si la Société des Nations s'occupe d'importation ou d'exportation ou de prêts hypothécaires je pourrais, après examen, entrer dans l'affaire, dit lentement Mattathias.* » (M 576). Il s'y montre toujours plus conscient que les autres de la dimension fictionnelle ou hypothétique, par exemple lors des élucubrations sur le message secret : « *Mais je n'en sais rien. Je suppose.* » (M 387). En fait, Mattathias dédaigne la fiction, comme l'illustre la métalepse par laquelle il critique *Solal* : « *J'ai lu le livre et il ne me plaît pas, dit Mattathias.* » (M

---

[1] Quand Saltiel agonise, l'écho que donne Mattathias aux implorations de ses cousins montre la même sécheresse : « *Vous voulez mourir, maintenant que nous avons le Royaume ? – Il a toujours été original, dit sévèrement Mattathias, qui avait les yeux rouges et battus.* » (S 339).

537). Et quand Saltiel évoque le roman d'amour que Solal prétend écrire, mise en abyme de la fin de *Mangeclous*, Mattathias récuse l'idée même de cette activité, la fiction, emblématique du gaspillage de mots : « *je crois qu'il écrit un roman. – Et pourquoi ? demanda Mattathias. – Et pourquoi pas ? dit Salomon. – Quelle idée d'écrire un roman ! dit Mattathias.* » (M 601), « *Mattathias pensait que c'était pitié d'écrire "des fables" quand on gagnait des sommes immenses.* » (M 603).

2. Le principe de réalité

Même quand il sollicite le penchant affabulateur de Saltiel, il assortit sa demande d'une restriction paradoxale : « *Conte-nous donc, collègue, un de tes voyages, mais ne mens pas trop* » (S 100). Il manifeste ensuite une nette tendance à l'incrédulité et au scepticisme. Il demande à Solal de confirmer la légende que lui tisse Saltiel : « *Est-ce vrai cette histoire du commissaire de police qui vous cire les souliers ? demanda Mattathias.* » (M 578), et régulièrement à Saltiel de prouver ses dires et de citer ses sources : « *Mais d'où sais-tu tout cela ?* » (M 574) – quitte à d'abord concéder une approbation formelle pour aussitôt introduire une dissonance : « *Oui, mais comment le docteur Weizmann a-t-il su l'adresse de Saltiel à Genève ? demanda Mattathias.* » (M 537). Dans l'emportement de la confabulation, les interventions de Mattathias imposent un instant de doute, de réflexion : « *Un instant, dit-il. Qui nous dit que le télégramme est authentique ?* » (M 533), « *Un instant, dit Mattathias.* [...] *Voici, dit-il. Comment se fait-il que ce docteur Weizmann ait justement pensé à toi ?* » (M 536). Cette manie est mise en abyme au cours de la discussion portant sur le prétendu roman de Solal, dont le héros est amoureux comme Solal d'Ariane ; Saltiel conseille le recours à un entremetteur avisé pour deviner si l'héroïne a une dot, tandis que Mattathias écarte toute rêverie, toute hypothèse, au profit d'une expertise chiffrée : « *Deviner ! s'indigna Mattathias. Il ne s'agit pas de deviner mais d'être mis exactement au clair et de prendre des renseignements sur la solvabilité du père et de réclamer remise de la dot avant le mariage !* » (M 602).

Ses questions ne se limitent pas à un examen méticuleux du dossier, de son bien-fondé et de ses preuves ; elles s'en tiennent souvent à la question du sceptique radical, « A quoi bon ? », saluant par exemple le projet de contaminer l'Allemagne avec le virus de la rage : « *Et d'ailleurs, les Allemands sont déjà enragés, alors à quoi bon ? dit Mattathias.* » (V 972). La question se dit, plus régulièrement, en des termes voisins qui ont le mérite d'invoquer *l'intérêt* : « *puisque tu veux que je parle, je te dirai que je ne vois pas pourquoi tu envoies à ce Président la photographie de ton neveu en sa neuvième année.* [...] *Quelle importance ? Et quel intérêt ?* » (V 938), « *Quel intérêt trouvent-ils tous à ces amours ? bâilla Mattathias. Qu'on me parle plutôt d'un fructueux bilan de fin d'année.* » (BS 663). L'avare demande où est l'intérêt des amours occidentales, avant de rêver d'un sujet plus intéressant, une affaire financière, par une syllepse qui souligne comme un lapsus son pragmatisme et son amour de l'argent.

Quand elle ne lui inspire pas des interrogations, cette mesure s'exprime par diverses restrictions, rappelant le principe de réalité comme un leitmotiv, à l'image de cette négation restrictive : « *Je ne serai persuadé, dit Mattathias, que lorsque nous aurons, par le fil du mystère, parlé avec cette représentation sioniste.* » (M 534). La formule clef, qui introduit maintes interventions de Mattathias, en est *N'empêche* (dont *En tout cas* est un parasynonyme) : « *N'empêche, dit Mattathias, que je trouve inconsidéré ce docteur Weizmann de faire tant d'histoires pour Saltiel qui est, après tout, un inconnu malgré ses inventions dont personne n'a voulu* » (M 537), « *En tout cas à toi on ne t'offre rien, dit Mattathias.* » (M 576), « *N'empêche, dit Mattathias, il est minuit dix* » (BS 668). On en trouve une occurrence remarquable dans la réplique suivante, qui ponctue une diatribe de

Mangeclous contre l'idéalisation de l'amour, et introduit la restriction comme un simple argument opposé dont il ne dit rien : « *Voilà, messieurs, je vous ai dit, quant à moi, ce que je pense de l'amour, des femmes fatales et des grandes actrices.* [...] *– N'empêche, dit Mattathias, qu'une femme qui a une jolie dot.* » (M 451).

Sa distance s'exprime aussi dans les reprises autonymiques. Il rétablit la juste valeur des mots qu'emploie Saltiel, en soulignant leurs impropriétés ou leurs mensonges par omission :

> "depuis vingt ans j'ai une correspondance active avec le docteur Weizmann et il ne se passe de mois que je ne lui envoie des conseils. – Correspondance active ! marmonna Mattathias. Active de ta part car lui il ne te répond jamais." Saltiel rougit. "Deux fois il m'a répondu. – En vingt ans, dit Mattathias. Et chaque fois il y avait quelques mots." (M 536)

Comme l'illustre ce décompte des mots, Mattathias pointe toujours l'enjolivement héroï-comique dont Saltiel et Mangeclous se rendent régulièrement coupables, et récuse leurs présupposés, par exemple au sujet de leurs domiciles respectifs érigés en institutions : « *Quelle Université ?* [...] *C'était dans ta cuisine et tu étais le seul professeur.* » (BS 122), « *je vous ai convoqués tous quatre en mon cabinet… – Quel cabinet ? interrompit Mattathias. C'est la chambre où tu couches. – Et où je pense, répliqua fièrement Saltiel.* » (V 923). Ces mentions en écho relèvent parfois d'une diaphonie particulièrement polémique, spécialement au cours de la veillée d'armes précédant le rapt d'Ariane, vis-à-vis de Michaël : « *le seigneur fut charmé par ma proposition de chevaux. – Et moi, fit Mattathias, je ne suis point charmé, et je déclare que le neveu de Saltiel est un fou* » (BS 658) ; Mattathias, ensuite, synthétise et réfute la surenchère de comparaisons et de métaphores par laquelle ont célébré la beauté d'Ariane, respectivement, Michaël, Salomon et Mangeclous : « *Moi, dit Mattathias, je ne la trouve ni œil de coq, ni fraîcheur de cerise, et je préfère les concombres sans joue. Et je dis que tout cela est affaire de potence.* » (BS 661). Mais l'ironie peut également consister à concéder les termes de l'interlocuteur : « *Quelle pastèque, soupira Michaël* [...]. *– Pastèque tant que tu voudras, dit Mattathias, mais en attendant, à cause de cette pastèque, l'horloge du prix du carrosse à vapeur fonctionne* » (BS 659) ; la mention banalise le nom de qualité métaphorique employé par Michaël dans une exclamation, puis son emploi comme simple désignation anaphorique, en discours, achève de le vider de ses connotations.

Le rappel à l'ordre sémantique culmine lors des débats sur les hautes fonctions de Solal, qui évoluent en même temps que sa carrière. A l'exaltation connotative de Saltiel, Mattathias oppose une paraphrase neutralisante : « *sais-tu ce que veut dire secrétaire d'ambassade ? – Je sais, répondit Mattathias. Cela veut dire consul de grande ville. Pour qui me prends-tu ?* » (S 206). Surtout, ce rappel à l'ordre consiste à jouer le rôle de mémoire critique au sein du groupe valeureux, qui vit dans l'instant :

> Je constate une chose, répliqua le manchot. Au temps où ton neveu était secrétaire d'embrassade, tu nous insultais si nous faisions mine de penser qu'il y avait quelque chose de mieux que secrétaire d'embrassade. Mais maintenant qu'il est au-dessous d'un secrétaire… – [...] tu oublies d'ajouter général qui est le mot important ! Et général de quoi ? De l'ensemble des nations ! [...] Secrétaire veut dire qui connaît les secrets. Et les secrets de qui ? De toutes les nations ! – Oui, mais sous-secrétaire, insista Mattathias en tapant avec son index sur son genou. (M 573)

Dans le titre de SSG, l'adjectif est coalisé avec le substantif, mais avant d'exploiter l'étymologie de celui-ci (les *secrets*), c'est d'abord de l'épithète que se grise Saltiel. Du fait de l'omission du substantif *secrétaire* dans son interrogation rhétorique, *général* apparaît comme un substantif, déterminé par le complément prépositionnel que lui apporte immédiatement Saltiel dans sa réponse : le mot acquiert alors les connotations de grandeur

associées au grade militaire. Mattathias, lui, s'arrête au préfixe prépositionnel, moins riche de connotations, et insiste sur la relativité du poste, sa position subordonnée[1].

L'unique scène où Mattathias se montre prolixe et enthousiaste n'en prend que plus de relief ; à ce moment-là, il vante les qualités de sa fille Léa auprès des Valeureux, puis devant Solal, pour les convaincre qu'elle ferait un bon parti pour ce dernier. Son récit attributif reçoit alors des caractérisations exceptionnelles : « *Regardez ma fille, regardez le pigeon ! claironna-t-il.* » (S 228), « *Qu'en pensez-vous, cher et estimé Solal des Solal ? demanda Mattathias d'un air riant.* » (S 236). Il parle par hyperboles et par métaphores, exploitant comme ses compères les isotopies orientale et alimentaire comme comparants de la perfection, mais cet élan est ironiquement mis à distance par le DN subjectif qui ponctue les critiques de Maïmon : « *Mattathias s'inclina et gémit sur le sort de la colombe trahie.* » (S 228). La dissonance est introduite par les parenthèses entrecoupant le discours promotionnel adressé aux Valeureux par des injonctions de régie adressée à Léa : « *Regardez les dents. (Ouvre.) Toutes saines.* »

Elle est accentuée dès lors que ce n'est plus un boniment explicite prenant Léa pour délocutée valorisée, mais un trope communicationnel. En effet, Mattathias parle alors à sa fille à voix haute, mais s'adresse en fait à Solal, et la valorise auprès de lui, tandis que les seules phrases qui soient exclusivement destinées à Léa sont au contraire dévalorisantes :

> Oh, quel joli collier de sequins tu as ! (Allons, parle, fais-toi valoir, lui dit-il à voix basse en feignant de lui sourire tendrement mais en la pinçant à la dérobée.) [...] Et ta guitare, ma chérie, tu l'as apportée avec toi ? (A voix basse :) Allons, va l'embrasser, idiote. (S 236-237)

Le contraste entre les propos à la cantonade et les apartés est illustré par les gérondifs développant le récit attributif, un sourire pour la galerie et une brimade en cachette. L'éloge est le type de discours dont Mattathias incarne précisément l'antithèse ; par conséquent, le caractère exceptionnel de cette scène, ainsi que sa duplicité, en font non pas une entorse à la réserve et au laconisme dont il est coutumier, mais au contraire une manifestation de plus de son économie de la parole. A ce moment, la parole est d'or : « *Nourrie à l'huile d'olive. Et quelle panse propre à l'enfantement ! Qui a vu un trésor pareil ?* » (S 228). C'est un discours de maquignon.

Toutefois, il arrive que Mattathias montre un enthousiasme véritable. Il s'exprime alors économiquement, en DN, et gratuitement, à travers une profusion d'argent qui ne coûte rien : « *De joie, il criait parfois diverses sommes en dollars et livres.* » (M 598). L'émotion qui saisit les Valeureux lors de leur descente du Salève trouve chez Mattathias une traduction qui lui est propre : « *Sans rien en dire aux amis, Mattathias laissa tomber quelques francs sur la route.* » (M 623). Ici, il n'est explicitement plus question de parler, le récit rapporte à la fois le geste et le secret qui le caractérise. Dès lors qu'il y a verbalisation, l'économie intervient ; quand Mattathias promet ensuite un don, c'est significativement un don à moitié : « *Je donnerai tout mon argent aux pauvres, dit Mangeclous. – Et moi, la moitié, dit Mattathias.* » (M 624).

---

[1] Ce pinaillage, qui réapparaît dans *Les Valeureux* (V 926), est en outre illustré ici par le récit attributif martelant l'obstination de Mattathias.

IV. Michaël

1. Parole et action

Michaël, comme Mattathias, parle peu, mais ce laconisme prend chez lui une valeur différente. Il n'a pas une parole pragmatique, mais peu de parole parce qu'il agit. Ses DD montrent une sécheresse remarquable, surtout quand ils font suite, comme celui-ci, à une interminable invitation à parler de Mangeclous : « *Ô Saltiel, compère de la vertu, tu pourrais peut-être dire tout de suite la nouvelle, suggéra Michaël* » (M 374-375). Michaël n'est pas un phraseur ; il décrit à Saltiel la belle situation de Solal avec une concision due non seulement à la phrase monorhématique mais aussi à l'ellipse du déterminant : « *Poste politique, dit Michaël.* » (S 206). Il montre la même sobriété dans le portrait qu'il fait de l'avare, tout entier contenu dans l'emploi intransitif, absolu, du verbe *gagner* avec son signifié transitif : « *Mattathias est en train de vendre ses cartes postales aux gens des premières, car il aime gagner.* » (V 959-960). Dans les jeux agoniques des discussions valeureuses, Michaël se montre inébranlable, plein d'aplomb, comme cette réplique répondant au pied de la lettre à l'interrogation rhétorique de Mangeclous : « *Mais qui t'a procréé, ô ignorant ? – Mon père.* » (S 340).

L'une des rares fantaisies verbales à laquelle il se livre prend pour cible l'institution bavarde et inactive par excellence, « *cette Société des Nations ou Salade de Nouilles ou Salon des Niais ou que sais-je ?* » (M 506). Au contraire, quand il se fait écuyer pour Solal, ou conspirateur pour Scipion et Jérémie, la parole de Michaël est action, ses futurs ont l'assurance des prédictions : « *Tu ne donneras rien, dit Michaël, car je me charge de faire recevoir Scipion.* » (M 505). Le recours aux DR narratoriaux[1] renforce l'assimilation de sa parole à l'action, d'autant plus qu'elle se résume volontiers à un geste : « *Michaël baissa la tête en signe d'affirmation* » (M 506). Même quand il expose son stratagème pour faire entrer Scipion et Jérémie à la SDN, c'est encore par un geste qu'il répond à Mangeclous : « *"Ô inventeur, dit-il, puis-je savoir par quelles complications tu les feras recevoir à la Société des Nations ?" Michaël sortit de sa poche un clou qu'il montra à Mangeclous. "Avec ceci", dit-il.* » (M 507). L'économie du DD monorhématique souligne l'importance du geste, par le déictique qui, interprétable en un coup d'œil, est à l'opposé de l'amplification rhétorique. Son geste emblématique consiste à désigner ses armes ; antinomique de la parole, l'arme le dispense d'avoir à parler. C'est par exemple ce qu'il oppose aux supplications nombreuses et bavardes de la foule qui attend la solution du cryptogramme : « *"Inutile, dit-il. L'oncle vous révélera tout demain." Et comme la foule insistait, il toucha ses pistolets.* » (M 424). Comme pour le clou, le geste peut être assorti d'un déictique explicitant la dissuasion :

> Après un long silence, Michaël se leva, tira de sa large ceinture un poignard damasquiné, en vérifia le fil sur l'ongle, le présenta à ses cousins. "Compères, leur dit-il, ceci est une lame de bon aloi, et fort pointue quant à sa pointe. En connaîtra le goût en sa panse et sa graisse quiconque osera me suivre pour espionner ma mystérieuse démarche. Or donc, si telle est l'intention de l'un de vous, qu'il invoque une dernière fois l'Unité de notre Dieu. (BS 648)

C'est bien une menace de mort que formule Michaël, avec calme et fermeté, après un long silence ; un DN rapporte l'intimidation similaire par laquelle il interdit toutes représailles

[1] Ainsi, entre les DD de Mattathias, Saltiel et Salomon, disant « *Je t'accompagnerai* » à Mangeclous (M 383), c'est en DI qu'est rapportée la parole de Michaël : « *Michaël dit qu'il irait aussi.* »

au précepteur que Solal vient d'assommer : « *il avait calmé son indignation en promettant un mauvais coup par une nuit sans lune aux gens bavards.* » (S 122). L'intimidation paraverbale de Michaël tire son impact du fait que, contrairement aux rodomontades de Mangeclous, leur locuteur a les armes pour les appliquer ; c'est ce qu'il lui rappelle par l'apostrophe laconique et proleptique qu'il lui adresse, et qui prend plus de crédit quand elle est proférée par un homme armé : « *Silence, cadavre, dit Michaël.* » (M 431).

Episodiquement, il dirige ainsi la discussion, ses échéances, ses secrets, son thème[1]. Il opère ainsi un coup de force thématique : « *Michaël dit avec calme qu'il ferait connaître le piquant de son poignard à la panse de qui parlerait encore de politique. "Parlons amour plutôt", proposa-t-il.* » (M 448). Le recours au DI, par la neutralisation qu'il opère, connote le calme du coq-à-l'âne forcé ; significativement, le thème de substitution est, lui, rapporté au DD. En imposant cette digression, Michaël ne fait qu'impliquer ses compères dans ce qu'il cantonne souvent à son for intérieur : l'amour des femmes. C'est ce que montre ce psycho-récit autonymique et allusif ponctuant une question de protocole : « *Le janissaire* [...] *savait bien qu'il ne perdrait pas son temps à deviser de petits riens avec cette dame de noble naissance et que, seul avec elle, il recourrait à son mode d'approche expéditif et masculin* » (V 868). Le silence de Michaël y est à deux niveaux : il garde ses pensées pour lui, et ces pensées portent sur la vanité des belles paroles en matière de sexualité. C'est à ce *savoir*, asserté par le verbe introduisant le psycho-récit, que réfère le présupposé fondant sa critique du prétendu roman de Solal, dont le personnage quitte la chambre de la belle sans l'avoir approchée :

> "Et pourquoi diable, puisqu'elle est au lit et prête aux mouvements ?" s'indigna Michaël. [...] Michaël trouvait que le personnage ne connaissait pas les femmes. Que diable, la belle jeune femme était dans un lit, toute prête ! Tout homme bien proportionné n'avait qu'une chose à faire. Et s'il ne la faisait pas, la femme qui sûrement ne dormait pas pour de bon l'aurait en mépris et grande haine. (M 602-603)

C'est que l'amour seul rend Michaël loquace, lui inspire une parole individuelle. Son premier mode est le sous-entendu, quand elle évoque implicitement cette action que sont les prouesses amoureuses. Là encore, le geste supplée souvent les silences de la parole : « *La route était longue et il ne fallait pas, assura le janissaire, que le jeune homme arrivât consumé de fatigue chez la dame consulesse. (Moustaches écrasées et regard expérimenté.)* » (S 129-130) ; une parenthèse laconique, reprenant une mimogestualité virile emblématique du personnage, ponctue ce DIL avec récit attributif, orienté vers l'action, et atteste de sa pertinence, de l'expérience qui fonde son assurance et ses prescriptions. Sa duplicité transparente et convenue entre les Valeureux est pareillement soulignée par diverses formes de DR narratoriaux autonymiques. C'est avant tout le DN : Michaël « *déclara être retenu à Genève par une certaine affaire personnelle. On comprit.* » (M 617). Mais on trouve des formes plus mimétiques qui exhibent l'allusion, tel ce DI introduisant un îlot guillemeté qui opère un débrayage du récit au discours : il « *expliqua que l'argent de Genève avait été utilisé "pour doter certains petits enfants auxquels j'ai le devoir de m'intéresser discrètement."* » (V 869-870). Le pieux mensonge est également connoté par un glissement du DN très concis, rapportant le performatif de l'excuse ou du congé, au DIL qui, embrayé par *mais* ou *car*, en développe les bonnes raisons lestées de doubles sens grivois :

---

[1] A l'inverse, la parenthèse de récit, qui inscrit au milieu de la tirade de Michaël sur l'amour la réaction scandalisée de Salomon, donne une version inoffensive de cette dissuasion physique dont Michaël représente l'incarnation crédible : « *(Indigné, Salomon se mit en position de combat, fit tournoyer ses petits poings en guise de préparation, puis bourra furieusement les côtes du janissaire qui, bonasse et ne sentant rien des coups assénés, le laissa faire et poursuivit.)* » (BS 664).

> Michaël s'excusa auprès de l'oncle mais il avait fait la connaissance d'une jeune Suédoise de la première classe qui lui avait demandé de secourir sa faiblesse et de venir dans sa cabine pour desserrer l'écrou d'un hublot difficile à ouvrir. (V 961)
>
> Michaël prit à son tour congé car il lui tardait, dit-il, de revoir un vieil ami, cabaliste fort érudit. Il ajouta qu'il serait de retour à l'hôtel aux environs de minuit, le cabaliste aimant les entretiens approfondis. (V 981)

Michaël profère alors des propos qui justifient pour la forme ses absences hors du cercle de parole valeureux, au profit d'un agir qui se passe de mots. De même, il profite de la récréation pour quitter l'Université de Mangeclous avant la leçon de séduction :

> Michaël, grand fascinateur de dames, haussa les épaules. Il connaissait la question, et que pouvait-il apprendre qu'il ne sût déjà ? "Il n'est si chaste dame de qui la vertu ne chancelle devant mâle et profitable corporence", sourit-il, et il recourba ses grosses moustaches. "En conséquence, au revoir, cher Mangeclous." (V 889)

Le premier verbe de récit, narrant sa mimogestualité dédaigneuse, introduit un DIL probablement mental. Mais surtout, le DD qui suit verbalise son indifférence, et illustre par sa forme cette compétence qui lui vaut dispense d'assiduité ; en effet, il consiste en un énoncé gnomique, connotant une expérience immémoriale de la question, par divers archaïsmes lexicaux et syntaxiques, les ellipses des déterminants et du discordantiel. Michaël ne parle originalement ou abondamment que sur les affaires de l'amour, l'action qui lui importe le plus.

2. Rhétoriques du déduit

La veillée d'armes précédant le rapt d'Ariane en donne une illustration très riche. Michaël s'y montre éloquent, et parle comme Mangeclous, ce qui lui vaut les hommages renouvelés de ce dernier. En fait, l'évocation de l'amour et des femmes le plonge dans un enthousiasme qui lui est propre : « *C'est l'arôme de jeunesse qui me remonte à la langue.* [...] *Je connais la question, dit Michaël.* » (BS 655). Dès lors, ses répliques parcourent en quelques pages toute la gamme des registres que, sur le sujet, il est possible d'adopter, tour à tour conteur, moraliste, expert, poète, chansonnier, matamore, tentateur, etc. Michaël s'y montre d'abord comme narrateur, quand il fait le récit rétrospectif de ce qui amène les Valeureux en ce lieu (BS 652-657). Sa narration des amours de Solal et Ariane les désigne par des adjectifs substantivés identiques à ceux que Mangeclous applique à Wronsky : « *le préféré de son âme et de ses membres* » (BS 654), « *son désiré* » (BS 656) ; et à Anna : « *une charmante pourvue d'un cornu* [...] *la délicieuse* [...] *cette agréable, vraie fille de pacha* » (BS 653), « *l'agréable de bonne famille* » (BS 655), « *la ravissante* [...] *cette rusée, véritable fille de Satan* » (BS 654), « *la bien proportionnée de bon renom* » (BS 664). Quant à Adrien, Michaël se montre davantage complice de l'adultère, et lui inflige un traitement plus burlesque que Mangeclous pour Karénine : « *son affreux* » (BS 654), « *son pauvre bœuf* [...] *cet imbécile* [...] *le cornu* » (BS 655), « *ce stupide sans vigueur* » (BS 656).

La profusion de périphrases par lesquelles il célèbre la beauté féminine rappellent aussi celles de Mangeclous : « *bien pourvue en ses devant et derrière* » (BS 653), « *favorisée des quatre rondeurs nécessaires* » (BS 655), « *avantagée en ses devant et derrière* » (BS 659), « *une telle pièce de lit, jeune et rebondissante et munie de toutes courbes souhaitables* » (BS 672). Il en va de même des métaphores et hyperonymes désignant l'acte sexuel : « *une affaire de lit* » (BS 653), « *un homme muni de ce qui convient pour le divertissement des nuits* » (BS 654), « *l'affaire principale de l'homme et de la femme* [...] *une jeune dame bien pourvue et désirant du solide* » (BS 655), « *l'affaire principale et les sauts dans le lit* » (BS 656), les « *trémoussements des reins* » (BS 658). Leurs ellipses ne sont pas des euphémismes ni des signes de pudeur, mais d'économie ;

Michaël rend le sujet présent à l'esprit de tous, et sa reprise anaphorique lui confère même une explicitation cocasse :

> ma rousse du Céphalonie Palace, parfaite pour une certaine chose et dont le seul défaut était qu'elle me parlait anglais durant la certaine chose. (BS 659)
>
> elle l'approuvera et le respectera d'avoir certaine partie en plus grande abondance que son encorné [...] la certaine partie est la vie de la femme et son but du jour et de la nuit ! Et sans doute son mari ne la contente-t-il pas quant à cette partie [...] ! (BS 664)
>
> si je danse avec elle, je lui fais comprendre par un certain effet de mon organisme que je la trouve aimable. Cela ne les froisse jamais à condition de leur dire en même temps des paroles fines et d'infini respect. (BS 673)

A ces atténuations transparentes qui ne se paient pas de mots, s'ajoute de façon complémentaire la traduction que Michaël, moraliste, apporte aux DI de son récit, en s'en justifiant par sa connaissance du sujet et sa pénétration, qu'explicite la loi générale dont il instruit ensuite ses auditeurs :

> la gracieuse dit que dès qu'elle pourrait échapper à la surveillance de son calamiteux de la poix et du goudron, elle communiquerait demain avec son précieux par le moyen du conduit des paroles afin qu'ils puissent jouir ensemble de leurs corps sur une couche de soie. [...] – Ainsi s'est exprimée la démone ? demanda Mangeclous. – Non, elle utilisa des mots de grande décence et poésie, mais je vous dis ce qu'elle avait en sa profondeur de cervelle. [...] les deux énamourés se quittèrent après de nombreuses phrases élevées de la gracieuse, car les Européennes, sachez-le aussi, aiment dire des paroles de grande noblesse et vertu pour recouvrir les envies et démangeaisons de la chair. [...] Ainsi sont les dames d'extraction, princesses et duchesses, mouvementées et cabriolantes dans le lit, mais de grande correction et cérémonie hors du lit. (BS 654-656)

Le récit de Michaël fait donc écho aux diatribes burlesques de Mangeclous, à cette nuance près, qui est de taille : Michaël parle en homme d'action, en séducteur, et non en moraliste. La honte du corps, par exemple, pour laquelle Mangeclous disqualifie les amours occidentales, Michaël se contente d'en faire une erreur tactique à éviter si l'on veut parvenir à ses fins : « *il eut le front de lui confier ses troubles de tripes et son urgent besoin de latrines, besoin que tu dois toujours dissimuler, car rien n'est plus refroidissant pour une belle.* » (BS 656). Ainsi, sa sentence « *Femme qui rit, femme conquise.* » (BS 673) possède une double dimension didactique et prescriptive, à la fois énonçant un constat et donnant une règle stratégique. La parole de Michaël prend alors une nouvelle dimension : c'est celle d'un expert. Il se réclame d'une connaissance qui est à la fois le fruit de son expérience et une science partagée : « *le fait est connu, la femme aime les grands nez, signe de puissance et promesse de dimension.* [...] *C'est moi qui vous le dis par la connaissance que j'ai de l'espèce.* » (BS 659). L'opposition entre les deux personnages est particulièrement nette dans les caractérisations que Michaël apporte aux baisers, presque aussi riches et imagées que celles que Mangeclous applique aux pets. Il crée un véritable technolecte du baiser :

> Il y eut d'abord un baiser qui me sembla être de la catégorie dite double colombine à renversement intérieur, mais je ne puis le garantir. [...] un nouveau baiser dont l'espèce ne me fut pas entièrement perceptible dans l'obscurité, mais qui était sans doute un dit fourré de tierce à enroulement suivi (BS 653-654)
>
> les baisers en arabesque superposée quadruple (BS 659)

Son lexique connote une grande technicité mêlant les arts et techniques les plus variés[1]. Au-delà de leur caractère hétéroclite, se dégage un véritable savoir-faire des amants, ainsi que de Michaël qui montre une précision méticuleuse dans ses caractérisations ; elles supposent un véritable corpus terminologique, auquel renvoient ses classifications en *catégories* et en *espèces*. S'y ajoutent les connotations de rigueur arithmétique véhiculées par les termes dérivés de chiffres, *double*, *tierce* et *quadruple*. Ces étiquettes savantes sont un indice de la compétence que se donne Michaël, et qu'accrédite l'éthos rigoureux et scientifique connoté par ses modalisations prudentes.

Le mot *colombine* pose davantage de problèmes d'interprétation. Il exploite la figure de la colombe, considérée comme le symbole de la douceur, de la tendresse, de la pureté, de la paix, mais surtout comme l'oiseau de Vénus ; en outre, au figuré il désigne une fille pure, candide, un être innocent[2]. A ces connotations, ironiquement convoquées par Michaël, s'ajoute celles qui sont liées au personnage de la comédie italienne[3]. Ainsi, Michaël, complice et expert, se montre indissociablement poète. Son discours est émaillé de nombreuses comparaisons et métaphores hétéro-isotopiques, notamment animales et alimentaires (BS 658-659), et devient même lyrique : « *Oncques ne vis-je plus délicieuse à chevaucher ni pareille conformation pour le déduit et les mouvements dans le lit, rêva Michaël.* » (BS 659). Le récit attributif souligne le rêve, la nostalgie, la grandiloquence qu'expriment les archaïsmes valeureux. Initiés par l'adverbe hyperbolique, ils consistent dans le passé simple et l'article zéro ; virtualisant, il prend les qualités en intension pure et souligne que, Ariane exceptée, ces qualités n'ont pas d'extension ni d'incarnation. La série culmine avec l'archaïsme lexical, *déduit*[4].

A partir de là, Michaël multiplie les registres. Il glisse d'abord du poète au chansonnier, qu'évoque son distique d'alexandrins assonancés exploitant l'image populaire des cornes du cocu : « *Ah, mes amis, si tous les cornus d'Europe portaient lampions, ô miséricorde, quelle illumination !* » (BS 660). Il se fait ensuite énigmatique dans la formulation métaphorico-grivoise de sa réponse : « *Elle est mariée, que diable, et que lui faut-il d'autre ? – Le nerf de confiture, dit Michaël.* » Puis il adopte la posture laconique et martiale, concrétisant l'image des cornes par la rodomontade grotesque, dès que Salomon compatit sur le mari délaissé : « *Qu'il crève ! dit Michaël en arrondissant le croissant de ses moustaches. Car tel est le dû aux maris.* [...] *Et s'il fait des difficultés à la charmante, je lui arrache ses cornes et je les lui plante dans son inutile bas-ventre !* » En revanche, le scepticisme de Mattathias, demandant où est l'*intérêt* de la chose, donne lieu à une réponse bien plus développée, et fort significative, ne fût-ce que par la substitution qu'il opère d'emblée du plaisir à l'intérêt : « *Quel plaisir ? questionna Michaël agressif. Mais ne sais-*

---

[1] *Renversement* appartient à la fois aux lexiques de la danse et la gymnastique, de la voltige aérienne, et de la musique, où l'on parle du renversement des intervalles ou des accords ; l'*enroulement* connote la gymnastique au sol et l'architecture (motif d'ornement en spirale). L'*arabesque* évoque la calligraphie, la peinture, et la musique. La *tierce* désigne à la fois une passe d'escrime, une combinaison de cartes à jouer et, en musique, le troisième degré de la gamme diatonique.

[2] Par exemple, dans l'annonce matrimoniale de Saltiel (BS 152).

[3] Figure féminine perverse et sensuelle chez Verlaine par exemple. Le syntagme « baisers colombins » est d'ailleurs attesté chez Ronsard, et Umberto Eco en développe la symbolique dans *L'Ile du jour d'avant.* Paris : Grasset, 1996, p.315 : « les colombeaux sont aussi un symbole malicieux parce qu'ils se consument dans une grande luxure : ils passent la journée à s'embrasser (redoublant les baisers pour se faire taire tour à tour) et en croisant leurs langues, d'où de nombreuses expressions lubriquettes tels *jouer de la colombe aux lèvres* et *baisers colombins*, pour le dire comme les casuistes. Et *s'encolomber* disaient les poètes pour faire l'amour comme les colombes, et autant qu'elles. »

[4] Littré le définit ainsi, en citant Marot : « dans le langage des poètes érotiques, plaisir de l'amour ».

tu pas [...] *que mis en incendie par la danse, ils iront passer les heures de l'agrément en l'hôtel de la richesse, elle à l'état de nature* [...] *la gorge blanche comme neige sur sa branche* [...] » (BS 663).

Cette évocation enthousiaste de la nuit d'amour promise à Solal et Ariane prend l'ampleur d'un verset érotique assonancé en [ã], notamment par les adjectifs néologiques dérivés des participes présents, et développant l'isotopie guerrière. La polysyndète connote la frénésie que les amants insatiables mettent dans ce combat, et que seules les limites physiques interrompent, comme la mort du dernier combattant à la guerre :

> Oui, elle se dilatera en voyant une telle trempe et une telle force, et elle l'applaudira des deux mains, la connaissant défonçante et enfonçante et perforante et rentrante et sortante et aussitôt rentrante, et alors ils feront le combat de l'homme et de la femme sec et longtemps, elle gente et fort approuvante et de la cadence dans les reins avec les coups en avant chercheurs de l'homme, et lui se délectant de sa rebondissante en grande sueur, et les deux faisant armistice pour manger bien et boire mieux, puis reprenant la guerre charmante et le va-et-vient infatigable, les sorties désespérantes et les entrées ravissantes jusqu'à l'aurore et jusqu'au sang, ce qui est signe, à la connaissance des connaisseurs, que l'homme le plus fort ne peut plus continuer ! (BS 664)

Michaël se livre alors à une profession de foi hédoniste et baroque qui justifie Solal :

> car en notre vie mortelle il n'est d'autre vérité que le chevauchement, tout le reste n'étant que lanternes et fariboles. Car l'homme ne vit que durant un clignotement de paupières et ensuite c'est la pourriture à jamais, et chaque jour tu fais un pas de plus vers le trou en terre où tu moisiras en grande stupidité et silence, en la seule compagnie de vers blancs et gras comme ceux de la farine et du fromage, et ils s'introduiront en lenteur et sûreté dans tous tes orifices pour s'y nourrir. En conséquence, mes amis, je chevauche hardiment chaque soir de ma vie autant qu'il m'est donné et afin que je puisse mourir tranquille, ayant bien accompli ma charge d'homme car sachez-le, c'est ce qu'elles attendent de nous, n'ayant que ce but en leur brève vie et cette pensée en leur cervelle. (BS 665)

Les négations restrictives dénudent les faux-semblants de la nature humaine et opèrent un resserrement de la condition de mortel sur l'instant qui la rachète ; il répond non seulement aux attentes des femmes et à la charge des hommes, mais également à un commandement de Dieu, selon un finalisme truculent évoquant l'antique médecine des humeurs :

> Bien plus, c'est la volonté de Dieu que nous les servions et contentions, et c'est pour cet accomplissement qu'il nous a créés et formés. Et s'il a mis en nous la faim de viande, la soif de vin et le besoin de sommeil, c'est afin que cette viande, ce vin et ce sommeil composent une semence bien épaisse et que nous en fassions don aux pauvrettes qui l'attendent !

Il oppose d'ailleurs un matérialisme plus élémentaire à l'idéalisme de Salomon : « *Elles sont pures ! – Elles ont toutes un derrière ! rétorqua Michaël.* » (BS 666) ; et il finit, pour le faire taire, par jouer le tentateur, le maïeuticien : « *Ô vertueux, reprit-il, puisque tu es si indigné, dis-moi comment il se fait que tu aies des enfants et par quel miracle ils apparurent dans le ventre de ton épouse !* » (BS 666-667).

Michaël, qui parle peu en général, parle de toutes les manières possibles dès lors que c'est d'amour qu'il s'agit. Sa parole, si rare d'ordinaire, se montre alors abondante et protéiforme. Elle apparaît comme le contrepoint de la candeur de Salomon et, dans sa multiplicité, se rapproche de celle de Mangeclous, à laquelle elle donne un prolongement spécialisé : « à la pureté de Salomon, porteur de l'idéal non contaminé de l'enfance, répondent les deux scepticismes de Michaël et Mangeclous, le premier pan-sexuel et le second pan-organique. »[1]

[1] Evelyne LEWY-BERTAUT. op. cit., p.145.

V. Mangeclous

Mangeclous représente l'expression hyperbolique du rapport des Valeureux à la parole. Il est, de loin, le plus prolixe et le plus complexe des cinq cousins ; comme l'écrit Anne-Marie Vacher,

> au sein de cette galerie de personnages pittoresques, figés à jamais dans la caractérisation dont chacun est affublé [...] Mangeclous jouit d'une relative liberté et les nombreuses dénominations qui lui sont assignées lui garantissent une sphère d'action plus vaste que ses congénères qui lui reconnaissent l'autorité d'un chef de clan.[1]

En fait, très rapidement, Mangeclous évince Saltiel de la double fonction qu'il occupe dans *Solal*, au niveau factuel de la diégèse, celle de patriarche, de chef de file, et au niveau éthique de l'œuvre, celle de personnage embrayeur. Pour autant, Mangeclous ne les assume pas à son tour de façon aussi claire ; il contribue grandement à la polyphonisation des romans et à la déstabilisation de leur discours. En effet, aux côtés de l'éthique, la confiance, l'économie et les amours, qu'illustrent ses quatre cousins, c'est la parole même que sa parole incarne et célèbre. Catherine Milkovitch-Rioux fait à juste titre le parallèle entre les harangues de Mangeclous et la figure du géant rabelaisien[2]. Ses DD développent une véritable gigantologie.

1. La parole et la vie

Le compliment que lui adresse Salomon conjoint la beauté et la grandeur de cette parole : « *Grand beau parleur en vérité tu es, dit Salomon. – Je ne suis pas sans le savoir, répliqua Mangeclous, et j'en rends grâces à noble France qui m'a nourri du lait de son tétin.* » (V 963). La réponse de Mangeclous accrédite l'hommage, par diverses coquetteries rhétoriques, la double négation, puis surtout la personnification : l'absence de déterminant devant le nom de pays en fait une personne, une figure tutélaire, et légitime la métaphore nourricière, maternelle, d'une France *alma mater rhetoricae*, que l'archaïsme du *tétin* célèbre à la manière d'un blason amoureux du XVIème siècle.

Son amour immodéré du verbe s'illustre par toutes les caractéristiques communes à la parole valeureuse, et notamment l'amour de la langue française. Mangeclous reproche ainsi à la reine d'Angleterre d'avoir à son service un employé qui ne la parle pas : « *ignorer la langue française, tout de même ! La langue française, Majesté, la langue diplomatique, allons, voyons !* » (V 1004). Mais cette quintessence de la parole valeureuse que représente Mangeclous excède même celle-ci et déborde le français utopique et uchronique, anhistorique et édénique, de ses compères. Le DN qui suit fait de lui, allusivement, une Babel incarnée, « *s'entretenant avec chacun en son langage d'origine : judéo-espagnol, français, jargon des Pouilles ou le plus souvent dialecte vénitien.* » (M 397). La prolixité de son idiolecte se trouve démultipliée par cette notation narratoriale d'où il ressort que ce qui est essentiel au personnage, voire vital, c'est de toujours parler. Cette incarnation humaine de Babel se double de celle d'Alexandrie ; Mangeclous se définit en ces termes, comme une bibliothèque vivante : « *je suis un intellectuel car j'ai beaucoup lu, tragédies, sciences diverses, romans, philosophies, discours, auteurs classiques, dictionnaires !* » (V 947). Cette représentation de soi se concrétise dans un

---

[1] Anne-Marie VACHER. "Permanence et filiation du personnage de Mangeclous". *CAC*, n°7, 1997, p.80.
[2] Catherine MILKOVITCH-RIOUX. "Des propos des 'bien Ivres'..." art. cit., p.14.

projet aussi fantasque qu'emblématique, par lequel Mangeclous pense un instant se distraire du suicide :

> composer une bibliographie universelle qui se vendrait par milliers [...] un gigantesque dictionnaire où, pour chaque sujet et chaque personnage illustre, antique ou moderne, il indiquerait tous les livres et tous les articles publiés depuis quelques siècles sur ledit sujet ou ledit personnage. (V 814)

Il y apparaît comme une parodie de l'honnête homme et, dans un monde et à une époque où elle est vaine et dépassée, de la culture universelle dont son Université, dès la pancarte, se proclame le temple ; c'est ce décalage que souligne d'ailleurs l'anachronisme de son autodésignation comme *intellectuel*, beaucoup plus contemporaine que ses lectures.

A. Parole, intériorité, appétit et mendacité

L'humanisme de Mangeclous repose sur la distinction de la parole, qui fait de celle-ci le propre de l'homme : « *L'homme est fait pour dire des subtilités, discuter, réfuter avec gestes appropriés !* » (V 1006). Cette définition finaliste de la nature humaine invoque la vocation de l'homme, sa raison d'être : la parole qui s'offre à autrui dans sa double dimension, contradictoire et scénique. Son objection à la proposition de Saltiel le revendique et l'illustre en même temps : « *intérieurement nous dirons aussi quelquefois Vive l'Allemagne, dit Saltiel. – Je suis contre, tonna Mangeclous. Qu'est-ce que tu racontes avec ton intérieurement ? Moi, quand je pense, c'est extérieurement.* » (M 426). C'est là un trait déterminant du personnage. Toutefois, on en a régulièrement conclu à son absence d'intériorité, souvent associée à la prétendue inexistence de ses discours intérieurs. Or, plus encore que pour ses compères, ces deux topoï critiques nécessitent d'être nuancés.

Le premier chapitre des *Valeureux* (V 809-816) leur apporte le meilleur correctif qui soit. L'incipit, en focalisation zéro, introduit d'abord la description du personnage et du décor ; mais à la fin du premier paragraphe surgit un DD préparé par ses gestes :

> A six heures du matin, Pinhas Solal, dit Mangeclous, descendit tout habillé du hamac [...]. En hommage à la beauté de son île natale, il souleva son couvre-chef devant le paysage apparu dans le rectangle du soupirail, salua gravement la mer lisse et scintillante [...] "Le plus noble et le plus malheureux de tes fils te dit adieu, ô Céphalonie !" (V 809)

Le salut, par excellence, est un acte de langage qui implique un locuteur et un allocutaire, le salueur et le salué ; or, il prend ici une tournure, voire une pose, très artificielle : le Tu consiste en une apostrophe oratoire personnifiant l'île comme destinataire, et Mangeclous, à la place de l'embrayeur Je, se désigne à la troisième personne, par une périphrase superlative. Ce dédoublement rhétorique introduit le paragraphe suivant qui rapporte son point de vue réflexif :

> Comme pour prendre congé de lui-même, il se contempla dans la vitre fêlée qui lui servait de miroir [...] il admira de son apparence tout ce qu'il ne verrait bientôt plus jamais [...]. Oui, ce jour, vingt-huitième de mars, allait être celui, funeste, de son décès. "Adieu, chers aspects de ma personne !" dit-il à son image dans la vitre. Hélas, c'était ainsi que finissaient tous les génies, dans la misère et par le suicide !

Ce regard pathétique et narcissique, ainsi narré, a donc dans les DR un double corollaire : d'une part, les DD oratoires jouent sur un dédoublement de Mangeclous, locuteur et destinataire, dont le pluriel métonymique donne ici une version grotesque et éclatée ; surtout, ils sont entrecoupés de longs DIL développant la détresse et la souffrance intérieures du personnage.

Régulièrement, ce discours intérieur neurasthénique trouve une échappatoire dans les dédoublements rhétoriques. Outre les DD oralisés, les projets qu'il développe en DIL

reposent aussi sur cette dissociation des places de l'orateur et du défunt, respectivement parangons du locuteur et du délocuté. Le premier est représenté par le pronom personnel *il*, tandis que le défunt est désigné par son état civil, *Pinhas Solal*, que Mangeclous n'emploie que rarement, dans les grandes occasions :

> Demain, devant son cercueil et en présence de la population affligée, ce serait malheureusement Salomon, son parent adulte le plus proche, qui dirait la prière des endeuillés. Ce petit ignorant bafouillerait, ferait sûrement maintes fautes choquantes de prononciation en hébreu. Pinhas Solal méritait mieux ! Tout à l'heure, avant de mourir, il réciterait donc lui-même, impeccablement, avec les justes intonations, la prière rituelle et se rendrait ainsi les derniers devoirs en toute dignité. Après tout, n'était-il pas le principal endeuillé ? La décision ainsi prise, il relut le testament qu'il avait rédigé la veille en termes choisis, essuya une larme, ému par les conseils moraux qu'il laissait aux siens, pour tout héritage, hélas. Oui, il allait convoquer ses fils, sa femme et ses filles, et il leur lirait son testament avec des sanglots réprimés. (V 810)

La raison cocasse qu'il invoque pour ses prérogatives, être *le principal endeuillé*, condense le caractère paradoxal de sa position ; Mangeclous est à la fois le défunt et celui qui déplore sa disparition, celui dont le testament fait pleurer les héritiers et celui qui le relit et pleure, à titre anthume. Un tel nonsense inscrit en même temps l'innocuité de son suicide annoncé. Cette intériorité dépressive trouve donc un exutoire – ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle n'existe pas, qu'elle ne soit que posture – dans la pose rhétorique, dans le discours envisagé ou effectué par les DD. Après avoir adressé ses adieux à son double, il les destine à tout ce qui le touche, ses fils, son île, ses plaisirs alimentaires, qui sont autant d'extensions métonymiques du personnage et de son amour de la vie :

> Adieu, Eliacin, Moïse, Isaac, adieu, mes chéris, adieu, pour toujours adieu ! déclama-t-il devant la vitre fêlée et s'y regardant [...] Adieu, la vie ! Adieu, Céphalonie, île luxuriante de mon enfance ! Adieu, magnolias, asphodèles, citronniers, cédratiers, brises marines entre les orangers, touffes de jasmin à mon oreille, roses entre mes dents, car de la gloire de Mangeclous ce jour est la fin ! Et vous, bonnes choses à manger qui demain y serez encore, mais sans moi qui vous aurai tant aimées, adieu !

Suit alors une quinzaine de plaisirs de la bouche, depuis le simple fruit jusqu'à la recette de cuisine détaillée. Comme pour la flore de Céphalonie, cette nouvelle liste d'apostrophes rhétoriques est virtuellement infinie ; il est dès lors évident que tant que le futur suicidé apostrophe, il vit. Parler, dire adieu à la vie, c'est toujours vivre.

Le psycho-récit et le DIL qui, ensuite, examinent le meilleur *modus operandi*, se montrent tout aussi dilatoires : « *il réfléchit longuement au mode de suicide à adopter, se décida enfin pour la pendaison qui lui parut noble et pratique. Mais il ne trouva qu'une mince ficelle qu'il estima insuffisante pour son poids.* » (V 811). Ils sont significativement interrompus par le récit narrant l'absorption de diverses friandises, et aboutissent à la conclusion de l'impossibilité du suicide, trop onéreux, formulée par un DD très oratoire et un psycho-récit ironique : « *"Ô sort funeste, ô misère maudite, je n'ai même pas les moyens de me tuer." Il se résigna donc à survivre, tout au moins provisoirement.* [...] *Mais comment s'extirper de la poix et du goudron de cette misère ?* » A partir de là, l'intériorité du DIL s'attache aux alternatives à la mort, indice que la vie reprend le dessus, et se nourrit du DD écrit de la carte de visite qu'il relit, puis du post-scriptum qu'il lui ajoute. C'est alors l'intériorité créatrice, l'ébullition de l'intelligence qui veut vivre ; elle est accompagnée du récit des gestes qui la dramatisent, et notamment de la boulimie de Mangeclous mangeant tout ce qu'il voit :

> Il approcha la carte de ses lèvres car c'était la dernière qui lui restait, cher témoin d'un grand passé. Ô mélancolie, ô noir destin d'un géant foudroyé ! Pour se consoler, il finit un reste de pâte d'amandes [...] Soudain, il s'immobilisa. Mais oui, faire imprimer quelques centaines de ces cartes de visite [...]. (V 812-813)

Cette frénésie d'expédients ne détourne pas le DIL de sa tendance fondamentale à la neurasthénie ; en effet, ses ruses, plus cocasses les unes que les autres, débouchent immanquablement sur leur échec programmé :

> Ayant relu, il porta la main à son front. Fatalité ! Il n'avait pas encore réglé la facture des premières cartes ! [...] Soupirant et se réconfortant d'anchois accompagnés d'oignons [...] il médita sur d'autres stratagèmes d'enrichissements immédiats. Placer des harpes dans le Rif ? (V 813)

Les exclamations et interrogations enthousiastes sont aussitôt balayées par leur version désespérée. Le DIL cyclothymique de Mangeclous, qui s'étale sur plus de quatre pages, est caractérisé par une exubérance rhétorique, qui n'en est pas moins intérieure ; elle excède, retarde et finalement occulte son propos déclaré, se tuer, puis inventer, mais cette accumulation de mots est en elle-même vie et invention. Elle jaillit d'abord, ponctuellement, sous forme de DD oratoires, oralisés ou écrits, puis trouve finalement, après maints stratagèmes envisagés puis écartés, une issue fort significative :

> Il prit la pose constipée du penseur, coudes sur les genoux et mains au menton, émit quelques vents de concentration. Soudain, son visage s'éclaira et un sourire triomphal découvrit ses longues dents. Il avait enfin trouvé l'idée sublime, immédiatement réalisable ! [...] Gaillard et ressuscité, il était de nouveau maître de son destin. [...] Mais pour mettre son plan à exécution, il avait besoin d'un collaborateur. (V 816)

Le récit introductif narrant la pose, les bruits non verbaux et la mimogestualité, puis le DIL, dramatisent la formulation de l'idée salvatrice, qui cependant se fait attendre : elle est désignée très allusivement dans le DIL, et le narrateur, loin de la rapporter par un psycho-récit omniscient, la passe sous silence. C'est que l'essentiel est ailleurs ; elle nécessite un collaborateur, qui sera Eliacin : « *il était grand par l'esprit et fertile en paroles ornées et de bon goût, car il avait, louange à l'Eternel, hérité des talents paternels.* » Le désespoir de mourir sans laisser le moindre héritage laisse place à l'association, dans un regain de vie, des talents du fils et de ceux du père dont il les a hérités, et ces talents ressortissent de l'esprit et de la parole. Par conséquent, l'issue durable qui met fin à l'intériorité maniaco-dépressive des DIL est un DD consistant en un simple vocatif, véritable apostrophe requérant un vrai allocutaire : « *Bambin aîné ! appela Mangeclous* » Dès lors, les DD, la vie dont ils témoignent et qu'ils permettent, vont à nouveau se dérouler sans mesure, au point d'occulter aux yeux de quelques critiques cette étape fondamentale.

D'ailleurs, le projet revigorant n'est énoncé que bien plus tard. Le narrateur en ménage le suspense par une longue présentation du personnage[1]. Le début du chapitre III met fin à cette analepse, dès son incipit, par la réitération de l'apostrophe : « *Bambin aîné ! appela de nouveau Mangeclous* » (V 824). Toutefois, en dépit des questions d'Eliacin (V 828-829), son projet demeure énigmatique, désigné par des périphrases aussi hyperboliques que vagues : « *une idée merveilleuse* [...] *un projet grandiose* [...] *mon grand projet* [...] *l'entreprise que je médite* [...] *un projet dont la grandeur me stupéfie moi-même !* » (V 826-829). En fait, l'arrivée de son rejeton ne fait que redoubler la dimension interlocutive du retour à la vie, au détriment de l'information même : « *Réflexion faite* [...] *je dois en toute conscience réserver la primeur de ce projet à ceux qui m'aideront à le réaliser. Pour l'instant, qu'il te suffise de savoir que ce projet est digne de moi !* » (V 829). Si Mangeclous a besoin d'un collaborateur, c'est pour lui déléguer une nouvelle apostrophe, convoquant les Valeureux. Le narrateur meuble mimétiquement

---

[1] « *Avant de rapporter l'entretien que Mangeclous eut avec Bambin Aîné, il convient de donner quelques détails supplémentaires sur notre héros.* » (V 816) ; le chapitre II y est intégralement consacré : surnoms, physique, qualités, métiers, anecdotes diverses.

l'attente de leur venue par quatre chapitres entretenant le suspense[1]. Ce n'est donc qu'au chapitre VIII qu'est énoncé le fameux projet qui soustrait Mangeclous à la tentation du suicide. Il est évident que le sursaut vital qu'est cette idée non verbalisée se traduit immédiatement et durablement par des paroles, qui n'ont pas nécessairement de rapport direct, mais s'adressent à autrui. Il apparaît finalement que le projet est lui-même parole, puisque c'est la fondation d'une université dont Mangeclous, dans un DD fleuve, dispensera l'unique leçon.

La tendance sombre de son intériorité ressurgit sporadiquement, selon un schéma identique[2]. La neurasthénie de ces DIL vient même parfois interrompre un dialogue en DD, mais elle est systématiquement surmontée par le même double remède de l'interlocution et de l'alimentation, comme le montre sa réaction à la dépréciation de ses filles par Michaël, en DD :

> Mangeclous soupira, aussitôt convaincu. Eh oui, c'était vrai, elles étaient aussi pointues que bêtes, ces deux longues [...] Quelle différence avec les bambins, ces deux idiotes ! Il sourit, et son âme alla vers ses trois mignons, et il sentit soudain qu'ils seraient un jour de terribles millionnaires, la coqueluche du tout-Paris, sûrement. Oh, il ne leur demanderait rien [...]. Lui, tout ce qu'il voulait, c'était les voir tous les trois bien mariés, chacun dans sa longue automobile, et puis mourir en paix. "Oui, mes perles fines", murmura-t-il, et il essuya une idée de larme. Puis il eut faim. "Cher Salomon, fit-il, aurais-tu encore quelques pistaches salées à me bailler, par aimable bonté ?" (BS 672)

Le récit suspend le DD et introduit par la mention du soupir un DIL mélancolique ; ensuite, celle du sourire, puis le psycho-récit rapportant ce que *sent* Mangeclous, traduisent *a contrario* l'éloge de ses fils, selon une autonymie croissante. Elle est d'abord connotée par le lexique, l'asyndète et l'adverbe de modalisation ; elle opère une transition vers le DIL, puis le retour à la parole strictement autonymique et oralisée qu'est le DD caractérisé comme un murmure par le récit attributif. Simultanément au retour de la parole, le récit note celui de la faim ; la neurasthénie est définitivement surmontée par un DD conjoignant ces deux signes de vie : une véritable allocution, demandant à manger.

Le lien entre la parole et l'alimentation, les deux activités fédératrices de l'amitié valeureuse, trouve en Mangeclous un traitement plus développé et plus grave, comme l'a souligné Catherine Milkovitch-Rioux[3] qui associe pertinemment le goût de Mangeclous pour les nourritures grasses et la friture, et sa tendance à la logorrhée, aux listes indigestes[4]. La parole est un aliment ; l'idée fantasque que caresse un instant Mangeclous l'exprime sur le mode onirique : « *Lancer un journal politique en pâte d'amandes et imprimé avec du chocolat liquide ? Après lecture l'abonné mangerait le journal !* » (V 813-814). Les exordes de Mangeclous sont d'ailleurs à la fois une mise en train rhétorique et une mise en bouche : « *Mangeclous se désaltéra longuement à l'outre que soutenaient deux officieux,*

---

[1] Le chapitre IV narre la promenade qu'effectue Mangeclous et les conversations qui la rythment ; elle est introduite par un psycho-récit qui entretient encore le secret : « *Ragaillardi par la perspective de la grande entreprise, Mangeclous décida de s'agrémenter l'âme par un petit tour* [...] » (V 830). Le chapitre V développe la cacophonie de la Ruelle d'Or ; le chapitre VI rapporte le dialogue de Mangeclous, revenu chez lui, avec ses fils et avec Rébecca, à qui il confie quelques tâches annexes relatives à son projet sans l'expliciter davantage ; le chapitre VII consiste en une présentation similaire au chapitre II, consacrée cette fois aux quatre autres Valeureux.

[2] Par exemple, après avoir développé en DIL l'inanité de la requête écrite qu'il vient d'adresser au Président de la République, Mangeclous va à la boutique de Benrubi acheter la corde avec laquelle il compte se pendre (V 949-950), et en fin de compte y mange, y bavarde, y affabule en DD, puis, de nouveau seul, cède à la mélancolie d'un autre DIL, très lyrique (V 954).

[3] Catherine MILKOVITCH-RIOUX. "Des propos des 'bien Ivres'..." art. cit., p.30-31.

[4] ibid., p.41.

puis se restaura d'un gigot et d'une tête de chevreau. La foule le contemplait avec respect. Enfin, après s'être essuyé la bouche du plat de sa main gigantesque, osseuse, veineuse et velue, le faux avocat commença en ces termes : [...] » (S 218). L'ingestion boulimique donne du poids à la prise de parole, et la dramatise dans le registre burlesque, tout comme les bruits physiologiques, qui en sont le corrélatif scatologique. Mangeclous incarne, dans la lignée rabelaisienne, le bavard engastrimuthe, c'est-à-dire ventriloque, qui indissociablement parle, rote, borborygme et pète[1]. Les bruits du corps constituent souvent son premier exorde : « *Comprenez-vous, mes bien-aimés, dit Mangeclous après avoir émis un rot* [...]. » (S 202) ; mais ils accompagnent son discours, au risque de le couvrir et le remplacer, comme l'inscrit, de façon fort économique puisque le récit n'en a rien dit auparavant, cette réplique l'interrompant dans sa tirade : « *Modère tes vents, par pitié, car je t'entends à peine, dit Michaël. – Conséquence de l'émotion, mon cher.* » (BS 645).

Parler et venter ont une origine sérieuse similaire, et il s'agit toujours d'une expulsion : « *Sentant que son discours allait être long, il expulsa autoritairement de sa bouche le noyau d'olive qu'il y gardait pour tenir compagnie à sa langue neurasthénique.* » (M 433). Ce noyau constitue une nourriture impérissable qui, tant qu'elle ne parle pas, occupe la langue, et que la prise de parole rend inutile. En fait, Mangeclous explique ainsi les raisons de sa frénésie alimentaire :

> Primo, pour faire quelque chose d'utile dans la vie. Secundo, pour oublier ma mort certaine et précédée d'horribles douleurs et maladies ! Tertio, et en grande confidence, pour me consoler de n'être point ambassadeur ni même un ministre plénipotentiaire de rien du tout n'ayant pas droit au titre d'Excellence ! Alors, je mange pour me jeter hors de pensée ! (V 963)

Ses arguments[2], et notamment leur conclusion, donnent une version nettement burlesque du divertissement pascalien. La dégradation est évidente dans ce dérivé néologique : « *j'élirai donc comme divertisseur de mon palais un dessert* » (V 963). Le bas corporel qu'inscrit l'alimentaire a en fait des enjeux spirituels : « *manger est chez moi besoin de l'âme et non du corps* » (V 964). Cette confusion des ordres est d'autant plus forte que la parole, et spécialement le mensonge, obéissent aux mêmes motivations : « *Pourquoi racontes-tu de tels mensonges ? – Par tristesse soudaine, vision subite de mon squelette sous terre et désir de passe-temps pour m'embrouiller* » (V 865-866). Après avoir narré l'histoire d'Anna Karénine, il répond semblablement à l'accusation de mendacité : « *Menteur ! – C'est vrai, reconnut Mangeclous en faisant craquer ses immenses mains. Si je ne mentais pas, que me resterait-il ?* » (M 455). L'aveu de Mangeclous qui ouvre sa réplique repose sur un paradoxe du menteur, souligné par le récit attributif ; le fond de ce paradoxe est la prise en compte assumée d'un *vanitas vanitatum*, revendiquée par le pur alexandrin de son interrogation, et selon laquelle, pour lui, il n'est rien sinon le mensonge, seule la liberté de la confabulation, de la parole lui étant permise. Cet éloge paradoxal culmine quand il apparaît comme un précepte fondamental de l'éducation des enfants :

> "Avez-vous été sages, fleurs de ma rate ?" [...] il se retourna brusquement, l'œil soupçonneux et l'esprit envahi par un terrible doute. Les bambins frémirent, regardèrent la pancarte accrochée au mur et sur laquelle était inscrite cette recommandation : DU MENSONGE MÊME DANS LES PETITES CHOSES. "Vous n'avez pas dit de vérités, j'espère ? demanda-t-il. – Oh non, seigneur père !" gazouilla vertueusement le petit chœur noir. Mangeclous était très strict sur ce point. Il fallait le voir froncer les sourcils et l'entendre dire : "On a encore dit la vérité !" ou : "Il y a ici un petit monsieur qui dit la vérité !" Il fallait voir le pingouin coupable de véracité prendre une mine contrite, baisser les yeux et promettre qu'il ne recommencerait plus."Que Dieu vous bénisse, chers

---

[1] Anthony WALL. "Aux confins du dialogue, le bavardage littéraire", in *Le Dialogique*. op. cit., p.318-320.

[2] Il les expose à nouveau dans sa lettre à la reine (V 1019).

> petits honneurs de ma vie. Il est trop tard pour faire ce matin le concours du plus beau mensonge et de la discussion la plus ingénieuse. [...]" (M 407-408)

La recommandation et les remontrances effectuent l'inversion oxymorique d'un impératif moral, d'un stéréotype culturel, de ses maximes et de ses phrases clichées, par la substitution pure et simple de la *vérité* au *mensonge*, dont la vertu éducative est évoquée par son association à la beauté, à l'ingéniosité et, avant tout, à la discussion. Mentir, c'est parler, par excellence, puisque la parole ne s'y soutient que par elle-même, et non sur la réalité. A l'inverse, la vérité menace Mangeclous d'aphasie : « *Lorsqu'il était sincère, ce bonhomme perdait toute éloquence.* » (M 568). La sincérité est à la parole ce que la satiété est à la faim. Toutes deux sont néfastes à la rhétorique, comme l'énonce Mangeclous au sujet de ses bambins : « *la faim excite leur éloquence* » (V 964). C'est en effet cette éloquence qu'illustrent leurs DD quand il les tente avec sa moussaka (V 848-850), et ce sont des paroles que Mangeclous leur offre alors en guise de consolation : « *à midi je te raconterai une histoire pendant que tu te régaleras d'une charmante bouillie* » (V 849). Indissociablement, la parole tient lieu d'aliment, est nourriture de l'âme, mais aussi en procure au corps.

B. Une parole vénale

En effet, Mangeclous troque régulièrement ses histoires contre de la nourriture, à l'image de ce mets, « *une salade d'yeux d'agneau qu'un boucher de ses amis, qu'il payait en beaux discours, mettait toujours de côté pour l'homme à la parole dorée.* » (M 413) ; la désignation de Mangeclous ajoute alors à son image de pique-assiette rabelaisien, de Neveu de Rameau céphalonien, de façon burlesque, la figure de saint Jean Chrysostome. Pour lui, la parole, et non le silence, est d'or, par la fascination qu'elle exerce sur les Juifs du ghetto, et par les revenus qu'elle lui assure, en espèces, ou en nature ; sa carte de visite le spécifie : « *Mais on accepte Aussi la Nourriture* » (S 93, V 812). Son prestige est accru par sa maîtrise de la langue française dans sa version valeureuse, dont il propose l'enseignement dans son université : « *Grammaire Française avec Enseignement des Accords Sournois de Participes Passés ! Comme difficulté la Langue Italienne N'étant rien A Côté de la Langue Française !* »[1] (V 875). Cette maîtrise rémunératrice de la langue prestigieuse trouve un pendant absurde dans les « *leçons de langues inconnues* » (V 822) qu'il dispense aux enfants :

> Il était en particulier professeur de caraïbe. "[...] n'aimerais-tu pas apprendre le caraïbe, une langue que nul autre que toi ne connaîtra ? Pense à la gloire que tu en retireras !" Moyennant légère rétribution ou remise d'une pièce d'habillement du petit garçon, Mangeclous enseignait très rapidement le caraïbe. "Pour dire cigarette en caraïbe, mon chéri, on dit cig, pour dire escalier, on dit esc, pour dire casserole on dit cass, et ainsi de suite, tu comprends." (V 822-823)

C'est un idiome lucratif par les gains qu'il procure, mais aussi économique par la simplicité de son invention et l'abrègement auquel se réduit son lexique. De ce point de vue, le caraïbe est aux antipodes de la parole valeureuse et de l'idiolecte mangeclousien. En outre, c'est une langue solipsiste pour ses élèves, qu'il attire, paradoxalement, avec la gloire à en retirer et la jouissance secrète d'une langue qui, absurdement, n'est pas vouée à l'échange, à la communication, du fait de l'interdiction de la parler : « *le professeur se retirait avec ses honoraires – le plus souvent souliers, veste ou chemise de l'élève – après avoir recommandé à ce dernier de n'enseigner le caraïbe à personne. "Car, mon cher, si tu l'enseignes, tu ne seras plus le seul à le savoir."* » (V 823). Le caraïbe est voué à la

[1] « Dans l'économie linguistique du microcosme céphalonien, le français joue donc le rôle de langue noble par opposition à la langue commune qui est le dialecte vénitien. » Cyril ASLANOV. "Une tradition..." art. cit., p.64.

jubilation du monologue, si bien que l'île comprend une cinquantaine de caraïbophones, tous convaincus de leur exclusivité. En est exemplaire « *l'hymne national caraïbe dont l'unique couplet était ainsi conçu : Tsinne-tsinne paramininne tsinne-tsinne, / Tsé-tsé décatséméressé, / Tsinne-tsinne paramininne tsinne-tsinne, / Tsé-tsé décatséméressé.* » Il se réduit au pur plaisir musical des syllabes ; c'est d'ailleurs cette pratique du caraïbe, totalement gratuite, qu'illustre Mangeclous lui-même, à l'occasion des festins solitaires, « *fredonnant l'hymne caraïbe* [...] *s'arrêtant de temps à autre pour caraïber de contentement* »[1] (V 832).

Les professions multiples que Mangeclous exerce font donc de lui un véritable schnorrer du verbe, un rhéteur et écrivain public, « *professeur de "français authentique et garanti"*, [...] *raconteur stipendié d'histoires joyeuses,* [...] *vendeur de poétiques déclarations d'amour, telles que, par exemple : "Ô toi qui reposes dans ton lit – Longue et large – Je te fais la demande."* » (V 819). Ce dernier talent montre bien que tout s'obtient et se troque grâce à sa parole enchanteresse et protéiforme : « *une promenade en barque s'impose ! Nous emprunterons celle de Bambo des Mûres qui est mon obligé car l'autre jour je lui ai fourni une lettre d'amour pour sa fiancée, avec paroles anglaises et proverbes caraïbes.* » (V 872). Le DIL dans lequel il caresse un bref projet d'ascension sociale, connotant déjà le style télégraphique de l'annonce qui le vendra, développe cet usage multiple de la parole comme source de revenus, dans le domaine commercial, amoureux ou philosophique :

> fonder un bureau central d'idées qu'il appellerait le Trust des Cerveaux. Il serait le Trust et les clients n'auraient qu'à s'adresser à lui pour la fourniture rapide de toutes combinaisons concernant commerces à créer ou faillites à organiser, de lettres d'amour avec allusion à la dot, de théories athées ou religieuses, de conseils de séduction, bref de toutes matières procédant des mouvements de la cervelle. (V 814)

Par ailleurs, les confabulations de Mangeclous, si gratuites soient-elles, n'en sont pas moins souvent payantes. Ainsi, après avoir alléché Salomon par la révélation de son intimité avec Rothschild, il en monnaie le récit :

> "Et alors ? Raconte. – Je raconterai mais auparavant fais-moi un prêt. – Je n'ai que cinq drachmes. (Le naïf cireur-vendeur d'eau-marchand de beignets les montra à Mangeclous qui s'en empara aussitôt.) Mais tu me les rendras ?" Mangeclous eut un petit rire négligent. "Je ne crois pas, dit-il. Je suis comme les gouvernements. Assez de ces questions sordides." Des Juifs avaient surgi de diverses parts et écoutaient respectueusement les deux Valeureux. Oh, entendre une histoire sur Rothschild, quelle beauté ! Ils osèrent supplier Mangeclous. Le poitrinaire fit la quête. (M 398-399)

L'hypotypose grandiloquente, accréditée par l'éthos sincère, dans laquelle Mangeclous dépeint la faim de ses fils à Colonimos le vendeur de maïs, représente un marché similaire :

> mes trois chérubins [...] non seulement croassent mais encore me menacent de dévorer des pierres et du bois, à telles enseignes, vois-tu, que j'ai été obligé de les ligoter, ces bijoux, et même de les bâillonner, pauvres innocents, en leur première et verte nouveauté, leur promettant sur ma foi de les déligoter et débâillonner aussitôt que, errant çà et là en grand déplaisir et tourment, et mes poings douloureusement à mes tempes, j'aurais pu, pauvre père et véritable mort marchant, leur trouver quelque gratuite provende, végétale si possible pour des raisons hygiéniques, à introduire entre leurs dents de lait si mignonnes, de vraies perles, cher Œil Mort ! – Voici six épis tout chauds et à la perfection dorés, la moitié de mes disponibilités du matin ! [...] Veuillez les accepter en don amical et aussitôt les porter à vos chérubins. (V 831)

[1] Il en fait autant après avoir relu sa lettre à la reine (V 1035).

En effet, Mangeclous troque implicitement une rhétorique au pathos outrancier contre des aliments qui sont la contrepartie concrète de cet appel à la pitié. Cette dimension perlocutoire de la tirade est martelée par les portraits du père et des fils, notamment leurs désignations pathétiques en apposition. Elle est de plus balisée, orientée et presque expliquée au destinataire, par la mention du caractère gratuit et végétal de la nourriture espérée. Cette rhétorique aux effets appuyés se traduit par la réception impliquée de Colonimos, et par son offrande.

L'histoire payante que Mangeclous invente pour Jacob Meshullam (V 833-839) donne une expression particulièrement développée au motif vénal de la confabulation et de sa réception. Répondant à la curiosité du vieillard qui réclame des nouvelles du monde, Mangeclous en annonce une qu'il promet étonnante, mais commence par temporiser selon une surenchère dilatoire aiguillonnant l'impatience de Jacob :

> si vous en devinez un petit bout, je vous la dis tout entière gratis ! – Une nouvelle d'un grand d'entre les nôtres ? Du seigneur Rothschild peut-être ? – [...] Infiniment plus, seigneur Jacob ! – Alors, dis la nouvelle, dis-la que je la connaisse avant de mourir ! – Dix drachmes, cher seigneur ! [...] Et c'est parce que c'est vous, parole d'honneur, car une nouvelle pareille vaut un diamant de quatre et même cinq carats ! (V 833)

C'est une véritable transaction commerciale qui s'effectue entre l'affabulateur et son client, avec garanties de qualité et promesse de remboursement : « *Mais si je te donne les drachmes et que je ne la trouve pas étonnante, tu mes les rendras ? – Dieu est mon témoin !* [...] *– Alors, j'écoute, mais raconte bien, depuis le commencement !* » (V 834). Or, Mangeclous fait précéder sa révélation de nouvelles manœuvres dilatoires, rapportées par des DR narratoriaux et du récit :

> le Bey des Menteurs déclara, pour gagner du temps, qu'il convenait d'aller s'asseoir sur le banc de l'olivaie toute proche, la merveilleuse nouvelle méritant un récit en confort et amitié. [...] Mangeclous cherchait quelque fait étonnant valant dix drachmes. [...] le dernier des Meshullam réclama la nouvelle payée d'avance. [...] Mangeclous commença.

Le psycho-récit montre bien qu'il ne s'agit pas de fixer le juste prix d'une information authentique, mais de proportionner l'affabulation à venir à la somme qu'il a réussi à en tirer par avance. Le DD qui, enfin, suit le dernier verbe introductif, retarde encore la révélation, par l'accumulation d'apostrophes, bénédictions et digressions relatives au cadre de l'histoire : « *Sachez, ô avisé, ô notable honoré, ô bonne mine, sur vous la bénédiction de l'Eternel et qu'Il vous préserve des envieux et des jaloux, sachez qu'en revenant de Genève* [...] *je passai par Londres qui est la voie la plus rapide pour rentrer à Céphalonie.* » Le caractère tortueux de cet échauffement fictionnel est d'ailleurs thématisé par l'illogisme géographique ayant amené Mangeclous sur les lieux de l'événement encore indéterminé.

Après s'être attardé sur l'évocation d'une Londres merveilleuse, Mangeclous raconte enfin comment il y arrêta un attelage emballé ; mais faute de lui avoir inventé une identité, il persiste à laisser dans l'anonymat le protagoniste fascinant justifiant son récit, par une périphrase qui le désigne toujours comme « *le grand personnage* » :

> Dis vite qui, dis vite le nom, mon fils ! – Vous ne devinez pas ? demanda Mangeclous qui n'avait pas encore trouvé. – Par les anges du ciel, dis le personnage ! – Allons, cher seigneur, tâchez de deviner ! – Mais comment puis-je, infortuné que je suis ? Dépêche, dis le personnage ! J'ai donné dix drachmes ! (V 835)

C'est le rappel à l'ordre pécuniaire qui contraint Mangeclous, tel Balzac écrivant traqué par les recors, à inventer son personnage, « *Sa Majesté George Neuvième, roi d'Angleterre* »,

qui est un souverain totalement fantaisiste[1]. Ce qui est invention pour Mangeclous, est pour Jacob devinette – c'est-à-dire qu'il suppose une vérité préexistante ; or, deviner serait inventer à la place du conteur, mais ses capitulations lui occasionnent en revanche des frais annexes : « *Oui, cela vaut les dix drachmes. Garde-les, mon fils. Et dis, ami du roi, mangeais-tu quelquefois dans son palais ? – Supplément de cinq drachmes ! dit Mangeclous en tendant la main. Merci, bon seigneur. Oui, je mange souvent avec Sa Majesté* » (V 836). Toutefois, son implication représente une accréditation de l'histoire, et devient même un élément moteur de la dynamique improvisatrice, approuvant et prolongeant les confabulations de Mangeclous, par ses assertions ou ses questions :

> "George déjeune toujours à cheval. – Ah ? fit respectueusement le centenaire. Oui, parce qu'il est roi. Et les financiers ? – Ils déjeunent par terre, autour du cheval, à genoux naturellement, après avoir embrassé le sol entre leurs mains. – Par respect, expliqua le seigneur Jacob. [...] Et toi, mon fils, où étais-tu assis ? – Sur un siège en argent seulement", dit Mangeclous qui commençait à en avoir assez, le vieux en voulant un peu trop pour son argent. (V 836-837)

Ce rappel du proportionnement de la confabulation à la somme qu'elle procure connaît un rebondissement remarquable quand, *in fine*, Mangeclous narre la conversion de George IX à la religion juive, par quoi il remplit sa promesse initiale de narrer l'histoire d'un Juif supérieur à Rothschild :

> "Et ses lois et ordonnances, il les signe en tant qu'Isaac Premier, roi circoncis d'Angleterre, anciennement répondant au nom de George Neuvième ! [...] Ne vous l'avais-je point dit que la nouvelle était d'un grand Israélite, plus grand même que Rothschild ?" De sa main grelottante, le petit centenaire ouvrit son escarcelle, la vida dans les mains de Mangeclous qui compta aussitôt. En tout, le roi d'Angleterre lui avait rapporté cent drachmes, exactement. (V 837-838)

L'enthousiasme de Jacob se traduit par ce don bénévole suivi de sa prise en charge de la suite de l'histoire, qu'il dicte à Mangeclous, ce dernier se contentant d'avaliser cette frénésie imaginative :

> Mais dis-moi, honoré, bon Juif qu'il est maintenant, notre roi d'Angleterre va sûrement nous rendre Jérusalem ! Il nous la rendra, affaire sûre, te dis-je ! [...] Dis, mon fils, dis qu'il nous rendra Sion ! [...] Et nous reconstruirons le Temple, eh, mon fils ? – Certainement, seigneur, tout en marbre fin. – Mais pas d'armée, pas de canons, ce sont abominations de païens. – D'accord, bon seigneur, il en sera fait selon votre désir. (V 838)

Mangeclous, dans un premier temps, ne peut invoquer qu'un obstacle cohérent avec sa confabulation, l'opposition de la reine, et cède sur l'essentiel à l'appropriation de la bonne nouvelle par la crédulité et l'espérance de Jacob. Significativement, son ultime expression, la plus grave, grève la fantaisie de Mangeclous ; loin de poursuivre, il met fin à l'entretien en des termes qui marquent une rupture forte : « *"Ce sera le mur des rires, ce jour-là, eh, mon fils ? sourit-il gentiment. – Adieu, cher seigneur Jacob, portez-vous bien", dit Mangeclous après un silence, et il s'en fut comme un voleur.* » En effet, phénomène exceptionnel, l'appropriation de Jacob excède la mesure de Mangeclous. La comparaison ponctuant son départ prépare le remords de l'affabulateur, qui revient sur ses pas, et sur la prétendue conversion de George IX. Le recours au DI connote ce retour en douceur à la décevante réalité :

> il lui expliqua que tout de même, il ne fallait pas trop se réjouir à l'avance, qu'on ne savait jamais, que cette reine était très autoritaire avec ses grosses lunettes d'écaille et que sous son influence le roi retournerait peut-être à son ancienne religion. Oui, très probablement, et pour tout dire sûrement, et par conséquent il ne fallait plus compter sur ce vilain renégat. Certes, Jérusalem leur serait rendue tôt ou tard, mais plutôt un peu tard, et patience, bon vieux Jacob. (V 839)

---

[1] George V a régné de 1910 à 1936, George VI lui a succédé après le court intermède d'Edouard VIII dont Salomon déplore l'abdication (M 445) – et nul George n'a depuis régné outre-Manche.

Il y trouve toutefois une issue fictionnelle ; dire la vérité serait léser Jacob, et plutôt que de dissiper l'illusion, il lui trouve une chute, et une perspective, qui fait que la fiction rejoint la réalité, y converge après un instant de rêve, dont demeure, outre le nom de George IX, la trace de son bref passage par la religion juive à travers sa désignation comme renégat[1]. L'autonymie croissante de ce DI aboutit à un DIL, puis au DD dans lequel Mangeclous, parallèlement, opère la restitution de la somme indue : « *Pour conclure, respectable seigneur, j'estime en toute honnêteté que la nouvelle ne valait pas plus de cinq drachmes. En conséquence, je vais vous restituer, sans reçu, le trop-perçu, à savoir quatre-vingt-quinze drachmes.* » Le retour partiel au principe de réalité, dans le cadre posé par la fiction, s'accompagne, comme le monnayage de l'invention, d'une réévaluation financière. Toutefois, le chapitre s'achève sur une note omnisciente du narrateur, spécifiant que Mangeclous rend 90 drachmes, et non 95 comme il le dit : la différence quantifie la marge de mensonge que, malgré la culpabilisation suscitée par l'enthousiasme débordant de Jacob, se réserve Mangeclous.

La marge que représente la parole pour Mangeclous, à la fois marge financière et marge entre fiction et réalité, est illustrée par les mariages d'amour qu'il fabrique de toutes pièces, entre deux riches héritiers qui jusqu'à son intervention s'ignoraient :

> Au jeune homme, il disait en grande confidence que la jeune fille ne parlait que de lui, le contemplait en frémissant à travers les rideaux de sa fenêtre. Il courait ensuite vers la jeune fille et lui chuchotait que le jeune homme pantelant souhaitait de toute son âme une photographie de la merveilleuse de bonne naissance et demandait la permission de lui faire sérénade demain. Permission accordée, il courait vers le jeune homme, lui annonçait que la demoiselle de haute extraction lui faisait remettre cette photographie "en gage d'amour naissant" et qu'elle attendait de lui "une folle sérénade". Et ainsi de suite. Au bout d'une dizaine d'allées et venues, Mangeclous réussissait en général à fabriquer un amour authentique et de premier choix. Lorsque les deux jeunes gens étaient cuits à point, il se présentait chez les parents [...] et plaidait avec chaleur la cause des deux amoureux, faisait prévoir des suicides imminents et sanglotait. Les parents enfin convaincus, il percevait son courtage sur la dot, plus indemnités spéciales pour transmission de messages verbaux et de lettres d'amour, entremises diverses, vacations nocturnes et organisation de sérénades et barcarolles. (V 822)

La fonction d'entremetteur est un expédient caractéristique du schnorrer, mais ici Mangeclous touche un pourcentage sur une opération financière et sentimentale qu'ont créée *ex nihilo* les vertus suggestives et persuasives de sa parole, rapportées par des DI autonymiques comprenant les îlots textuels des DD particulièrement efficaces. Au lyrisme, évoquant les comédies sentimentales du XVIIème siècle, des discours fictifs qu'il rapporte et qui lui rapportent, s'oppose la chute connotant la note de frais d'un véritable artisan du verbe. L'intermédiaire, loin de suppléer les difficultés d'une relation prohibée, l'instaure et la pérennise. Cette fonction de truchement parasite qu'a sa parole est encore plus nette dans sa profession d'*intermédiaire après coup*, quand Mangeclous ne fabrique rien, mais joue le rôle d'une mouche du coche opportuniste ; le métier consiste à s'immiscer dans une transaction existante, et à mettre son efficace perlocutoire au service des deux parties, en une persuasion monnayable au résultat chiffré : « *je m'interpose, bon gré mal gré, dans toute transaction généralement quelconque, priant le vendeur d'atténuer ses exigences et suppliant l'acheteur de faire un petit effort. Et je touche un courtage des deux parties.* » (S 205).

C'est une parole parasite et mobile, épousant des intérêts contradictoires. Son éphémère projet de trust des cerveaux envisage ainsi de vendre, entre autres, des « *théories athées ou religieuses* » (V 814) ; et la petite annonce qu'il rédige explicite cette labilité des

[1] Les positions sont inversées quand Solal nomme Mangeclous chef de cabinet, puis le révoque (BS 248).

thèses défendues[1] : « *Moyennant Rétribution à Débattre Aimablement, le célèbre Pinhas Solal, surnommé Mangeclous, serait disposé à écrire un Livre Elogieux sur N'Importe Quoi* » (V 814-815). De même, la pancarte promotionnelle de son université propose, en guise d'exemples de cours :

> Deux : Philosophie Sarcastique ou Idéaliste selon Entente avec Les Etudiants qui diront leur Préférence ! Trois : Preuves de l'Existence ou de l'Inexistence de l'Ame, Egalement au choix des Etudiants ! Mais une drachme de Plus pour l'Existence qui est Plus Difficile A Prouver ! [...] Onze : N'importe Quoi d'Autre au Gré De la Clientèle ! Prix à débattre selon la Difficulté et La Profondeur ! (V 875)

Cette mobilité du propos, assortie de l'importance de la parole, quelle qu'elle soit, et de l'enjeu de sa rétribution, est rapportée en DN dans le débat opposant Mattathias et Scipion au sujet de leur pari : « *Après avoir soutenu la thèse de Mattathias, Mangeclous vint se placer devant Scipion, tendit subrepticement la main. Scipion s'exécuta discrètement. Et Mangeclous fit aussitôt un réquisitoire contre Mattathias, stigmatisa son avidité.* » (M 505-506). Suit alors une tirade en DD, illustrant l'avarice du manchot par un *exemplum* hyperbolique jusqu'au nonsense. Surtout, elle s'achève sur cette insulte, « *Corrupteur !* », par laquelle, tout en se stigmatisant lui-même comme corruptible et corrompu, Mangeclous use de l'argument contre Mattathias. Mangeclous, ayant deux clients successifs et opposés, a, comme on dit, le beurre et l'argent du beurre : double honoraire et surtout double occasion de plaider, double temps de parole.

La parole vénale de Mangeclous trouve un paroxysme cocasse dans « *la lucrative profession de non-calomniateur de notables* » (M 396). Ce qu'il monnaie alors, c'est une parole qui fait fi de la référence, et menace de se déployer selon une productivité infinie, sans souci de vérité :

> Il alla donc voir ces opulents personnages et tint à chacun d'eux, avec quelques variantes mais sur le même ton gracieux, le discours habituel : "Ô charmant considérable, ô paume ouverte, ô sultan suintant de largesses, aimé de mon cœur naïf, donne-moi la redevance de non-calomnie, soit une drachme pour cette semaine, et je m'engage à ne pas dire du mal de toi et de ton honorable famille pendant sept jours. Moyennant cette modique somme, je ne dirai pas – que Dieu garde ! – que ton honorable épouse fut une sans-vertu, que ta délicieuse fille est une puante quant à la bouche et risque en conséquence de mourir vierge, que ton cousin a fait probablement banqueroute à Trieste et qu'on ne sait pas pourquoi ton grand-père n'a pas été en prison." La rétribution perçue, il bénissait le donateur et croyait devoir causer un peu politique pour sauver la face et donner un air aimable à sa visite. (M 396-397)

Après des apostrophes flagorneuses, il énonce des insultes modalisées, qu'il s'engage à ne pas répandre mais qu'il adresse bien à leurs victimes potentielles, sous la forme de DI niés au futur, faisant entrevoir un échantillon des calomnies possibles. A cette énonciation paradoxale s'ajoute la virtualité croissante qui caractérise les infamies supposées : la première subordonnée formule une simple assertion relative à l'épouse, mais les deux suivantes sont décrites comme un risque à venir, puis une probabilité passée ; enfin la dernière est certes déniée, sur le mode de l'ignorance et du non-événement, mais en vertu de raisons inconcevables qui ne font qu'en accréditer la vraisemblance. C'est une forme de racket, comparable à la « protection » qu'offrent les mafieux, consistant à garantir le protégé des méfaits qu'on pourrait lui infliger : « Mangeclous obtient tout sans offrir de contrepartie réelle. Il vend du silence, c'est-à-dire une absence (de mots). »[2] Néanmoins, ce qui en assure l'efficacité, ce n'est que la promesse d'un silence futur, rendue d'autant plus souhaitable par une parole effective, qui fait la démonstration de ce qu'il pourrait dire, sur

---

[1] Il en exclut, au terme d'une liste d'exemples donnée à titre indicatif, la seule personne d'Hitler

[2] Judith KAUFFMANN. op. cit., p.67.

le mode indirect de la prétérition. Même quand Mangeclous vend son silence, c'est par une avalanche de mots qu'il parvient à le *placer*[1].

La valeur nourricière, le prix alimentaire du savoir de Mangeclous, avant tout savoir du verbe, trouvent une expression cocasse et oblique quand sa parole tire Salamanca de son embarras. Ce dernier, sur le point de marier sa fille, déplore l'achat de souliers neufs qui, ne craquant pas, risquent de passer pour usagés, et donc de le déshonorer :

> Ce que tu dois faire, mon cher, c'est apporter tes souliers à un craqueur de souliers. [...] Mais un bon craqueur ! Un craqueur sérieux et de confiance ! – Et qui est ce bon craqueur ? – Moi, répondit Mangeclous. [...] – Et cela me coûtera cher ? demanda Salamanca. – Gratis [...] Tu n'as qu'à apporter ce soir chez moi tes souliers en même temps que les ingrédients nécessaires à la confection de la mixture craqueuse (V 952)

Cette fois, Mangeclous ne demande pas de la nourriture en guise de rétribution, mais invente de toutes pièces un discours *ad hoc*, dont la principale autorité réside dans le riche paradigme dérivé du *craquement* tant désiré, forgeant l'artisanat ou la science de circonstance ; en outre, les subtils distinguos accréditent le prétendu savoir-faire : « *Il me faut d'abord savoir si tu désires que tes souliers craquent aigu ou craquent grave.* » (V 953). Or, la liste des ingrédients requis développe le menu d'un repas typique de Mangeclous : « *Pour craquements tels que tu les souhaites, d'abord et avant tout un cou d'oie farci !* [...] *Un cou d'oie farci, donc, mais gros pour la gravité du craquement !* » Il y ajoute olives, fromage et pâtes d'amandes, dont à chaque fois il spécifie la variété et la qualité ; « *de tous ces complexes produits je composerai selon ma formule secrète, par cornues, pressions, écrasements, transmutations et alambics, un puissant extrait à craquementer* [...] *!* » Le paragraphe de récit qui suit montre Mangeclous achetant deux onces d'alun. Sa craquologie n'est jamais que la mégisserie, et les produits de cette science purement verbale, destinés au ventre du mégissier.

Son université illustre cette contrepartie de la parole et sa valeur d'échange avec une acuité particulière du fait de la vocation qu'a une telle institution à diffuser un savoir désintéressé. Les enseignements que propose sa pancarte promotionnelle, comme les activités du Trust des Cerveaux, sont majoritairement relatifs à l'usage de la parole :

> A titre d'exemples seulement quelques Cours Universitaires Par le Professeur Emérite Mangeclous ! [...] Quatre : Phrases A la Mode et Profondes ! Cinq : Eloquence en cas de Fiançailles et Mariages ! Six : Lettres de Condoléances Sanglotantes ! [...] Huit : Manières de Réfuter ! Neuf : [...] Leçons de Séduction Amoureuse ! [...] Modèles de lettres ! Sujets de Conversation du Début d'un Amour ! Dix : Cours complet De Ruses Juridiques Moyennes et Fortes [...] (V 874-875)

Ce sont des enseignements du verbe, sous toutes ses formes, depuis son apparat et ses convenances jusqu'à son efficacité argumentative et perlocutoire, séduction ou procès – à quoi s'ajoutent les cours de grammaire française et de métaphysique à la carte. Ce que proclame également cette pancarte, d'emblée, c'est que l'argent et la nourriture sont le nerf de son enseignement : « *TARIF DES COURS ! Une Drachme par Heure Ou des Aliments à Convenir Après Conversation Privée mais à remettre D'Avance Par Faveur !* »[2] (V 874). L'enrôlement des fils de Mangeclous comme bonisseurs de l'université souligne d'ailleurs fortement cette dimension vénale, comme le condensent leur fonction de « *bambins-sandwiches dans la ruelle d'Or !* » (V 871, 874), et leur DN lors de l'entracte : « *les trois*

---

[1] Exactement comme quand il s'imagine ambassadeur d'Israël : « *vous verriez alors les quantités incalculables d'oranges de Jaffa et de pamplemousses que j'arriverais à placer par mon éloquence !* » (V 1021).

[2] Les deux leçons successives débutent par la perception de la taxe due qu'encaisse Eliacin, drachmes, piments, tarte à la tomate et aux anchois (V 880-881, 890).

bambins se remirent à bonimenter » (V 902). La rhétorique de leurs DD tient de la réclame et du boniment de foire :

> Allons, messieurs, dépêchons-nous ! Aujourd'hui, ouverture de l'Université ! Il ne reste plus que Quelques places ! Venez savourer les délices de l'instruction ! Instruction à bon marché ! Vente-réclame de toutes connaissances ! Prix imbattables et étudiés ! Allons, profitez, messieurs ! Une drachme l'heure seulement ! La direction ne recule devant aucun sacrifice ! Une occasion à saisir ! (V 876)

Mangeclous exprime cette économie du verbe universitaire par une formule elle-même fort économique, lors de la récréation précédant la leçon de séduction : « *Qui paiera saura* » (V 889) ; et un bref DIL neurasthénique vient ensuite en interrompre le DD, par une estimation chiffrée de la valeur de sa parole et la conscience dysphorique de sa dévaluation : « *Il s'arrêta brusquement. Pourquoi se donnait-il tant de mal pour ces imbéciles ? Pour trois misérables drachmes, il leur livrait des pensées d'au moins trente drachmes pièce !* » (V 896). C'est finalement la nouvelle d'un chèque de Solal qui, en la personne de Salomon, vient dévaluer l'université de Mangeclous, à la fois comme source de richesses et de confabulation :

> l'Université supérieure a terminé sa carrière et ferme à jamais ses portes pour cause de chèque suisse et enrichissement soudain ! En conséquence, hors d'ici, étudiants imbéciles, car j'en ai assez de vos faces abjectes et de vos misérables drachmes ! [...] Laissons ces miséreux à leurs monnaies dévaluées et, sans un regard sur cette ignorante plèbe, dirigeons-nous vers le chèque suisse ! (V 922)

Cette intrication du relatif chiffrable et de l'absolu, du plus intéressé et du plus élevé, est patente dès l'exorde de la leçon inaugurale. Mangeclous y explique la fondation de l'université par le topos de la postérité, qui connaît toutefois une digression burlesque :

> Qu'il me suffise de dire que je suis fier [...] de laisser ainsi en notre Céphalonie une trace impérissable de mon passage sur terre avant ma disparition dans l'éternel néant, disparition prochaine, vu mes profondes grottes pulmonaires, à moins que je ne puisse les colmater par des poulets rôtis, je les aime bien cuits et non humides, il me les faut un peu secs, le mieux étant de les laisser au moins deux heures dans un four de chaleur modeste, et à cet égard je sais pouvoir faire confiance à la sollicitude de mes étudiants bien-aimés ! Cela dit, et l'allusion ayant été, je l'espère, comprise, je commencerai par une introduction [...]. (V 881)

Le registre est d'abord très oratoire, et exploite le pathos de la condition de mortel aux œuvres immortelles ; mais ce pathos est dégradé, et l'imminence de la mort repoussée, par la concessive concrétisant un sursis sous la forme de poulets. Dès lors, la période est brisée par la parataxe détaillant ses goûts en matière de volailles rôties. Le sublime vire à la recette de cuisine, mais la minutie de cette digression, intervenant après la pancarte et la quête, a une visée perlocutoire implicite, qu'explicite sa désignation comme *allusion* et la célébration de la *sollicitude* de l'auditoire. Il s'agit d'une suggestion de rétribution possible et souhaitée. Un tel cotexte oriente la réception, par les étudiants et le lecteur, de ces échos digressifs, par des comparaisons, appositions et parataxes en apparence thématiquement hors de propos, au fil de la leçon de séduction :

> Elles veulent un protecteur et bon reproducteur, de même que les poules exigent un coq à grosse crête afin de donner le jour à des poulets bien en chair, ravissants au palais, la peau bien croustillante par le rôtissage au feu de sarments, mais il faut tourner la broche lentement de manière que l'intérieur de la bête s'assèche légèrement, ce qui en augmente le charme ! Mais revenons à l'Anna. (V 907-908)

> j'en viens maintenant à la quatrième manœuvre que je comparerai au jarret de bœuf au froment cuisant doucement du jeudi matin au vendredi soir, j'en adore les parties graisseuses, et que j'appellerai en conséquence la manœuvre du mijotage. (V 910-911)

> l'Anna qui saute comme le rouget sur un feu de sarments, ce qui est la meilleure façon de le préparer avec de l'ail et quelques graines de fenouil (V 914-915)

Mangeclous donne deux leçons en parallèle, l'une, au nom de la vérité, porte sur les amours occidentales, et l'autre, dans l'intérêt de son ventre, glisse des conseils de cuisine. La nourriture sert de comparant universel, aux vertus à la fois pédagogiques, édifiantes et éminemment suggestives quant à la rétribution des leçons à venir :

> Cette inconsidérée introduit donc sa salive dans la bouche du maudit au lieu de l'utiliser raisonnablement pour bien cimenter un honorable cou d'oie farci ou de bons et loyaux macaronis à l'huile d'olive et à l'ail, bien rissolés à la fin de la cuisson, ce qui les rend un peu croustillants, et c'est excellent ! [...] quelle folie de gaspiller un utile suc digestif, de s'en servir pour *rien*, pour le déposer dans la bouche de cet imbécile de Wronsky [...]. (V 916)

Ce *rien* est un des rares italiques des quatre romans ; à sa vanité fondamentale s'oppose l'honorabilité et la loyauté que les épithètes confèrent aux aliments dédaignés, renforçant la faute morale qu'il y a à préférer les vains plaisirs de la chair à ceux de la chère, plus substantiels. La raison, la morale, la biologie et le goût poussent vers l'alimentaire : « *la bouche ne devrait servir qu'à l'éminente fonction du mangement et non être déshonorée par de risibles frottements ! Quoi de plus beau que de manger ? Le seul inconvénient étant qu'ensuite tu n'as plus faim, ce qui est dommage !* » (V 909). Mangeclous use de sa bouche pour manger, non pour embrasser une femme, et si c'est pour lui parler, c'est encore pour manger, ainsi que l'illustre son badinage galant à destination d'Ilse, l'hôtesse de l'air… pourvoyeuse de plateaux repas (V 975-976).

C. Digressions alimentaires

La qualification des mets, honorables, bons et loyaux, trahis par la salive qu'Anna utilise à contre-emploi, manifeste l'importance de la nourriture, associée à la parole et à la vie, ou la survie, et à son substitut l'argent[1]. La parole de Mangeclous instaure une relation fondamentalement réciproque. D'une part, les qualités humaines, morales ou spirituelles, sont métaphoriquement attribuées à la nourriture prise au sens propre ; c'est par cette humanisation des aliments que Mangeclous exprime son dédain des portions congrues : « *j'aime mieux n'en pas manger du tout que d'en manger un peu, la douleur de séparation étant plus grande que le chagrin d'absence.* » (V 965). Et d'autre part la nourriture sert de comparant systématique aux qualités humaines[2] : « *elle le mange des yeux comme s'il était de la pâte d'amande entourée de confiture de roses.* » (V 905), « *L'une et l'autre sont des perles sans défaut, suaves et nettes comme l'amande, nourries à la graisse de poulet* » (V 927) ; ici, l'isotopie alimentaire fournit successivement le comparant prototypique de la bonne éducation de Trésorine et Trésorette, puis au sens propre le gage d'une bonne alimentation, creusant l'incohérence culinaire entre l'amande et la volaille. La nourriture remplit la simple fonction d'archétype du plaisir, de l'amour de la vie ; et au-delà, sa seule évocation, fût-elle digressive, est un rappel de la vie, une délectation purement verbale[3]. Cela est très net dans cette célébration de la création. Le providentialisme burlesque fait tendre la création des animaux des mers et des airs vers son seul ventre, selon une opération dont il se complaît à détailler les étapes :

> vive Dieu qui a créé les petits oiseaux du ciel et les beaux poissons bleus de la mer afin que je les mange et que ma panse s'en réjouisse après que mon nez les a humés et que ma langue les a mignonnement aplatis après la mastication par mes dents et l'avalement par mon gosier ! (M 374)

---

[1] Mangeclous parle du « *fumet* » (M 384) du chèque.

[2] Le goût de Mangeclous pour les chips anglaises sert de mètre étalon à son amour pour Saltiel (M 433).

[3] La motivation des analogies alimentaires est souvent incongrue, mais interprétable : « *Ce qui m'irait bien, ce serait des nationalités panachées, voilà, comme les glaces vanille-fraise. J'aimerais avoir un passeport franco-anglo-américano-tchéco-scandinavo-suisse.* » (M 555), voire totalement arbitraire (M 448).

Les stances tragiques dans lesquelles Mangeclous, devant le SSG masqué, se lamente sur l'échec de sa machination, exploitent de façon réitérée l'isotopie alimentaire comme thématique déploratoire :

> comme mon âme sans fond se serait rassasiée amoureusement de glorieux petits beignets au sésame [...] Ô sublimes beignets dont mon cœur est fervent, ô petits beignets délicieusement dégoûtants tant ils sont bourrés de sirop jusqu'à l'âme interne ! [...] Ô mangements perdus ! Ô condoléances à moi-même ! (M 564)

Par l'ennoblissement héroï-comique, l'*âme* est successivement le comparant du ventre sans fond de Mangeclous puis du cœur des beignets, mais l'intrication isotopique maintient plus que jamais, à égalité, le sens littéral : ces beignets comblent l'âme, et ont eux-mêmes une âme. Elle est de surcroît renforcée par les assonances et allitérations en [a], [ã] et [m] ; leur effet le plus riche est la rime interne [am] reproduisant le substantif *âme*, significativement, à la rime de *sésame* et surtout à l'initiale de l'adverbe *amoureusement*, qui réoriente vers la nourriture l'amour dévoyé dans les baisers occidentaux[1]. La consolation par la digression alimentaire évoquant un référent jouissif est d'autant plus évidente quand elle fait intrusion dans un cotexte complètement étranger[2]. Ainsi, dans la lettre à la reine, le goût de la vie transparaît dans l'isotopie alimentaire, initiée par la syllepse de l'épithète *intestine* et exprimant précisément ses pensées suicidaires dans la métaphore verbale redoublée de la tentation : « *en dedans de moi il n'y a qu'amertume intestine au point que chaque soir, à mon macabre coucher, la tentation surgit, m'appâtant et m'affriandant de me tuer personnellement !* » (V 1020). L'impertinence thématique ou argumentative de l'isotopie alimentaire apparaît nettement quand l'expansion alimentaire développe le comparant d'une métaphore lexicalisée par une qualité d'autant plus hétérogène qu'elle est niée, regrettée : c'est le cas des « *sauts de carpe malheureusement non farcie !* » (V 916) qu'exécute Anna Karénine lors de ses étreintes avec Wronsky ; leur caractérisation est inutile à l'analogie établie avec les mouvements, et même redondante du fait de l'incompatibilité sémantique entre la vie de la carpe impliquée par ses sauts, et sa mort présupposée par sa farce. La gratuité de cette précision est approfondie par l'acception grivoise, *a contrario*, de *farcir* comme métaphore de l'acte sexuel, déjà employée par Mangeclous : « *à force de copuler avec elle et de la farcir jour et nuit* » (V 914).

C'est pourquoi la comparaison alimentaire déborde si souvent le simple usage figural ; ses motifs, à première vue subordonnés à la vivacité de l'expression, aux enjeux de la représentation, acquièrent une autonomie qui les fait passer au premier plan, reléguant le propos qu'ils étayaient au rang de prétexte vite oublié. Le phore alimentaire évince le thème qu'il est censé illustrer, devient le thème de prédilection. Ainsi, Mangeclous définit l'hypocrisie de l'amour du prochain prôné par les peuples guerriers dans une première comparaison éloquente, convoquant l'archétype du prédateur, mais il y ajoute une seconde comparaison moins justifiée, sinon comme distraction écartant un sujet sinistre au profit de l'anticipation d'un plaisir véritable et imminent : « *Ils s'aiment comme le tigre aime les côtelettes d'agneau, répondit Mangeclous, et comme moi j'aime la bière glacée que je vais aller acheter en quantité* » (M 444). Quand son intrusion redondante parasite l'opposition entre vie et mort, entre nourriture et deuil, le burlesque de la gourmandise touche à l'humour noir. Ainsi, Mangeclous, dépeignant à Eliacin sa famille morte de faim, s'attarde innocemment sur l'aliment rituel des jours de deuil :

---

[1] Le motif élégiaque réapparaît ensuite, emblématisé par les breakfasts dont Mangeclous détaille le menu, et dont le climax est les œufs frits. Ils sont objets à leur tour d'une série d'anaphores tragi-comiques en forme de recette : « *Des œufs frits, de nombreux œufs frits, cuits à point comme je les aime, le jaune restant liquide mais le blanc étant bien pris, des œufs frits très poivrés et salés* [...] » (M 566).

[2] Ainsi, dans une comparaison déjà digressive, le comparant archétypique de la célérité est « *l'anguille interdite par notre religion et pourtant excellente lorsque convenablement fumée* » (BS 252).

> j'en serais alors réduit, mâchant tristement ce pain spécial que l'on fait à Céphalonie pour les endeuillés, pain qui est si bon parce que pétri avec de l'huile d'olive et tout couvert de graines de sésame, j'en serais réduit, dis-je, lugubrement mâchant ce pain de deuil pour vous rendre les derniers honneurs, à pleurer sur les cadavres parallèles de ma chère famille ! (V 827)

L'expansion appositive de cette proposition participiale en donne une appréciation gastronomique retardant d'autant l'évocation du deuil lui-même et de ses larmes, et manifeste bien, syntaxiquement, que la nourriture est sursaut de vie[1]. Le procédé est particulièrement net quand la nuance qui étoffe le comparant le prolonge par une seconde phrase autonome, comme ici au sein d'une tirade relative à l'amour : « *le sourire de la plus belle actrice du monde n'est rien en comparaison d'un bon cassoulet bien gras. Mais il faut que les haricots aient cuit au moins deux heures.* » (M 451). Comme au cours de la leçon, la digression est prescriptive ; bien souvent en effet, la mention d'un mets prend la forme et l'ampleur d'une liste d'ingrédients, voire d'une recette complète.

C'est *a fortiori* le cas quand la nourriture n'apparaît pas d'abord comme phore d'une analogie, mais relève d'emblée du thème de la phrase[2], par exemple quand Mangeclous s'imagine invité par son homologue de l'université de Genève « *à une conversation courtoise entre recteurs devant le mets suisse appelé fondue, à base de fromage, d'ail, de vin blanc, de muscade, et de kirsch versé au dernier moment* » (BS 123). Maintes recettes circonstanciées émaillent les DD de Mangeclous, telle sa démonstration de la moussaka (V 848), et plus encore ses lettres, comme celle qu'il envoie au Président, l'appâtant par l'évocation de la rate au vinaigre puis des aubergines frites (V 946). La lettre qu'il écrit à sa famille depuis Paris donne libre cours à cette prééminence de la nourriture, et consiste presque intégralement en ces genres intercalaires que sont le menu et la recette. Le premier paragraphe, adressé à son épouse, s'y réduit totalement. Mangeclous, la rassurant sur sa bonne santé, développe sans transition, en guise de preuve, le menu du jour ; le lieu même de la rédaction, et la pièce jointe qui l'accompagne, relèvent également de l'alimentation :

> Chère Rébecca, Céphalonie ! Je me porte bien. Aujourd'hui vol-au-vent contenant diverses petites choses inconnues mais délicieuses, puis poulet à la broche avec pommes de terre gonflées d'air, puis omelette norvégienne ! Supplémentairement et par mélancolie dans ce restaurant israélite et mal tenu d'où je vous écris, des barquettes au fromage que je réussis beaucoup mieux ! Ci-joint veuillez trouver avec émerveillement un billet de mille francs de France que vous changerez pour suralimenter mes trois chéris. Compliments empressés ! Salutations aux filles ! (V 983)

Les paragraphes suivants sont destinés aux bambins ; dans le premier, Mangeclous se justifie de les taquiner parfois par la privation de nourriture et leur annonce l'arrivée d'un colis de spécialités italiennes. Il enchaîne alors sur le récit de sa visite de la capitale :

> Rien de spécial à signaler concernant Rome sauf magnifique basilique de Saint-Pierre et pollo in padella, ce qui signifie morceaux de poulet cuits avec sel, poivre, ail, marjolaine, vin et tomates, lesdits morceaux entourés d'artichauts très petits et tendres frits à grande friture [...] avec accompagnement d'une bouteille de Frascati [...] Et pour finir, deux petites escalopes de veau sautées au beurre, ce qui est contraire à notre sainte religion mais excellent, et recouvertes d'une feuille de sauge maintenue par une brochette en bois ! L'omelette norvégienne de tout à l'heure fut vraiment délicieuse, fondée sur la cohabitation de deux principes opposés, savoir le chaud et le froid ! Ecoutez l'omelette norvégienne ! Au centre, glaces de divers arômes charmants avec, en

---

[1] Lorsque Saltiel le plaint pour la noirceur de son moralisme burlesque, c'est encore la nourriture qui sert d'exutoire à la tendance neurasthénique dont le vieil oncle le fait convenir : « *Tu es à plaindre. – Absolument pas. En somme, oui, je suis à plaindre, mais cela m'est égal et j'aimerais bien manger quelque chose de bon.* » (M 456).

[2] Ainsi : « *Et à la fin du dîner, le roi s'étant rempli de saumon fumé, la partie du haut étant meilleure parce que moins salée, le pape lui caresse paternellement la joue* » (BS 254).

> leur intérieur, surprises gracieuses, des bouts de meringue et des fruits confits, le tout recouvert de crème au chocolat brûlante ! Et par-dessus, des blancs d'œufs battus en neige, dorés au four et flambés au cognac ! [...] A propos de la basilique de Saint-Pierre, tout ce qu'on y prêche et chante est de notre invention d'il y a deux mille ans ! (V 983-984)

De Rome, Mangeclous ne retient donc que la basilique, et son repas, dont le descriptif exclamatif occulte immédiatement le monument consacré et emblématique ; cette disproportion est accrue par le retour lapidaire sur Saint-Pierre de Rome qui, après la célébration des subtilités gastronomiques de l'Occident, notamment le mélange de la viande et du lait, en réduit l'apport religieux à un plagiat. Les appositions caractérisant les contrées comme patries de leur spécialité culinaire opèrent une substitution similaire avec le paradigme attendu des grands hommes ou des monuments célèbres : le « *Danemark, patrie des harengs fumés qui sont délicieux arrosés d'huile d'olive !* [...] *l'antique Phocée, douce patrie de l'anchoïade !* » (V 985).

La recette du dessert *divertisseur* est exemplaire, dans la mesure où l'entremets ni son nom ne sont attestés : « *un dessert de mon invention et auquel j'ai donné l'appellation de coucoudi.* » (V 963). Les délices de la gueule sont aussi délices de mots ; inventer, baptiser, vanter et manger un plat sont des plaisirs inséparables, à l'instar de la recette de pis de vache dont il affriande la reine dans sa lettre : « *le mets grec appelé mastari, qui est si bon que je lui ai donné le nom de Sautenbouche* » (V 1032). Le coucoudi réapparaît également dans cette épître[1], légèrement modifié, sous forme d'une véritable recette :

> Vous mélangez la semoule de maïs, mais de la grosse, avec énormément de raisins de Corinthe ! Ensuite Vous mettez de l'eau chaude pour faire une pâte plutôt liquide ! Au fond d'un plat à four Vous versez la pâte et par-dessus un grand verre d'huile d'olive ! Vous couvrez la pâte avec beaucoup de grains de sésame ! Et allez, au four, et comporte-toi bien ! Au bout d'une demi-heure, Vous retirez du four, Vous saupoudrez de sucre et de cannelle en poudre et Vous mangez en me bénissant ! Mais attention, énormément de raisins de Corinthe, de manière qu'on voie seulement un peu du jaune du maïs et beaucoup du noir des raisins ! Bref, que Vous ayez l'impression de manger un plat de mouches cuites ! Vous verrez comme c'est bon ! (V 1012)

L'enthousiasme que manifeste Mangeclous à l'évocation de sa création connaît une chute dissonante par sa comparaison pédagogique des raisins avec des mouches cuites ; ces insectes sont associés à l'immangeable sous toutes ses formes, pourriture, charogne, matière fécale ; mais dans un tel cotexte, ils confèrent à Mangeclous l'image d'un véritable omnivore qui surtout, tout à l'amour de son coucoudi, ne s'arrête pas à si peu.

D. La satire de la cuisine anglaise et la *copia*

Dans cette lettre, Mangeclous fait preuve d'un véritable prosélytisme gastronomique, évangélise la souveraine d'un pays ignorant des arts de la table. La fonction perlocutoire déclarée de la première de ses recettes est de lui « *faire venir un peu l'eau à la bouche* » (V 1009). L'affirmation de la préférence alimentaire est une affirmation de soi, aux implications existentielles, éthiques et rhétoriques. La première digression alimentaire introduit par sa forte dissonance un point de rupture significatif dans la célébration des généalogies aristocratiques anglaises :

> nous pourrons en discuter mondainement autour d'une tasse de thé puisque tel est l'usage en Angleterre quoique pour tout dire et excusez mon aveu ! je préfère un verre de vin résiné

[1] Mangeclous y a déjà détaillé celle des boulettes de viande en sauce qui ont constitué son repas de midi (V 1009). Il enchaîne ensuite avec la recette des pâtes à l'ail, puis du mastari (V 1012-1013), et y apporte un addendum tardif (V 1032), précisant la provenance des raisins les plus adaptés au coucoudi et la qualité optimale des pis.

> accompagné d'un cou d'oie farci sentant bon l'oignon frit, ou encore de quelques tranches de Langue Fumée, surtout la partie épaisse qui est bien grasse ! (V 1006)

L'amplification exemplifie ce contraste : le thé, stéréotypiquement associé à la culture anglaise et à sa sociabilité, est un dérivé de l'eau chaude, laconiquement évoqué, auquel s'oppose la richesse verbale et calorique des préférences de Mangeclous, un vin, de surcroît enrichi de résine et accompagné de viandes grasses. L'inverse des digressions en forme de recette et d'éloge sera développé par la critique, voire la satire, culinaire : « *Eh bien, Majesté, en un mot comme en cent, la cuisine anglaise est Horrible et Propre à Semer la Terreur ! Sauf Votre respect !* » La locution dont Mangeclous modalise son aveu est exemplaire : lui qui emploie systématiquement cent mots pour un seul, montre tout au long de cette lettre une rhétorique mise au défi par la cuisine anglaise. Il fait précéder les méditations annoncées d'une nouvelle digression gastronomique exclamative ; le menu et l'apologie des breakfasts apparaissent d'abord comme souci de justesse et *captatio benevolentiae*, pour se révéler être un argument *a fortiori* : « *J'apprécie Certains Aspects de la Cuisine Anglaise !* [...] *sauf les exceptions susnommées, la cuisine anglaise est indigne de la patrie de Shakespeare !* [...] *le pays qui fait de si bons breakfasts se déshonore par le reste de sa cuisine !* » (V 1006-1007). Il est significatif qu'ici, à l'inverse du Danemark et de Marseille, l'Angleterre soit désignée comme patrie en référence, non à une spécialité gastronomique, mais à un grand homme. L'homologie des ordres éthique et alimentaire, qui fonde la rhétorique de Mangeclous, réapparaît alors sur le mode dysphorique burlesque : « *Une gifle, cette cuisine, à la Chambre des Lords et à la glorieuse flotte anglaise qui nous sauva du pogrome !* » (V 1008).

Mangeclous nourrit sa diatribe d'anecdotes. Sa description des gâteaux anglais évoque le récit d'explorateur :

> J'en ai acheté un par curiosité scientifique ! Sous une couche blanche qui n'est pas de la crème et qui n'est pas sucrée, peut-être est-ce de la bougie fondue ou du bismuth secourable aux diarrhées, sous cette couche dure la dent étonnée du voyageur hardi rencontre du pain, du vrai pain dont je reconnais qu'il est humide et pourrait être doux !

En effet, elle connote à la fois les *Lettres Persanes* par la fausse candeur du regard, et les Voyages Extraordinaires de Jules Verne pour le registre scientifique et le ton didactique qu'elle pastiche. Particulièrement, la désignation de l'instance de ce point de vue sur les gâteaux télescope plusieurs figures clichées du genre, qui neutralisent et maquillent la subjectivité du récit de voyage. Le scripteur témoin se désigne métonymiquement par l'organe de sa découverte, la dent ; par l'hypallage, il attribue à celle-ci son propre étonnement, et en étend ainsi la portée jusqu'aux moindres parties de lui-même. Enfin, il se désigne lui-même par un singulier à la fois spécifique et générique, *le voyageur* : celui qui a écrit, et tout voyageur, y compris celui qui voyage en lisant, à qui cette désignation laisse plus de marge d'identification que l'embrayeur Je. Mais ces connotèmes de l'objectivité perdent ici leur effet du fait de leur surcharge ; celle-ci culmine dans la qualification axiologique du voyageur par sa hardiesse. Sa dégustation a une motivation positiviste, s'efforce d'identifier les ingrédients ; et il est notable que Mangeclous y reconnaisse un élément chimique, le bismuth, que son utilisation pharmaceutique associe à la rétention, à la constipation, au tarissement.

L'amalgame métaphorique souligne la dimension morale du désastre, à l'instar de la duplicité des « *gâteaux qui font semblant d'être des gâteaux !* » que Mangeclous a expertisés. La lettre présente une longue série de qualifications anthropomorphiques des mets, antonymes du paradigme du cou d'oie honorable : « *vos omelettes sèches, se refusant à baver* » ; ou, par excellence, les spaghettis en conserve, « *Des spaghettis tout cuits dans une boîte, ayant baigné dans leur jus depuis des années, en conséquence mous et antipathiques à la dent !* » (V 1009). Cuisine de constipés, la cuisine anglaise est le règne

de l'eau, c'est-à-dire celle qui par excellence ne satisfait pas Mangeclous[1]. En cela, elle se rapproche du garde-manger des Deume, qu'il critique ainsi devant Hippolyte : « *cette confiture de fraises un peu trop liquide, elle y a mis trop d'eau et pas assez de sucre* » (BS 264), et auquel il oppose le contre-modèle fantasmatique et très céphalonien de ses prétendus breakfasts avec le roi d'Angleterre. L'eau est partout dans la cuisine anglaise, qui opère une dilution généralisée, depuis le sens des mots jusqu'à l'humain confondu avec l'animal :

> Des pommes de terre bouillies et à peine écrasées avec un peu d'eau, dépourvues de beurre et de lait, et ils osent appeler cette infamie du doux nom de purée ! [...] Et le mouton, ils le font bouillir, m'a assuré mon informateur de la synagogue en prêtant serment sur la tombe de sa mère ! Alors que le mouton au four ou à la broche avec son extérieur joliment croustillant, d'un brun foncé, est une merveille ! Et les salades anglaises, Madame ! Sans huile, sans vinaigre, assaisonnées à l'eau ! Ils mangent des feuilles, comme les lapins ! (V 1008)

Le dessert multiplie cette dilution des ordres, jusqu'à donner à la nourriture vitale une dimension funèbre :

> on m'apporta un petit cercueil de papier contenant une substance tremblante colorée en rouge, celle de mes voisins étant jaune, laquelle substance devait être de la gelée de pied de veau ou de la colle de poisson, bref de l'eau solide et tiède, surmontée d'une rondelle de banane, et comme goût, la saveur d'une potion contre la toux !

L'indifférenciation est ici généralisée, mêlant mort et vie, dessert, viande et poisson, aliment et médicament, solide et liquide. Cette indistinction s'accompagne, comme pour la purée, d'un non-sens ou d'un mensonge des mots : « *et c'est ce que vous appelez un dessert, Majesté ?* » Pauvreté sémantique et pauvreté culinaire ne font qu'une :

> en Angleterre les légumes n'ont pas de noms particuliers [...] Vos compatriotes les appellent simplement des verts ! Le mot en Votre langue étant greens ! Des verts ! La couleur leur suffit ! Le goût leur importe peu ! Alors voilà, ils commandent de la viande et des verts, du poisson et des verts ! Et des verts toujours bouillis ! [...] Vous ne disposez en Angleterre que de deux sortes de soupes, l'une appelée épaisse et l'autre appelée claire ! Un point c'est tout ! Sans commentaire ! (V 1007-1008)

Un tel ascétisme lexical et alimentaire provoque, comme l'illustrent ces deux dernières exclamations, le tarissement de la verve de Mangeclous. Le mutisme est inhérent aux pratiques alimentaires britanniques, qu'il critique, significativement, par l'amplification de la prétérition :

> Naturellement, par bonne éducation et ne voulant pas me mêler de ce qui ne me regarde pas, je m'abstiendrai de tout commentaire sur la tenue à table de Vos sujets, tenue constatée par moi au restaurant ! Je ne dirai donc rien de cette manie contre nature de fermer la bouche en mangeant car alors comment peux-tu savourer et surtout comment parler et quel est le plaisir de manger sans parler ? ni de cette autre coutume de boire le potage sans nul petit bruit aimable, ce qui est funèbre, Vous avouerez ! Et jamais un coude sur la table pour mettre un peu d'amitié dans la conversation ! De vraies momies ! (V 1013)

Cuisine à l'eau, pauvreté du vocabulaire, silence, contention du corps, l'alimentation anglaise n'est que fadeur. Mangeclous compense cet affadissement par un procédé exceptionnel au regard de ses amplifications, la réduplication pure et simple :

> on m'a servi un poisson frit, je répète frit, avec comme accompagnement des choux bouillis, je répète bouillis ! Trop bouillis d'ailleurs et sinistres au coin de l'assiette d'où coulait leur eau déshonorante dans laquelle trempait le pauvre poisson profané, perdant de ce fait le croustillant qui fait le charme de la friture ! (V 1007)

---

[1] Même les pastèques céphaloniennes s'exposent à ce genre de critique : « *la pastèque est une nourriture sans consistance et n'est en fin de compte que de l'eau rose à peine solidifiée. Or, je ressens le besoin d'une douceur concrète.* » (V 963).

L'épanorthose, par le renforcement métadiscursif du mot, à la fois lui confère un caractère incroyable et une signification qui, comme la friture, est amollie et diluée par la cuisine à l'eau, tandis que les qualifications des aliments inscrivent à nouveau la faute morale de pareille cuisine. Cette faute de goût est symbolisée par les spaghettis sur toast et flageolets sur toast : « *Dans les deux cas, farineux sur farineux ! Démence ! En ce cas, pourquoi pas un toast sur toast alors* [...] *?* » L'indigence de la recette est connotée par l'écholalie de son intitulé.

La satire de la cuisine anglaise repose sur une rhétorique qui est l'exacte antithèse de la tendance habituelle de Mangeclous à la *copia*. La famille dérivationnelle issue du verbe *manger* est l'indice par excellence, propre à Mangeclous, de cette jubilation gastronomique et idiolectale. L'occurrence la plus abondante est « *mangement* »[1], redoublée, sans nuance de sens, par deux substantifs désignant l'action de manger beaucoup, « *mangerie* » (M 604, V 984, BS 261) et « *mangeaille* » (M 411, 598) ; les connotations de ce dernier s'enrichissent du suffixe commun à *boustifaille*, *ripaille*, *godaille*, *gogaille*, et surtout deux termes que Mangeclous lui associe, *victuailles* (BS 645) et *entrailles* (M 599 par exemple). La dérivation culmine dans une accumulation étourdissante lorsqu'il se présente devant Hippolyte :

> n'ayant pu venir manger chez vous l'autre soir [...] mon suzerain m'a délégué à ce même effet de mangement selon l'habitude du grand monde, et consultez les ouvrages de protocole au chapitre intitulé "De l'envoyé plénipotentiaire en mangerie". Bref, Son Altesse m'a chargé, moi le susnommé, d'une représentation mangeuse et mandat de dégustation, ce qui veut dire en langage vulgaire, mieux compris de la plèbe, que je viens me sustenter quelque peu à sa place, afin de lui rendre compte et faire rapport. (BS 260-261)

La prolifération dérivationnelle aboutit à la néologie, créant un cadre juridique, et inventant de nouvelles fonctions, de nouvelles notions de droit et de protocole, comme ensuite les « *goûters par procuration* » (BS 261). Elle condense la tendance à l'héroï-comique alimentaire, par l'élévation de l'opportunisme du pique-assiette au rang de raffinement protocolaire.

La double célébration de la copia synonymique et alimentaire trouve son expression paroxystique à la fin du festin offert par Solal. Une fois de plus, un bruit du corps lui tient lieu d'exorde : « *il émit un rot de bien-être qui commença comme un beuglement de bœuf et se termina en languide gémissement voluptueux.* » (M 599). Sa complexité et sa richesse sémantique exceptionnelles en font presque déjà un langage articulé : c'est bien la satiété qui commence alors à faire parler le corps. La tirade en DD qui suit ce rot en développe les virtualités :

> Ce n'est pas Société des Nations qu'il faut dire, mais Satisfaction des Nourris et Satiété du Nombril et Saturation de Nouilles ! Seigneur amphitryon, dispensateur de voluptés alimentaires et de festins gustatifs de la langue et du gosier, je n'oublierai jamais ce jour où j'ai absorbé, résorbé, avalé, croqué, grignoté, dévoré, goûté, happé, gobé, bâfré, consommé jusqu'à gonflement dangereux des parois stomacales et dilatation suprême !

Elle commence par une remotivation burlesque du sigle *SDN*, que la polysyndète laisse virtuellement infinie, et qui connaît un prolongement au chapitre suivant avec « *le Sopha des Neveux* » (M 607). Les deux apostrophes à Solal, ensuite, sont redondantes, et montrent en outre une cascade d'expansions binaires : la seconde reçoit comme détermination deux groupes nominaux symétriques dont les substantifs et les adjectifs relationnels sont synonymes terme à terme, puis de deux organes identiquement métonymiques du goût. Mais cette dynamique synonymique va croissant, s'emballe, et

[1] M 564, V 822, 852, 874, 909, 1025, BS 261, 645, 651. Eliacin l'emploie également (V 828).

l'expolition vire à la liste : Mangeclous accumule onze verbes signifiant *manger*, sans énoncer ce dernier. Il s'agit d'abord de trois parasynonymes plus ou moins anatomiques, puis de sept hyponymes balayant l'éventail des façons de manger selon un crescendo dans l'animalisation et le registre familier, jusqu'à l'hyperbole. La neutralité de *consommer* ponctue en mode mineur cette série dont le terme ultime est exprimé par un nouveau redoublement synonymique. Les homéotéleutes des participes passés, leurs allitérations dues notamment à des préfixes ou radicaux communs font de cette *copia* une incantation.

Cette célébration de la satiété est elle-même insatiable, elle est une consolation à l'ennui qu'il y a à être repu. La série qui semblait close, reprend immédiatement après : « *De par votre munificence, j'ai subsisté, brouté, ruminé et vécu et me suis rempli à la satisfaction des entrailles et papilles linguales et me suis réellement et véritablement régalé, restauré, repu, rassasié, gorgé, gavé, empli et sustenté.* » (M 599-600). Mangeclous y ajoute d'abord deux autres hyponymes, connotant l'animalité, et significativement encadrés par *subsister*, et *vivre* qui résume tout. Enfin, la série s'achève sur huit derniers verbes, réfléchis, après que *se remplir* a fait office de transition : ils célèbrent non plus l'action, mais l'état, la satiété. Elle est exprimée par la répétition affixale[1] du préfixe re- exprimant le renforcement et l'achèvement, puis par l'allitération en [g], qui est un phonème connotant le lexique de la nourriture et de ses outrances[2]. Cette redondance est renforcée par le redoublement synonymique des deux adverbes, puis, ensuite, par l'amorce de son équivalent dans le paradigme des substantifs, exemplaires du vocabulaire scientifique[3] ajoutant le raffinement lexical à la quantité de cette *copia* rhétorique : « *Oh, je penserai toute ma vie à de telles résorptions et intussusceptions !* » (M 600). Au vocatif sublime *ô* se substitue ici l'interjection, beaucoup plus rare chez Mangeclous, qu'exhale son corps repu.

Mangeclous va jusqu'à attribuer sa célébration postprandiale à ses organes, dont elle est le discours exalté : « *Au nom de mon estomac adoré, merci ! Et je vais m'asseoir non sans avoir crié alléluia de tous mes intestins satisfaits !* » (M 600). Le réemploi résomptif de la locution par laquelle il exprimait son désarroi rhétorique devant la cuisine anglaise est particulièrement significatif : « *En un mot comme en cent, seigneur Solal, on m'apporterait un œuf frit en ce moment, eh bien, je le jure sur les restes incomestibles et sacrés de ma chère mère, je le refuserais ! Que dire d'autre, seigneur Solal ?* » En effet, elle ne vient pas, cette fois, excuser un mot unique, mais en ponctuer une centaine. Elle parachève la *copia* au lieu de la remplacer. C'est la péroraison rassasiée de ce long hymne au repas, qui fut son digestif rhétorique. De surcroît, la caractérisation superflue de la dépouille maternelle sur laquelle jure Mangeclous inscrit, par l'impertinence de sa précision, sa consommation comme concevable, à rebours de l'adynaton qu'est son refus d'un œuf au plat. De fait, à cette tirade fait suite, peu après, ce DD laconique : « *Il s'arrêta, comme surpris. On l'interrogea. "J'ai faim", dit-il sombrement.* »

E. La parole vitale

Chez Mangeclous plus que pour tout autre personnage, la parole est donc manifestation de la vie : mensonge vital, parole nourricière, *copia* verbale, mangeaille métaphorique et métaphore de la mangeaille. Quand Saltiel se plaint de ce que Mangeclous lui prend toujours la parole, la réponse de ce dernier fait écho à cette isotopie

---

[1] Madeleine FRÉDÉRIC. op. cit., p.218-221.

[2] Gargantua, Grandgousier et Gargamel en sont emblématiques. C'est la racine indo-européenne g^{w}er-.

[3] « *parois stomacales* [...] *papilles linguales* [...] *mon tuyau digestif, et mon estomac* » (M 599-600).

fondamentale : « *Vae victis ! cria joyeusement Mangeclous, surhomme ivre de puissance. Si je te la prends, c'est que je suis fort ! La marche sur Rome ! C'est la vie ! Les forts mangent les faibles ! Cette digression philosophique terminée, je poursuis.* » (M 504). Parler plus que l'autre, métaphoriquement, c'est *manger* l'autre. Le bavard est un gourmand plein de vie, et Mangeclous en revendique la nécessité vitaliste, et prédatrice. Il développe un pastiche burlesque de l'idéologie fasciste pseudo-darwinienne, et la brièveté de cette prétendue digression connote le caractère peu philosophique de l'original, en même temps que l'innocence de son interprétation par Mangeclous. La parole est une échappatoire devant l'ennui, la mort ou la force[1].

Les DD fictifs en sont exemplaires. La condescendance de Solal face à un capitaine de douaniers, qu'imite Mangeclous, est fortement révélatrice ; il donne libre cours à une bordée d'insultes fictives, puis la supériorité de son personnage[2] lui permet de formuler un pied de nez hyperbolique aux tracasseries douanières : « *sache que mon plaisir est d'avoir dans ma valise dix mille cigarettes et un kilomètre de dentelles !* » (M 575). Or, peu après, Mangeclous explicite la frustration, l'impossibilité réelle présidant à ce défouloir : « *Ah, que j'aimerais dire à quelque consul polonais : "A mon tour, mon ami, de te brûler et rôtir, reviens dans deux mois et je te dirai si je t'accorde le visa après l'enquête de la police sur toi."* » (M 577). Ces élucubrations montrent toute leur dimension dans leur confrontation avec le modèle inverse de Michaël :

> "Silence, cadavre", dit Michaël. Et comme Mangeclous faisait mine de plaisanter, Michaël lui tordit le nez. Mangeclous voulut faire le courageux. "Pauvre petit, dit-il au géant, si je ne me retenais pas, quelle gifle tu recevrais !" Ce fut lui qui la reçut. Il boutonna aussitôt sa redingote et les Valeureux frémirent à l'idée du carnage qui allait s'ensuivre. "Veille à ne pas recommencer, dit Mangeclous sur un ton distingué. Car si tu recommençais il se pourrait bien que je t'appelasse grossier personnage." Et l'affaire fut ainsi liquidée. (M 431)

A la gifle puis l'insulte de Mangeclous, exprimées à l'irréel, font pendant, de la part de Michaël, l'appellatif proleptique et menaçant, le pincement, puis sa gifle effective. Mangeclous riposte à ces coups sur un autre terrain, par son maintien d'orateur, l'intonation notée par le récit attributif, une modalisation extrême de l'interdiction et de la menace, une insulte différée, bémolisée et anachronique, et surtout par son registre châtié, connoté par l'imparfait du subjonctif après le conditionnel présent.

C'est pourquoi Mangeclous tolère aussi peu de ne pas parler, d'écouter longtemps les autres, que de les regarder manger, ainsi que l'illustre l'accueil qu'il réserve à l'évocation de l'annuaire par Mattathias : « *Arrête tes explications qui font mal aux dents des véritables compétents, dit Mangeclous, et ne viens pas me raconter ce que je savais dès avant ma naissance.* » (M 534). Inversement, la lassitude qu'il témoigne au cours des controverses suscitées par le long discours de Michaël, lors de la veillée d'armes, le réoriente logiquement vers l'alimentaire véritable : « *Assez de philosophies, bâilla Mangeclous. Quelqu'un pourrait-il me gratifier de quelques restantes pistaches, par faveur ?* » (BS 660). Mais cette scène révèle en outre, quand il demande à Michaël d'avancer dans son récit à suspense, un mode de coopération conversationnelle très particulier. En effet, quand Mangeclous doit partager le canal verbal avec un autre bavard, il devance toute expansion, toute amplification pour hâter la révélation, l'informativité du propos de son interlocuteur ; mais en outre, fait remarquable, par gain de temps ce

---

[1] C'est ce qui motive le divertissement des confabulations paranoïaques, lorsque l'angoisse de la campagne saisit Mangeclous (M 499).

[2] Tout comme celle du milliardaire Basil Zaharoff : « *Il entre dans la banque et avec ses deux doigts il siffle le directeur ! Eh là, bâtard fils de bâtard et progéniture de l'âne, lui dit-il, apporte-moi un peu deux millions de dollars et dépêche-toi, incapable !* » (V 969).

contradicteur systématique approuve à tout. Par exemple, il vient en renfort de la confabulation de Saltiel au sujet de sa visitation par Dieu, pour faire taire la question incrédule de Salomon et les explications dilatoires qu'elle risque de susciter : « *Ainsi a-t-Il dit, oncle ? demanda le petit benêt. – Parole d'honneur ! dit Mangeclous pour hâter la fin de l'histoire.* » (M 430). La formule type de cette coopération impatientée est « *D'accord !* » (BS 653) suivi d'une reformulation de ce que vient de poser le locuteur. Il en va ainsi lorsque Mangeclous presse Saltiel de révéler la note verbale que Solal lui a fait transmettre : « *D'accord, d'accord, on a compris que tu es le grand préféré ! dit Mangeclous. Sors la note verbale et finissons-en de ces longueurs de discours !* » (BS 122). Mais à l'inverse de Mattathias, qui presse laconiquement l'orateur d'être laconique, Mangeclous apparaît comme le bavard qui exige des autres la concision dont il est lui-même incapable.

En effet, lorsque Saltiel tarde complaisamment à leur lire une lettre de Solal[1], cette impatience prend l'ampleur contradictoire d'un acquiescement envahissant. Elle alterne avec la demande lancinante de l'information clef, le montant du chèque qui accompagne la lettre, mais que Saltiel fait passer après :

> Montre le chèque ! cria-t-il, la main tendue. – Patience, dit Saltiel. [...] – Montre le chèque ! cria Mangeclous. – A mon heure, dit Saltiel. Vu la solennité de cette heure, j'ai estimé opportun d'attendre que nous soyons tous au complet. – En séance plénière, d'accord ! dit Mangeclous. Mais montre le chèque ! [...] Le chèque d'abord ! supplia Mangeclous. – Non, toute chose en son temps. La lettre est plus importante. – Plus importante qu'un chèque ? s'indigna Mangeclous. [...] Dis au moins le montant ! [...] Enfin, d'accord, finissons-en ! Lis-nous cette lettre que j'espère brève, et arrivons au chèque que je m'en attendrisse les yeux ! – [...] Je vous ferai d'abord remarquer la qualité du papier. – Impérial Japon, d'accord ! dit Mangeclous. Dépêchons ! [...] – D'abord, messieurs, louange à Dieu, dit Saltiel [...] Louange en vérité, car Il est le Suprême, le Parfait et le Sans Egal. – D'accord ! dit Mangeclous. Il est tout cela ! Lis la lettre ! – [...] le chèque est tiré sur le Crédit Suisse, première banque de la Suisse ! – Et par conséquent de l'Europe, approuva Mangeclous en se frottant les mains. Dis le montant ! (V 923-925)

Ce dernier récit attributif souligne nettement, tout comme leur formule type, que les répliques de Mangeclous sont des approbations, censées précipiter le propos de Saltiel, bruyantes et purement formelles, comme le montre leur désinvolture au sujet des qualités de Dieu ; et en même temps, ils le prolongent et l'étoffent. Le résultat en est que faute de hâter l'information chiffrée du montant, Mangeclous auditeur frustré parle, ses répliques compensent l'attente du chèque et en font la célébration, en écho à celle de la lettre par Saltiel :

> Pour l'amour du ciel, Saltiel, lis la lettre ! réclama Mangeclous. Car il me tarde d'en venir au chèque et d'en voir les mignonnes fioritures ainsi que cet endroit charmant où la somme est inscrite sur un fond de minuscules mots imprimés et gracieusement répétés afin d'empêcher les faussaires ! Allons, au nom des prophètes, lis ! (V 923)

A l'exception de la veillée d'armes, qui le met en concurrence avec un Michaël exceptionnellement bavard, c'est Saltiel qui provoque la jalousie rhétorique de Mangeclous, par exemple lors de son apostrophe à Titus : « *Les Valeureux applaudirent, à l'exception de Mangeclous, dépité de n'avoir pas eu l'initiative de cette scène historique. Aussi changea-t-il de sujet pour empêcher Saltiel de continuer.* » (V 978). Cette rivalité trouve une expression très riche d'effets dans l'analepse de Salomon justifiant la réapparition de Saltiel au début de *Mangeclous*. Le fait que Saltiel soit en vie prive Mangeclous d'une opportunité rhétorique particulièrement solennelle, qu'il veut maintenir en dépit du démenti que lui infligent les faits : « *Vous pouvez imaginer notre joie et la colère de Mangeclous qui ne pouvait plus faire son discours funèbre ! Et il a voulu le faire*

[1] Ou à révéler la solution du cryptogramme (M 426).

tout de même ! Et Saltiel voulait l'empêcher. Et il y a eu de grandes discussions. » (M 368).

La scène où les Valeureux constitués en délégation représentent les revendications sionistes devant un SSG masqué illustre, par le psycho-récit et le DIL intérieur, le prurit rhétorique qui affecte Mangeclous réduit au silence ; en effet, leur porte-parole grandiloquent est Saltiel :

> "Excellence, dit-il, à l'époque où Genève n'était qu'un marais putride…" Mangeclous, fier cheval de bataille, dressa l'oreille et hennit en lui-même en entendant ce dernier mot qui lui plut terriblement, douloureusement, et provoqua en son âme un eczéma d'éloquence. Oh, pourquoi n'était-ce pas lui qui parlait, lui surtout qui disait "putride" ? [...] Mangeclous jaunissait considérablement et sa langue se mouvementait fort. De jalousie, il sentit sa poche de fiel lui éclater dans le foie. Quand donc ce maudit Saltiel aurai-il fini ? Il considérait chaque phrase de son ami comme un vol et une usurpation. (M 558)

L'envie de Mangeclous se concentre, comme sur un beau jouet, en une fascination lexicologique pour une épithète connotant le registre littéraire. Le psycho-récit l'exprime par l'isotopie médicale de la démangeaison et de la bile, et celle, juridique, de la spoliation. Dès lors, la reprise de la parole par Mangeclous va s'opérer en trois étapes. D'abord, faute de discourir, il occupe le canal sonore par un bruit du corps, la toux, relevant des exubérances physiologiques qui sont ses attributs assourdissants ; sa forme parenthétique elle-même renforce l'interruption du DD de Saltiel par le récit : « *Cette ville, continua Saltiel, avait nom Jérusalem, capitale du royaume d'Israël ! (Si douloureuse était sa jalousie que Mangeclous toussa longuement pour troubler l'orateur.) Bref, Excellence,* [...]. » (M 559). Ensuite, Mangeclous évince physiquement l'orateur jalousé, ce que rapporte le récit introductif ; et enfin, il le détrône verbalement, ce qu'illustre son long DD : « *Mangeclous ne put se maîtriser davantage et sentit qu'il allait mourir de mutisme. Il se leva et poussa de côté l'orateur. "Et maintenant, Altesse, c'est mon tour de me dulcifier la langue par les phrases de bon goût et de bel ornement.* [...]*"* » Significativement, le psycho-récit associe la vie et la parole, comme un réflexe de survie exemplaire de l'*instinct de conversation* ; et le retour de cette dernière se fait au nom du plaisir, notamment gustatif. Les trois paragraphes de DD développant cette reprise en main de la tribune montrent un échantillon éminemment représentatif de l'idiolecte de Mangeclous, des formes rhétoriques de la vie et de la *copia*.

Ce bavard est confronté à l'impératif que François Flahault dégage de la maxime de pertinence définie par Grice :

> celui qui parle dépend de son ou ses interlocuteur(s) en ce sens que son temps de parole lui est concédé par eux. Cette interdépendance – pas nécessairement coopérative – implique que prendre la parole, c'est toujours *au moins* avoir à charge d'attester qu'on est fondé à le faire : en parlant on se justifie au moins d'avoir pris la parole. [...] le conflit inhérent à un lieu où il n'y a pas place pour deux se trouve structurellement engendré. Il n'y a qu'un seul fil de la parole (c'est pourquoi on dit "prendre *la* parole, couper, donner *la* parole") ; en d'autres termes, ce qui est dit vaut, doit valoir pour ceux qui écoutent.[1]

Le SSG étant censé avoir échappé à la mort, l'exorde de Mangeclous développe d'abord la ressource du protocole et des paroles de circonstances. Cela consiste en une première amabilité, modalisée par un DI méta-discursif au futur : « *Je commencerai en vous disant – car je suis homme de bonne éducation, moi – que nous compatissons aimablement à votre accident d'automobile terrible, mais, grâce à Dieu, non mortel.* » Mais cette déclaration initiale fait l'objet d'une redite, sous forme de DN accompli subordonné à une suite qui

[1] François FLAHAULT. "Le fonctionnement de la parole". *Communications*, n°30, 1979, p.74. Voir aussi Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. op. cit., p.228-238.

tarde à venir : « *Après donc vous avoir présenté nos bienséants vœux de guérison et de bonne santé ainsi que nos souhaits mondains de non-rupture de crâne, ce que mon contradicteur a oublié de faire, ayant préféré parler de marais putrides.* » Ce réamorçage indéfini du propos interrompu amplifie le déjà dit par la parastase, et se répète. Cette verbosité explicite les effets perlocutoires attendus que leur confèrent les manuels de savoir-vivre. La formule polie, pour réussir, doit l'être tacitement ; et ici, l'amabilité, la bienséance et la mondanité, c'est-à-dire l'éthos poli, sont verbalisés par l'adverbe et les deux épithètes. La surcharge de ces caractérisations axiologiquement valorisantes anticipe sur leur appréciation, et quasiment la confisque.

De plus, la rivalité avec Saltiel est inscrite par de nombreuses marques de diaphonie polémique par lesquelles Mangeclous se démarque de son prédécesseur et se justifie de l'avoir interrompu. C'est ce qu'implicite l'incise où il se dit de bonne éducation : la précision, renforcée par l'insistance de la forme disjointe, sous-entend que ce n'est pas le cas de Saltiel. De même, en se réjouissant de ce que Solal ait survécu à l'accident, il montre sa politesse, et en même temps fait écho à celle de Saltiel demandant absurdement si c'était un « *accident mortel* » (M 557), par une mention ironique que théâtralise la parenthèse mimogestuelle « *(Coup d'œil à Saltiel et petite toux ironique.)* » (M 559). Enfin, Mangeclous outre cette relation diaphonique, dans les termes d'un débat dialectique (et spécialement juridique) : le dialogisme impliqué par le fait de parler en second est durci en contradiction. Parler après, c'est parler contre ; en outre la désignation ne s'applique pas à Mangeclous, mais à Saltiel, ce qui constitue un coup de force inscrivant déjà dans le discours premier, celui de Mangeclous à venir. A ce moment-là, l'exorde piétine, et s'interrompt abruptement, sans proposition principale, sur le mot *putride*. Par la mention polémique, Mangeclous opère une première réappropriation de l'épithète médusante ; c'est sur elle que s'était concentré son prurit rhétorique, et le point final qui la suit suggère que l'ayant énoncée, son discours a touché au but, et peut se taire.

La baisse prosodique et l'achèvement syntaxique dénotés par le point contribuent également à la dramatisation de la phrase de récit qui suit, rapportant les répliques non-verbales des interlocuteurs :

> Mangeclous fit une telle grimace de dégoût que Saltiel se leva pour protester, mais le sous-secrétaire général lui fit signe de ne pas interrompre. "Merci, Altesse, d'être mon allié et sauvegardien sublime mais je ne sais plus où j'en suis, la haine interruptrice de certains éléments factieux m'ayant coupé le fil lingual de la suite des idées dans mon cerveau peu putride."

Quand Mangeclous reprend son discours, il parachève la réappropriation de l'épithète fétiche, amorcée par la mention des propos de Saltiel, en l'énonçant en usage. Mais l'occurrence n'en est pas plus naturelle pour autant, et persiste à apparaître comme le but ultime du discours, son climax incontournable, arbitraire et purement ornemental ; en effet, l'adjectif est doublement impertinent, il confère au cerveau une qualité peu motivée, et ne la mentionne que pour la nier. En outre, c'est en disant avoir été distrait de son propos déclaré que Mangeclous prononce cet adjectif, qui semble être le seul propos qui lui importe. Le fil sémantique embrouillé qui conduit jusqu'à lui ne fait qu'en accroître l'artifice : l'interruption consécutive à l'ébauche de protestation de Saltiel est désignée, par la métonymie abstraite de l'affect, tandis que l'interruption même est signifiée par l'adjectif d'agent dérivé, que redouble le verbe *couper* ; à cette amplification s'ajoute la désignation de Saltiel lui-même par un pluriel héroï-comique qui radicalise le motif politique de la délégation valeureuse. Mais cette exagération redondante, que dément déjà la réalité, subit une seconde discordance par la fin de la phrase. Mangeclous y accumule et y emboîte les désignations de l'ordre de ses paroles. Leur *fil* est l'équivalent métaphorique

lexicalisé[1] de leur *suite*, et leurs déterminations s'avèrent tout aussi redondantes : le signifié des *idées* est redoublé par leur localisation dans le *cerveau*, et par l'adjectif *lingual*. Cet adjectif relationnel désigne, en phonétique et en anatomie, ce qui est relatif à la langue en tant qu'organe. Avec lui, la coupure devient d'autant plus visuelle et concrète, la conspiration bascule dans une amputation grotesque, à laquelle la fameuse épithète ajoute enfin une connotation incongrue et nauséabonde.

Au demeurant, la brève réplique de Solal coopère, rappelant à Mangeclous qu'il en était aux vœux ; en fait, Mangeclous n'a encore rien dit d'autre qui concerne Solal, et il prolonge encore son amphigouri de politesse. Le troisième paragraphe de DD commence par une nouvelle parastase qui explicite et *réitère* la politesse préliminaire par l'anaphore de *Après* et deux nouveaux DN d'aspect accompli :

> Oui, après vous avoir poliment soumis nos souhaits de rétablissement rapide comme l'éclair et après vous avoir réitéré nos affectueuses recommandations de faire rouler votre superbe automobile d'une manière prudente et plutôt languissante, car lorsque nous avons perdu la vie il ne nous reste rien et nous aimons trop Votre Altesse pour ne pas trembler à l'idée de devoir présenter nos condoléances à votre cadavre, j'en viens à mon exposé juridique. (M 559-560)

Cette prolifération structurelle qui déborde les paragraphes, se ramifie en des étoffages localisés non pertinents, à l'image de la comparaison clichée « *comme l'éclair* », déplacée et hyperbolique, s'agissant de la convalescence qui suit un accident de la route. En outre, le paradigme des *vœux* et *souhaits* s'élargit, avec la *recommandation*, excroissance qui en accroît le grotesque. Elle outrepasse les rapports de places ; elle s'autorise de l'expression candide de son amour pour la vie et pour le SSG ; et enfin celle-ci passe par l'anticipation de la mort de l'interlocuteur. La relation est toujours envisagée sous l'angle protocolaire, mais après les interminables politesses analeptiques, Mangeclous formule une politesse proleptique, non bienséante. Les connotations de *cadavre* qu'il préfère au parasynonyme prévisible *dépouille* constituent le point d'orgue dissonant de ces amabilités accumulées en cadence mineure. En effet, de paragraphe en paragraphe, la protase a évincé Saltiel par la diaphonie et la mention, et a réaffirmé l'éloquence de Mangeclous par la parastase protocolaire. Quant à l'apodose, excessivement brève, elle consiste elle aussi en l'annonce d'un discours à venir, avec le métalangage du droit, qui est une autre forme canonique de la verbosité de Mangeclous. Or, en fait d'exposé juridique, seul le pluriel de son apostrophe connote une audience de justice :

> En fait, messieurs, de quoi s'agit-il ? Il s'agit de ceci que le gouvernement anglais, voyez-vous, ne nous donne pas assez de terrain en Palestine. Aussi les enfants juifs dépérissent, les vaches juives défaillent et meurent dans d'atroces convulsions, faute de quelques fruits à se mettre sous les canines ! Les panthères de Palestine elles-mêmes se nourrissent de framboises sauvages et languissent de nuit en nuit ! J'en recule d'horreur apitoyée ! (Après avoir reculé, la main au front, il se rapprocha du sous-secrétaire général avec un sourire insinuant.) Donc, Altesse, un plus grand territoire s'il vous plaît, et si vous voulez me signer ce petit papier, je le ferai enregistrer moi-même, ne vous donnez pas la peine. (M 560)

On le voit, la suite est fort peu juridique. A l'explicitation exagérée de l'éthos poli s'ajoute ici la verbalisation du pathos, par celle du jeu de scène, de l'*actio* ou *hupocrisis* en rhétorique classique, que narre ensuite la didascalie parenthétique joignant le geste à la parole. De surcroît, ce pathos est grotesque, outré jusqu'aux adynatons créant les chimères de ruminants carnivores et de carnassiers frugivores. La péroraison de son intervention

[1] L'image suggère en outre une appropriation strictement individuelle du *fil* de la parole partagée qu'évoque Flahault. L'importance que Mangeclous accorde à un tel monopole est connotée par le défigement qui le consolide dans le registre technique : « *je reprends le câble de mes pensées* » (V 890), « *Je reprends mon exposé, la centaine de chambres m'en ayant fait perdre le câble !* » (V 1009).

achève de démentir son alibi juridique, par le dédain du formalisme que montre Mangeclous, prévenant et arrangeant.

2. Verbosités, apparat et carnaval

Au-delà de toutes ses revendications, thématisations et métaphorisations, l'équation selon laquelle parler, c'est vivre, et se taire, mourir, est rendue manifeste par la propension de Mangeclous à toute forme de verbosité. Ses DD sont les plus enclins à l'amplification, l'étoffage, la redondance, la digression[1]. On peut en trouver un emblème dans la parastase suivante, surchargée de caractérisations ornementales :

> Apporte-moi le tout ce soir en ma demeure, lorsque la ruelle d'Or enfin tranquillisée sera d'un rose fané par l'effet du soleil allant en sa couche, que les cigales se seront tues, que les vers luisants auront allumé leurs vertes lanternes, que les grillons tinteront en tremblant, que les scorpions commenceront à s'entrebattre et que les rauques grenouilles se lamenteront avec solennité ! (V 953)

Les circonstancielles de temps, en cadence majeure, ne reformulent jamais que le sobre déictique temporel « *ce soir* » ; elles le développent par six métonymies figurant le crépuscule par l'émergence de la vie nocturne dans ses manifestations stéréotypées, à l'exception du combat des scorpions, plus incongru. Mangeclous revendique continûment cette liberté comme un droit à la vie, en des termes référant explicitement à la rhétorique.

A. L'exhibition de la rhétorique

A la verbalisation de l'action, de l'*hupocrisis* qui incarne le discours, s'ajoute en effet le métalangage de la rhétorique classique, permettant un balisage de sa *dispositio*, une explicitation de ses parties. Ainsi, Mangeclous appuie l'interminable sollicitation qu'il adresse à Solal par cette double indication de la façon dont il l'ordonne et la profère :

> voici en quelques mots mon émouvante péroraison ! [...] Ne vous ai-je point amolli, Altesse ? Alors, écoutez encore celle-ci ! [...] Voyez mes larmes, délicieux Effendi, constatez-les pendant qu'elles y sont et avant qu'elles ne s'évaporent, séchées par les pommettes qu'enflamme un mal qui ne pardonne point ! La conclusion de mon discours, seigneur chéri, est en conséquence de vous supplier [...]. (BS 252-254)

L'amollissement du destinataire verbalise le pathos, les larmes exhibées condensent l'éthos implorant, et les termes de *péroraison* et *conclusion* jalonnent la montée de la tirade vers un climax sans cesse repoussé. Le premier de ces deux substantifs, le plus technique, apparaît également comme explicitation du point final, en point d'exclamation, dans la diatribe de Mangeclous contre les mensonges romanesques : « *Messieurs, j'ai fini ma péroraison !* » (M 455). Ce métalangage enjolive la parole en train de se faire, et en garantit l'efficacité perlocutoire et l'appréciation esthétique[2]. Ainsi, la tirade de quatre pages dans laquelle Mangeclous presse Michaël de s'expliquer sur leur veillée d'armes ponctue ses étapes de références à l'art oratoire qui lui sert de modèle et de riposte aux interruptions impatientes de ses auditeurs :

> je reprends mon argumentation, la main sur le cœur. J'en étais donc au récit de mes souffrances. [...] je continue ma harangue. [...] C'est l'exorde, mise en train nécessaire et partie indispensable d'un discours, moelle de l'éloquence et structure fondamentale de l'art oratoire ! [...] Le véridique récit de mes tortures ne t'a-t-il pas ébranlé, fléchi et désarmé ? [...] Ayant ainsi résumé de manière

[1] Mangeclous est, pour cela, omniprésent dans mon analyse de ces procédés dans la parole valeureuse.

[2] A l'écrit, la qualification fonctionnelle et générique du discours au moment où il s'achève permet de corriger une réception imparfaite ou hostile, à l'instar de cette formule concluant sa critique de la prononciation de l'anglais dans la lettre à la reine : « *Excusez ma catilinaire !* » (V 1010).

> sobre mes principaux arguments, je passe de la philippique à la péroraison, avec changement de registre et déviation vers la tendresse. (BS 643-646)

Cette explicitation des termes de rhétorique conjoint la surcharge à l'économie, quand elle dispense Mangeclous de l'étape argumentative dénommée ; c'est ainsi qu'il met fin, au moment de fonder son université, à la digression que Saltiel a provoquée pour tester ses compétences en matière de protocole royal : « *D'ailleurs, un recteur est moralement l'égal d'un roi ! Et j'en viens ainsi, messieurs, par cette transition habile, à la question bien plus importante des fonds nécessaires à la fondation de notre chère Université !* » (V 869). La nomination d'une transition habile constitue la seule véritable transition ; l'exhibition du métalangage de la rhétorique s'assortit d'une grande liberté vis-à-vis des contraintes de celle-ci.

A la signalisation métalinguistique des étapes de la *dispositio* s'ajoute l'explicitation de l'*elocutio*, de son ornementation et de ses tropes. C'est ce que requiert l'opacité relative de la métaphore nominale *in absentia*, à laquelle les Valeureux préfèrent, comme je l'ai montré, la métaphore déterminative *in praesentia*. C'est par le métalangage que Mangeclous corrige l'interprétation littérale de sa proposition :

> que diriez-vous si nous nous attirions du mérite moral en ramenant la jeune femme dans le chemin de la vertu à l'aide de quelque fromage odorant ? – Mais qu'as-tu dans la cervelle ? s'indigna Salomon. Crois-tu qu'elle abandonnerait le précieux de son âme pour un morceau de fromage et penses-tu qu'à un seigneur si beau elle préfèrerait le parmesan ou même le bon salé de Salonique ? – Figure de rhétorique, dit Mangeclous avec la lassitude de la supériorité. – Quant à moi, dit Mattathias, j'affirme que pour qu'elle oublie le neveu de Saltiel, il faudrait l'intéresser à une belle et bonne affaire de commerce [...]. – J'allais le dire ! cria Mangeclous. Ô Mattathias, ô roux, tu m'as ôté mon idée de ma bouche où elle baignait dans ma salive ! Une affaire commerciale, tel était le fromage odorant auquel je pensais, je vous le jure ! (BS 669-670)

Le comparant alimentaire est *a priori*, pour les Valeureux, susceptible de maints emplois figurés ; pour autant, Salomon ne l'entend pas ici, pas plus que Mattathias, ce qui contraint Mangeclous à en expliciter le caractère rhétorique, puis à lui donner un comparé explicite en récupérant l'idée de l'avare. Simultanément, en défigeant par une adjonction concrète la locution exprimant le fait qu'il a été devancé par Mattathias, la *salive* file très concrètement la métaphore lexicalisée de la bouche comme source de la parole et réoriente par une syllepse l'isotopie alimentaire, de la caractérisation du projet qu'il évoque à la désignation de l'idée même sur le point d'être verbalisée.

Ces invocations de la rhétorique sont associées à la supériorité, à l'ennui et à la cuistrerie, vis-à-vis de Salomon ou de ses étudiants. C'est également le cas avec ses fils ; mais leur débat métalinguistique comprend une dimension agonale, tant les trois bambins sont des doubles et des concurrents de Mangeclous qui risquent de lui ôter les mots et les mets de la bouche, par exemple la moussaka :

> Voilà, messieurs, notre moussaka est à point, annonça Mangeclous [...] Retirons donc cette marmite. [...] Voilà qui est fait, et je vais manger ! [...] Mange-moi, semble-t-elle crier, ne trouvez-vous pas ? – Mangez-moi au pluriel, crie-t-elle plutôt ! dit finement le petit Isaac dont l'allusion passa inaperçue [...]. Père, comme cette moussaka a l'air réussie ! dit Lord Isaac d'un ton engageant. – Peut-être, répondit Mangeclous avec une certaine réserve, car il venait de sentir le danger. Enfin, nous allons voir. – Nous ? crièrent les deux bambins en grande jubilation. – Pluriel de majesté, expliqua Mangeclous. (V 848-849)

Mangeclous vante à ses fils la confection et l'absorption de la moussaka sans la leur faire goûter, il en fait le boniment. Son usage récurrent de l'embrayeur Nous fait partie de cette rhétorique, associant le badaud à la démonstration. Il s'oppose fortement au singulier du Je qui actualise le verbe *manger*, puis à celui de l'impératif qui le conjugue dans la prosopopée de la moussaka tentatrice ; et Isaac interprète et corrige métalinguistiquement son exclusion du procès. Mangeclous y répond dans des termes similaires, avec toutefois la

supériorité que la rhétorique, en l'espèce l'énallage de personne, a sur la grammaire, le pluriel référentiel.

Comme le montrent les redites des DN accomplis rapportant indéfiniment les compliments déjà proférés, la *copia* s'accompagne d'un soulignement de l'acte de parole, non seulement métalinguistique, mais aussi méta-énonciatif. C'est ce qu'opèrent les incises du type « *ajouterai-je* » (BS 651) ou « *murmuré-je* » (V 827), qu'affectionne aussi Eliacin. La formule standard de ce soulignement est *dis-je*. Ces incises marquent l'existence de cet acte (voire son opposition diaphonique à la parole d'autrui), et le mettent en scène[1] : « *je suis tolérant et compréhensif, dis-je avec un regard paternel.* » (BS 676). Mais en outre elles permettent de rétablir la continuité et la cohérence du message, que perturbent l'amplification et l'hyperhypotaxe[2]. La péroraison de son hymne au festin offert par Solal en donne une version intéressante :

> crions comme le rabbin de l'histoire bien connue, que Mattathias a fort mal racontée en essayant d'être gai et spirituel, ce qui n'est donné qu'à moi, et par politesse nous avons fait semblant de ne pas la connaître et de la trouver très drôle, crions, dis-je, comme le rabbin : "Hourra pour les pauvres !" (M 600)

La digression, ici, débute par une comparaison référant à du déjà dit, la blague de Mattathias, d'abord développée et commentée par la subordination, dans une relative étoffée d'un gérondif qui fait office de récit attributif. Il est lui-même étoffé, en apposition, par un pronom anaphorique, antécédent d'une relative qui ramène à Mangeclous, le locuteur actuel et le seul à être spirituel. Mais là où elle achève de s'égarer, c'est quand subordination et apposition basculent dans la coordination : un niveau secondaire de la phrase se développe et acquiert le statut de principale. Cette suspension dramatise le réamorçage de la véritable principale, qui se fait attendre et se limite finalement à un impératif ; l'épanalepse et le soulignement de l'acte de langage ne font qu'accentuer la banalité et la fausseté de ce dernier – compassion d'un repu pour les affamés.

Plus la parole prolifère, plus sa progression, ou son piétinement, requièrent des réamorçages par épanalepses. Le réamorçage suivant est nécessité par la décomposition de la phrase en une multitude d'incises : « *ce lieu dit Bellevue où se trouve, nous expliquas-tu, car tu sais tout, semble-t-il, ricané-je, des circonstances et événements du neveu de Saltiel, où se trouve, redis-je, son château supplémentaire.* » (BS 645). En effet, la relative apposée au toponyme est présentée, par la première incise d'un récit attributif, comme le DR des maigres explications données par Michaël. Celles-ci reçoivent une expansion soulignant *a contrario* l'ampleur de ce que Michaël garde pour lui ; mais elle est elle-même émiettée par la modalisation sceptique, visant à le pousser à parler, puis par le soulignement métadiscursif de cette intention comme *ricanement*. Ce soulignement énonciatif est très marqué : l'écart est d'abord souligné par le [e] final, euphonique, rare et souvent évité, propre aux verbes du premier groupe ; sa formulation s'écarte d'autant plus visiblement de la formule standard *dis-je*, avec un verbe à l'intension bien plus riche. La parole de Mangeclous s'y commente au milieu d'une parenthèse diaphonique rapportant

---

[1] Y compris à l'écrit dans la lettre à la reine (V 1031).

[2] C'est le cas, dans la tirade bavarde censée tirer Michaël de son mutisme, de cette citation tirée d'une phrase de près d'une page effectuant un rappel des faits : « [...] *chez cet épicier et traiteur israélite de Salonique qui reste ouvert jusqu'à minuit et dont j'achetai, avec grandeur et largeur de paume, la dépense m'important peu car ma mort m'est toujours présente avec agonie préalable, aggravée de spasmes, étouffements, griffures de poitrine et râles divers, et je crache sur les pièces d'or, seriatim et privatim, dont j'achetai, dis-je, tout le stock* [...] » (BS 644). Il en va de même dans la digression alimentaire sur le pain des endeuillés (V 827), l'interminable autoprésentation à Ariane (BS 675), une bavarde invitation à parler (M 379), la suspension et la répétition du mot « *préopinant* » (M 378), etc.

polémiquement les propos de Michaël ; il n'a pas la fonction d'une béquille hypotaxique[1], le réamorçage y apparaît comme un procédé délibéré.

Ainsi, Mangeclous, détenteur du thème principal qu'il s'apprête à révéler, piétine par goût de l'étoffage et sadisme rhétorique, et aussitôt interrompu par les Valeureux impatients, s'en sert pour accroître le suspense :

> "Je propose quelque chose, dit Mangeclous. – Eh bien, propose ! – Quelque chose qui fera plaisir à ton neveu ! – Eh bien, remue ta langue ! – [...] Afin d'exprimer notre reconnaissance au seigneur Solal, que dis-je reconnaissance, afin de lui exprimer notre gratitude et notre amour… – La lèpre sur toi et ton exorde ! cria Saltiel. Propose ta proposition ! – Ma proposition est que nous écrivions une lettre au président de la République et que nous lui expliquions que ton neveu mérite…" Il s'arrêta pour faire durer l'attente. "Il le mérite sûrement, dit Salomon. – Forte muselière ! lui enjoignit Saltiel. Allons, dis-moi ce qu'il mérite ! – Que nous expliquions au président de la République… – Tu l'as déjà dit ! [...] Allons, sors ton flot ! ordonna Saltiel. Que mérite-t-il ? – La Légion d'honneur !" déclara Mangeclous [...]. (V 929-930)

Sa proposition s'étale sur six répliques, enchaînées par apposition, amplification ou épanalepse et qui, mises bout à bout, se réduisent à une phrase complexe. L'incise méta-énonciative n'est plus ici le raccord « *dis-je* », mais apparaît sous forme d'interrogation rhétorique, « *que dis-je* », pour souligner l'insuffisance du substantif *reconnaissance* et lui préférer une amplification. On constate que Saltiel l'endigue aussitôt en la stigmatisant, par le métalangage rhétorique, comme un *exorde* dilatoire.

En effet, l'exorde est la partie emblématique de l'éloquence de Mangeclous[2]. On a déjà vu la célébration enthousiaste qu'il en fait (BS 645), et ses équivalents alimentaires ou physiologiques. La prise de parole est évidemment le moment stratégique des mises en scène du discours. Le premier topos possible de l'exorde est la redondance pure et simple de ce que contient la situation d'énonciation : « *Compère et cousin, dit-il, me voici en ta chère présence afin d'émettre en confidence des paroles de bon sens à toi seul destinées. Je commence donc.* » (BS 238). Par ailleurs, l'exorde peut se faire récapitulatif, ce qui est sa fonction centrale dans la rhétorique judiciaire classique : l'exposition des faits, la *narratio*. C'est, dans la tétralogie, un procédé narratif économique, qui délègue le récit à des personnages maniaques de la récapitulation. Mais l'exorde récapitulatif se montre souvent redondant ; c'est pourquoi Mangeclous auditeur abrège ceux de Saltiel ou Michaël pour, sitôt orateur, s'y livrer abondamment : « *Je continue mon résumé.* [...] *je poursuis. Deux points à l'ordre du jour. Primo,* [...] *En Angleterre on résume toujours la question. Deuxième point.* [...] »[3] (M 504-505). Enfin, c'est quand, de la redite, il passe à l'irréel, que l'exorde dénonce son caractère ornemental, telle l'hypothétique nouvelle funeste dramatisant celle de la fugue de Solal :

> Voici, dit Mangeclous. Tu connais mon cœur et tu sais combien je t'aime, Saltiel Ezechiel Moïse Jacob Israël des Solal ! Parole d'honneur, je préfèrerais t'annoncer la mort de ton père, la mort de

---

[1] C'est en revanche la fonction du second soulignement méta-énonciatif, auquel Mangeclous a recours quand il clôt cette digression par un retour à la proposition relative enchâssante.

[2] En cela, il rappelle Petit Jean et L'Intimé qui, dans *Les Plaideurs* de Racine (III, 3), rivalisent d'exordes.

[3] On retrouve ici le paradigme des *primo, secundo*, etc., qui structure peu ou prou sa logorrhée (V 909, 963, 1006, BS 253) ; ses développements les plus détaillés font l'objet de soulignements méta-discursifs qui, associés au suspense de l'énumération, dramatisent l'énonciation : « *Sache d'abord* [...] *Tel sera mon primo ! Quant à mon secundo* [...] *Tertio, parce que* [...]. *Quarto, parce que* [...]. *Quinto, pour* [...]. *Sexto, et je le découvre à l'instant, parce que* [...]. » (V 964). Sa critique argumentée du brouillon de pétition lu par Saltiel culmine ainsi : « *J'ajouterais un sexto.* » (V 939) ; Saltiel y répond d'ailleurs par une version particulièrement sèche du procédé : « *A cela je répondrai également par des primo et des secundo. Primo, chéri est un mot d'amour.* [...] *Secundo, tes remarques sont dues à l'envie la plus jaune, tertio, je les méprise, et quarto, ma pétition est parfaite !* » (V 939-940).

> ta sœur, la mort de tes nièces, si toutefois tu en as. – Nous ne sommes pas au tribunal, dit Saltiel qui ne s'effrayait pas pour si peu. Parle plus clairement. (S 134)

Saltiel en identifie la nature oratoire, en référence à l'éloquence judiciaire, et Mangeclous l'explicite dans l'appellatif de circonstance qu'il adresse à Salomon, quand celui-ci lâche l'information principale : « *Ô destructeur d'exorde !* »[1]

B. L'art de la contradiction et le technolecte juridique

En effet, le discours judiciaire et législatif présente deux traits fondamentaux de la parole vitale de Mangeclous : la contradiction, et la verbosité[2]. Quand, après avoir pressé Saltiel de questions sur la nouvelle qu'il leur a annoncée, Mangeclous en retarde lui-même la révélation, il développe cette conflictualisation juridique du partage de la parole :

> "Voici, messieurs, la nouvelle est bonne, commença Saltiel qui se leva. – Je demande la parole, interrompit le long Mangeclous [...]. Le préopinant…" Il avait lu la veille un ouvrage sur Disraeli, avait aimé et retenu cette expression employée par les parlementaires anglais. Il resta muet pendant quelques secondes pour permettre à l'assistance de savourer. "L'honorable préopinant, dis-je, (Il salua Saltiel.) ou, si vous aimez mieux, mon noble contradicteur (Pour Mangeclous, tout orateur était un contradicteur et un opposant.) vient de nous dire, avec une éloquence moins torrentielle que la mienne mais digne de son cœur généreux, que la nouvelle est bonne. Or, que veut dire bonne ? Bonne, messieurs, signifie à mon avis comportant de l'argent, de la monnaie, des sous en billets de banque divers ! Il sied donc de fêter la nouvelle par le boire et le manger, les ris et les jeux, les festins et l'abandon des cœurs !" (M 378)

Mangeclous rebondit sur l'amorce de discours de Saltiel, et en fait l'exégèse. Loin de le contredire, il en développe les virtualités : leur triplement exprime de façon mimétique la profusion du référent pécuniaire[3], puis par l'asyndète de trois paires coordonnées, celle du référent alimentaire qui doit l'accompagner. Sa parole prolifère sur ces deux motifs thématiques de la vie, et comme toujours, elle y met un enjeu agonal, fabriqué de toutes pièces par la désignation de l'interlocuteur comme *préopinant*[4]. Mangeclous montre la même fascination pour ce terme que pour *putride* : il est souligné par son auto-interruption, suivie du réamorçage par l'épanalepse métadiscursive, et enfin une alternative synonymique, laissée au choix de l'audience. En outre, l'analepse, la didascalie et le commentaire inscrivent successivement dans le DD les trois pauses qu'il ménage pour son appréciation.

Mangeclous érige cette manie de la contradiction au rang de science en proposant un « *cours de négation générale* » (V 888) à ses étudiants. Il la manifeste jusque dans la lettre à la reine : « *je me console souvent en imaginant que je suis roi* [...] *et que les courtisans ne me contredisent jamais, ce qui est d'ailleurs ennuyeux, car alors jamais de discussions, jamais de victoires dialectiques !* » (V 1027) ; par la visite qu'il propose de venir lui faire, Mangeclous se présente comme un tout autre type de courtisan, dialecticien

---

[1] Continûment, la simplicité de Salomon représente l'antithèse de la verbosité du faux avocat : « *Le sage petit Salomon interrompit pour dire que c'était bien simple,* [...]. *Mais une interprétation aussi rapide ne convenait pas au Compliqueur de Procès*. » (S 218-219).

[2] Elles sont tout entières condensées dans cette objection ultra-modalisée et doucereuse : « *Permets-moi de m'aventurer à t'interrompre gracieusement* [...] *doux ami, accepterais-tu la contribution de mes modestes lumières ?* » (V 932). On a vu comment elles s'associaient lors de la reprise en main rhétorique qu'il effectue au détriment de Saltiel, alors appelé « *mon contradicteur* » (M 559).

[3] Dans l'exemple suivant, il la célèbre par deux redoublements synonymiques : « *c'est une lettre qui sent bon et fleure l'argent liquide et comptant !* » (M 375).

[4] Le terme signifie « qui opine le premier », c'est-à-dire énonce, en droit, son avis dans une assemblée, une délibération.

(V 1028). Cette propension à la contradiction trouve une expression condensée jusqu'à l'absurde lorsque Mangeclous contrôle les connaissances juridiques des bambins :

> Cours de droit, maintenant. Comment devez-vous terminer vos lettres, même celles adressées à votre père ou à votre fiancée ? – "Sous toutes réserves !" cria le bambin de cinq ans. – Et il faut, ajouta le plus jeune [...] commencer par : "J'ai bien reçu votre amicale et j'en réfute l'entier contenu." (M 408)

Le premier bambin répond par la formule juridique que l'on place à la fin d'un acte de procédure (domaine dans lequel la question de Mangeclous inclut la correspondance familiale et amoureuse) pour garantir ce qui n'est pas stipulé de manière expresse. Le second bambin fusionne les deux registres : il désigne la lettre reçue d'un ami par la substantivation de l'adjectif relationnel connotant l'incipit d'un courrier commercial ou administratif, et il fait de la réponse une *réfutation* globale et systématique, par un usage péremptoire et quasiment performatif du verbe, en préambule.

La clausule procédurale apparaît comme une formule emblématique de Mangeclous. Riche de développements et contestations futurs, elle promet des *réserves* assurées d'un type particulier, que laisse entrevoir son conseil, au moment où Solal va signer le reçu de son traitement : « *mettez "sous toutes réserves expresses et absolues de tous mes droits généralement quelconques et en faisant des réserves même sur ces réserves"*. » (M 580). L'hypertrophie de la formule suggère la récursivité infinie de la contradiction, notamment grâce à la détermination indéfinie de ses droits, dans un emploi hérité des mathématiques, de la logique et de la philosophie[1] : l'expression devance, dans un souci d'exhaustivité et de systématicité, toutes les contestations possibles, et même tous les contestateurs possibles, comme le montre l'ergotage juridique sans exception auquel Mangeclous se promet de se livrer au sujet de la beauté du style de son faux télégramme : « *je le soutiendrai devant toute personne généralement quelconque tant privée que publique par tous moyens que de droit.* » (M 533) ; ou de la lettre de Solal : « *je le soutiendrai devant tous contradicteurs généralement quelconques, privatim et seriatim, et par tous moyens que de droit et licites !* » (V 926). La formule illustre par excellence l'étoffage redondant de l'expression par l'amphigouri juridique. Elle ne fait que redoubler les propriétés du substantif, la généralité exprimée par les articles quantificateurs de la totalité *tout* et *tous*, et les déterminations alternatives, adjectivales ou adverbiales, balayant tous les possibles. Elle ressurgit en maintes occasions, de façon plus imprévisible encore : « *toute transaction généralement quelconque* » (S 205), « *un ouvrage sincère et patriotique sur tout pays généralement quelconque* » (V 815), « *tous autres singes généralement quelconques* » (V 895), « *moi qui suis fait pour* [...] *rouler tous ministres généralement quelconques* » (V 1019), « *je devrai m'abstenir de Pain Levé et de toute mixture généralement quelconque contenant du levain !* »[2] (V 1033). C'est cette même exhaustivité procédurière qu'exprime l'adjectif *inclus* : « *j'en suis, perte d'honneur incluse* » (BS 669) ; il le fait plus sobrement, mais montre la même redondance verbeuse gratuite, prenant par exemple en considération l'éventualité que Mangeclous mort continue à parler : « *ce cher secret partagé dans l'affection, je le garderai pour moi seul jusqu'à la tombe incluse* » (BS 646).

---

[1] Souvent renforcé par l'adverbe *généralement*, *quelconque* « se dit de l'un des éléments d'une même classe en tant qu'il est considéré comme jouissant des mêmes propriétés que tout autre élément de cette classe ».

[2] Eliacin en fait un usage exemplaire : « *je m'efforcerai en toutes circonstances, tristes ou joyeuses, de me montrer à tous égards généralement quelconques digne de cette confiance* » (V 825) ; en effet, la locution adjectivale étoffe alors une locution adverbiale figée, exprimant déjà l'exhaustivité, et dans laquelle le substantif *égards* a un sémantisme trop ténu pour justifier d'un tel soulignement.

L'exhaustivité juridique outrancière culmine dans l'îlot textuel développant un DN substantival ; la sommation orale de Mangeclous s'y définit en clausule comme une décision écrite d'une autorité administrative :

> Mangeclous disposa dans le hall les trois humbles comparses terrifiés, ses petits-cousins, avec sommation expresse de n'en pas bouger "même en cas d'incendie, peste, ménagerie, naufrage, baraterie, inondation, piraterie barbaresque, grêle, invasion de sauterelles, quarantaine, créanciers et toutes autres calamités ou cas de force majeure généralement quelconques non prévus par le présent arrêté". (S 246)

En effet, la locution clôt arbitrairement, par sa formulation totalisante, une liste ouverte développant un paradigme hétéroclite et désordonné. Elle comprend plusieurs archétypes du fléau ; leur caractère hyperbolique, et improbable dans un hall d'hôtel, rend leur anticipation très oiseuse et onirique. Mais cette incongruité est accrue par la *ménagerie*, par la hantise dissonante, *in fine*, du créancier, et plus encore par le développement des aléas de la traversée en mer, surtout la *baraterie*, à la dénotation très spécialisée, et connotant surtout cette spécialisation, issue du droit maritime[1]. La judiciarisation de son interdiction se fait à deux niveaux : par la nature étroitement juridique de certaines des calamités envisagées, mais au-delà, par sa forme préventive et autoritaire de texte de loi, devançant strictement toute interprétation et tout contournement. Le même procédé est rapporté du point de vue des Frères Tousseurs, auprès de qui Mangeclous s'invente gendarme :

> les pistaches tombèrent de leurs mains lorsqu'ils apprirent que le gendarme avait été chargé par les autorités d'Athènes et par le sultan de percevoir tous les jours, entre sept et huit heures du soir, une nouvelle contribution dite "taxe sur la toux, éternuements et quintes analogues". (S 217)

La liste de parasynonymes actualisés par un seul déterminant initial constitue à lui seul un connotème de la langue administrative et réglementaire, s'efforçant de cerner tous les cas de figure, et de ne laisser aucun vide juridique, c'est-à-dire aucun vide sémantique.

L'ennoblissement burlesque par les connotèmes de la loi ou du règlement trouve son expression la plus fréquente et la plus économique, à l'oral comme à l'écrit, dans le paradigme des participes passés de verbes d'énonciation à valeur anaphorique. Tantôt ils forment un article coalisé[2] : « *les manifestations de leur appétit me remplissent d'orgueil et c'est pourquoi je provoque ledit appétit !* » (V 964) ; tantôt, ils sont conjoints à un adverbe et adjectivés : « *la Somme susdite* » (M 617), « *la réussite des cinq manœuvres susdites* » (V 891), « *les exceptions susnommées* » (V 1007), « *les dates susmentionnées* » (V 1033). Ils déterminent souvent un substantif étranger à leur registre : « *Votre Susdite Majesté* » (V 1032), « *les microbes susnommés* »[3] (V 915). Le procédé est encore plus voyant en cas de pronominalisation : « *notre âme* [...] *a besoin de ministres et d'ambassadeurs, de personnalités en un mot, et de causeries animées avec lesdites !* » (BS 240). La substantivation concerne plus particulièrement les participes passés par lesquels Mangeclous se désigne à la troisième personne, en une périphrase administrative neutralisante : « *le susnommé* » (BS 261) accrédite face à Hippolyte le sérieux de son « *mandat de dégustation* » ; « *le susdit* » atteste de celui de sa carte de visite (V 813) et de sa petite annonce (V 815) ; et c'est comme « *le soussigné* » qu'il se désigne dans sa lettre à la reine (V 1013, 1015). L'incongruité du procédé est encore plus forte quand ce dernier

---

[1] Il désigne la « fraude commise par le capitaine d'un navire, au préjudice des armateurs ou des assureurs ».

[2] « *en compagnie dudit seigneur* » (BS 239), « *sur ledit sujet ou ledit personnage* » (V 814), « *lesdits gentilshommes* » (V 886), « *ledit Solal* » (V 944), etc.

[3] Eliacin emploie quant à lui « *cou d'oie précité* » (V 828).

participe passé, faisant explicitement référence à l'écrit, apparaît dans un DD oral[1], en guise d'attestation quasi juridique de la vérité de son propos de moraliste : « *Je vous dis, moi soussigné,* [...]. » (V 969).

De fait, le galimatias juridico-administratif de Mangeclous dénote avant tout des actes de parole. Son enjeu est inscrit dans cet îlot autonymique, relatif à « *sa profession de faux avocat qu'il appelait "mon apostolat"*. » (M 373) ; en effet, le terme désigne la mission d'un apôtre, et par extension toute mission qui requiert les qualités d'un apôtre, énergie et désintéressement. Or, il est indéniable que la parole de Mangeclous montre un usage énergique, et désintéressé tant il est absurde, du langage juridique. Sa mission s'apparente à la propagation de la foi, non pas la bonne mais la *belle parole* ; il est significatif, à ce titre, que la seule pièce qu'il apprécie de Racine, « *auteur ennuyeux* » (V 899), soit *Les Plaideurs*. Le substantif *allégations* est exemplaire de cette transcription de simples dires en propos d'audience[2] : « *Cela te trouera-t-il la peau du ventre de vérifier la véracité de nos allégations ?* » (S 233) ; de même, Mangeclous ponctue ainsi la quinte de toux qui suit l'évocation de sa phtisie devant Ariane : « *Preuve de la véracité de mes allégations !* » (BS 675). Ce technolecte permet de raffiner la dénomination des échanges verbaux en train de se faire par des hyponymes très spécialisés, invitant à la glose, à la paraphrase et au filage paradigmatique.

C'est notamment le cas à l'adresse de ses fils, dans un registre didactique. Mangeclous leur donne des cours de droit, leur fait réciter divers grands textes qui ont fait date[3], et élève à leur rang le moindre de leurs dialogues :

> Qu'il vous plaise, père, de tenir en mémoire ma candidature ! – Promis, dit Mangeclous, bien que candidature ne soit pas le mot approprié. Je conseille postulation ou encore requête ou même supplique. Quoi qu'il en soit, si l'entreprise fleurit, il sera tenu compte de ton souhait et placet en temps utile. (V 828)

Nonobstant la rigidité sémantique des termes de droit, la liste envahit le discours ; elle mêle avec approximation les parasynonymes littéraires courants de « demande », et des hyponymes érudits, tels que *postulation*, et surtout *placet*, qui désigne un écrit adressé à un roi, à un ministre, pour demander justice ou se faire accorder une grâce. Faire de la demande d'Eliacin un *placet* a donc pour conséquence d'élever au rang de roi celui à qui il est adressé, qui est aussi le savant locuteur qui en prononce le mot. C'est ce jargon procédurier que singe en écho le bambin zélé :

> je vais vous proposer une pollicitation. – C'est-à-dire, récita aussitôt le bambin de trois ans avec une rapidité étonnante, promesse ou offre faite par une partie, mais non encore acceptée par l'autre. – Qu'il ne tient qu'à vous, continua Mangeclous, de transformer en ? questionna-t-il. En ? – Accord synallagmatique ! cria impétueusement le puîné, âgé de quatre ans. (M 411)

Ce dernier adjectif, signifiant « qui comporte obligation réciproque entre les parties », est synonyme de « bilatéral » mais autrement plus riche de connotations. Mangeclous l'emploie aussi, avec un investissement plus sérieux, à la SDN quand Solal consent à considérer, à l'irréel, quel chef de cabinet il ferait : « *L'accord des volontés étant réalisé, le*

---

[1] C'est également le cas du post-scriptum, face à Ariane : « *De plus, en post-scriptum* » (BS 675), ou à la fin de la leçon : « *je vais vous faire, en guise de post-scriptum aimable, un cours gratuit sur Moïse* » (V 920).

[2] Le terme a signifié d'abord, en droit, la citation qu'on fait de quelque texte autorisé pour s'en prévaloir, l'affirmation étayée sur un texte, avant d'être plus couramment synonyme d'« affirmation ».

[3] A Lord Isaac la Grande Charte anglaise (M 408), la Pétition de 1628, l'Acte de Navigation Extérieure et la Déclaration des Droits de 1689 (M 409), puis à Moïse la Déclaration des Droits de l'Homme (M 410).

contrat devient parfait et synallagmatique, quoique verbal ! [...] *Vous me remettrez le firman à votre bonne volonté* »[1] (BS 248).

Cette infusion proliférante du technolecte juridique dans l'interlocution gagne jusqu'aux insultes, comme « *cognat* » et « *cofidéjusseur* » (M 506). Il en résulte pour le lecteur une présence fort dense d'un lexique souvent ininterprétable dans son détail, mais connotant suffisamment le jargon de la loi et des hommes de loi. L'occurrence la plus hermétique, et la plus éloquente, est la griserie terminologique que montre Mangeclous quand il développe *ex cathedra* l'offre proclamée par la pancarte universitaire : « *Cours complet De Ruses Juridiques Moyennes et Fortes* » (V 875). Le lecteur moyen, en effet, n'est pas à même de goûter aux nuances de la science que Mangeclous fait miroiter à ses étudiants : « *je suis à votre disposition pour développer avec grâce telles somptuosités juridiques qu'il vous plaira,* [...] » (V 884). L'échantillon érudit qu'il en donne[2] connaît ensuite une relance, avec cette périphrase générique, « *actions diverses mais ayant toute leur succulence et appel* », qui coordonne et assimile par un zeugme l'appréciation esthétique de la procédure et le recours qui permet de la redoubler avec gourmandise. La liste, en poursuivant, vire alors à l'incantation, grâce aux quatre tétrasyllabes identiquement suffixés en *-oire*[3].

Leur glose terminologique, rapportée ci-dessous en note, montre précisément combien le lecteur est dépassé par les nuances savantes séparant ces diverses actions en justice authentiques ; cet effet de lecture le place d'ailleurs dans la position des étudiants de Mangeclous, et est verbalisé par Salomon : « *de tes choses de tribunal nous ne comprendrons rien, car ce sont machinations de méfiance et grandement embrouillées* ». Ces termes ont une dénotation très spécifique pour un lecteur juriste, et aucune pour les autres, se réduisant pour l'essentiel à la simple connotation commune du technolecte juridique. Toutefois, le commentaire dont il fait suivre la mention de l'action négatoire, « *cette dernière ne manquant certes pas de charme* », exploite les connotations de l'occurrence la moins hermétique de tout le paradigme : la négation, emblématique de son rapport à la parole, et à l'éloquence judiciaire en particulier. L'ouverture connotative de cette liste aride se prolonge avec une seconde appréciation, portant sur une autre action emblématique : « [...] *ou encore exceptions variées, la dilatoire étant ma petite préférée.* » La négatoire et la dilatoire connotent simultanément ses compétences terminologiques, et la jouissance dans leur emploi fantasque et improductif[4]. Le lecteur, intimidé ou ennuyé par cette cuistrerie, n'en dégage donc pas moins, *in fine*, le rapport esthétique de Mangeclous au droit, à travers sa préférence pour l'action qui nie, ou celle qui dure.

---

[1] Ce dernier substantif, qui désigne l'édit émanant d'un souverain musulman, et par extension, un ordre émanant d'une autorité, conjoint en outre l'anachronotopisme au vocabulaire de l'histoire du droit.

[2] Il s'agit successivement de trois actions possessoires, la « *réintégrande* », par laquelle le détenteur d'un immeuble dépossédé par violence réclame sa remise en possession ; la « *complainte* », destinée à faire cesser un trouble apporté à la possession d'un immeuble ; et la « *dénonciation de nouvel œuvre* », ayant pour objet de faire ordonner la discontinuité de travaux qui, sans troubler actuellement la possession du demandeur, auraient ce résultat s'ils venaient à être achevés. Il y ajoute enfin la « *tierce opposition* », opposition exercée par une personne sur un jugement qui porte préjudice à ses droits, mais où elle n'a pas été appelée.

[3] « *la pétitoire* », action qui a pour objet la reconnaissance, la protection et le libre exercice d'un droit réel immobilier ; « *la possessoire* », servant au possesseur à se faire maintenir en possession quand elle est troublée et à recouvrer la possession quand il l'a perdue ; « *la confessoire* », par laquelle un voisin répète un droit de servitude sur son voisin ; « *la négatoire* », action par laquelle le propriétaire d'un fonds veut faire déclarer qu'il n'y a aucun droit de servitude sur son bien. Notons que chez Racine, Chicanneau, dans *Les Plaideurs* (I, 7), fait rimer *compulsoires* et *interlocutoires*.

[4] Compétence et jouissance que dénotent respectivement ces deux phrases du récit : « *Il possédait en effet de bonnes notions de droit. Mais ses clients l'avaient peu à peu abandonné car il se plaisait trop, pour l'amour de l'art, à compliquer les procès et à les faire durer.* » (V 819, aussi S 94).

C. La judiciarisation burlesque : droit macaronique et droit léonin

Ces homéotéleutes en *-oire* connaissent un prolongement intéressant. Les précautions juridiques prises par Mangeclous, qui sollicite la reine tout en posant ses conditions, étoffent le paradigme : « *par sécurité il me faut d'avance et préalablement à la naturalisation un contrat d'engagement ferme en qualité de haut fonctionnaire, contrat dûment enregistré et sans nulle condition résolutoire ou suspensive !* » (V 1021). La condition résolutoire est bien un terme de droit[1] ; mais les échos rimés de cette série fort productive excèdent, de fait, le vocabulaire du droit : « *s'il me calomnie, je lui intente une action vexatoire rédhibitoire et fort dommageuse quant aux intérêts !* » (S 223). Régi par le verbe *intenter*, le syntagme COD sonne comme une nouvelle occurrence du paradigme, mais il est aussi peu conforme au lexique du droit que le défigement de *dommages et intérêts*. En effet, *rédhibitoire* est d'un emploi impropre, qualifiant en droit le défaut de la chose vendue qui peut motiver la résolution légale d'une vente, ou par extension rendre caduc un engagement ; surtout, *vexatoire* est totalement étranger au lexique juridique. Le procédé est outré dans cet avertissement lancé à Salomon, par lequel Mangeclous se justifie de le spolier de son plat de pâtes : « *ton tuyau digestif est si petit que les macaronis ne pourraient y pénétrer et que c'est ton œsophage qui entrerait dans le macaroni, ce qui amènerait ton décès par subrogation suffocatoire.* » (M 441). Ce dernier syntagme forge une notion valise ; elle mêle le médical, et le juridique, connoté par le suffixe en -oire et dénoté par la subrogation, substitution d'une personne à une autre dans une relation juridique. Pour autant, le lecteur peut établir une compatibilité entre deux signifiés d'origine si lointaine : l'œsophage entrant dans les macaronis et non l'inverse, ceux-ci se substituent à lui, à en faire suffoquer Salomon. De cette interprétation fantaisiste, il ressort que l'expression balance entre diagnostic et plaidoirie, et mieux encore, que Mangeclous parle alors comme un médecin légiste *macaronique*, comme le suggère le plat dont il est question. En effet, son idiolecte relève du genre macaronique, c'est-à-dire du burlesque où l'auteur entremêle des mots latins et des mots de sa propre langue affublés de terminaisons latines. Les jargons du droit et de la médecine convergent et se mêlent pour légitimer la boulimie[2].

La liberté prise avec le droit sans cesse invoqué, exhibé et malmené est condensée dans les « *adjudications secrètes* » (M 565) dont, avec les « *expropriations d'intérêt public* », Mangeclous déplore l'impossibilité faute d'être Premier ministre. C'est, en rhétorique, un oxymore, ou un non-sens en droit : une adjudication est forcément publique[3]. Vente aux enchères ou appel d'offre, son sème constant est le contraire du secret. Les paradoxes de ce droit malléable sont tout entiers résumés par la qualification oxymorique des diverses malhonnêtetés de Mangeclous par leur innocence : « *La combinaison machiavélique que j'avais innocemment échafaudée* » (M 517), « *mes innocentes transgressions* » (V 1007), « *un Innocent Subterfuge* » (V 1014), « *organiser en toute simplicité une innocente affaire de contrebande* » (BS 250), « *des frais de*

---

[1] Elle désigne la condition qui, lorsqu'elle s'accomplit, opère la révocation de l'obligation, ce qui remet les choses au même état que si l'obligation n'avait pas existé.

[2] Tout comme la science médicale de circonstance que Mangeclous invoque pour priver ses fils de moussaka : « *ne savez-vous pas que la suralimentation en moussaka amène chez les enfants âgés de quatre et cinq ans des lymphes vénéneuses dans le sang, provoquant douleurs insupportables dans les reins, rétention d'urine et œdème généralisé, puis stupéfaction et perte des facultés mentales ! Ma conscience m'interdit de prendre une telle responsabilité !* » (V 851).

[3] C'est, en droit civil, la déclaration par laquelle le juge ou un officier public attribue au plus offrant un bien mis aux enchères ; quant à l'adjudication administrative, elle désigne un marché passé avec publicité et concurrence entre l'administration et un particulier pour l'exécution de travaux publics ou pour des fournitures.

représentation innocemment mensongers » (BS 255). Ce droit oxymorique que Mangeclous crée poétiquement de toutes pièces pour son usage privé apparaît, en acte, dans la justification rhétorique de sa razzia alimentaire : « *Quatre paires de boutargues dont par droit léonin je me réserve la moitié ! Pas d'opposition ? Adopté !* » (BS 650). Le droit qu'invoque alors Mangeclous se réfère à une jurisprudence intertextuelle, une fable de La Fontaine où le Lion, en jouant de la forme du droit pour légitimer celui du plus fort, s'arroge quatre parts d'un butin[1] ; l'exemplarité de son discours est passée en langue dans des syntagmes figés[2], avec comme synonymes *abusif* ou *injuste*. C'est pourquoi l'adjectif ne saurait déterminer le mot *droit* qu'au prix d'une contradiction interne, un oxymore burlesque.

La fin de la réplique de Mangeclous l'illustre d'ailleurs sur le plan énonciatif, par l'interro-négative suivie d'une exclamation approbative, et même performative, qui produit une parodie de délibération, hâtive et autocratique. Cette paire de formules est fréquente en clausule d'une tirade, ou dans un exorde récapitulatif comme ici : « *Est-ce exact ? Pas d'avis contraire ? Adopté.* » (BS 238). C'est également ce que montre son emploi d'une formule similaire, par laquelle se fait une vente par adjudication, lorsque Salomon renonce à une part des 300 000 drachmes : « *Entendu ! Adjugé ! Salomon a promis !* » (M 382). Lors de la leçon, sa condamnation des Européennes, cachant l'amour de la force sous des faux-semblants moraux, développe ce même schéma :

> Bref, pur alibi [...]. Mais, mesdemoiselles, accepteriez-vous pour époux le plus grand des prophètes, mais qui serait un nain ou un vieillard sans dents, et en conséquence l'un et l'autre sans aptitude au coup de poing ? Non, mesdemoiselles ! La cause est donc entendue et elles ont avoué ! cria-t-il avec joie. (V 896)

La première phrase, monorhématique et résomptive, ponctue une longue tirade dans laquelle Mangeclous a stigmatisé les Occidentales délocutées. Son thème implicite est, par anaphore et par ellipse, l'ensemble des discours moraux qu'il vient de parodier, et son prédicat *alibi*, explicité, met en doute leur valeur en instaurant le registre judiciaire. Celui-ci s'incarne aussitôt, dans l'apostrophe qui questionne les absentes. L'interrogation commence comme la phrase rituelle par laquelle un édile ou un prêtre consacre le mariage ; mais son conditionnel, puis ses restrictions, l'orientent vers un emploi strictement oratoire, valant une assertion négative. C'est ce que précise la réponse que formule Mangeclous, toujours sur le mode de l'allocution ; or, le procédé suscite la présence des coupables, et culmine avec la performativité figurée, ainsi conférée à leur condamnation pour un crime dont l'aveu est imputable à leur inévitable silence.

La proclamation de la sélection pour le concours d'élégance est l'occasion de la parodie la plus détaillée du cérémonial judiciaire, de ses raisons et de ses performatifs. D'emblée, Mangeclous interprète la lettre de Solal à Saltiel comme un texte de loi : « *sais-tu ou ne sais-tu pas que l'honoré Saltiel m'a donné les pleins pouvoirs et que je représente ici Solal des Solal lui-même* [...]. *Car, messieurs du jury, le texte est formel, continua Mangeclous en frappant sur la lettre.* » (S 219). Il développe ensuite une interprétation élargie du droit léonin, multiforme et étendu à ses compagnons. L'hétérogénéité des critères de sélection produit un arbitraire désinvolte, sûr de sa force :

---

1 [Le Lion] « Prit pour lui la première en qualité de sire : / "Elle doit être à moi, dit-il ; et la raison, / C'est que je m'appelle le lion : / A cela l'on n'a rien à dire. / La seconde, par droit, me doit échoir encor : / Ce droit, vous le savez, est le droit du plus fort. / Comme le plus vaillant, je prétends la troisième. / Si quelqu'une de vous touche à la quatrième, / Je l'étranglerai tout d'abord." » dans "La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion" (*Fables*, I, 6).

2 Tels que *marché*, *partage*, *contrat léonin*, et *société léonine*, société où tous les avantages sont pour un ou quelques-uns des associés

> Elus pour participer au concours des vingt-cinq mille francs de l'élégance : Saltiel Solal par droit de parenté et de commandement, il s'habillera comme il lui plaira. Moi, parce que mon vêtement est de bon goût : [...]. Maïmon Solal par droit de vieillesse et de sagesse. Mon cousin Querido Solal, parce qu'il a une badine, et mes petits-cousins Bambo Solal et Besso Solal, parce qu'ils sont mes petits-cousins et vêtus comme gens honnêtes et non comme des présomptueux. Mattathias Solal et sa fille Léa Solal, hors concours et pour raisons Privées Confidentielles Urgentes. Michaël parce que c'est mon ami et Salomon idem. D'ailleurs, tous les concurrents sélectionnés par moi ont des costumes magnifiques dont il ne sied pas que vous connaissiez les détails et qu'ils tiendront secrets jusqu'à leur arrivée à Paris. (S 220)

La détermination nominale crée pour Saltiel et Maïmon des *droits* spécifiques, aux connotations imposantes. Mais dans l'intervalle Mangeclous proclame sa propre sélection, justifiée par une locution conjonctive fort prosaïque, introduisant la description complaisante de son costume. C'est encore avec *parce que* que sont invoqués la seule badine de Querido, détail incongru, et le lien de parenté, explicitant l'abus de pouvoir du proclamateur. C'est enfin le cas de l'amitié pour Michaël et Salomon, le droit à concourir recevant alors une justification de plus en plus ténue, jusqu'à se réduire à l'économique adverbe pour le plus négligeable des concurrents. Quand il s'énonce, ce droit léonin est arbitraire ; s'y ajoute l'opacité qui entoure les pièces à conviction que sont les costumes, et plus explicitement encore les raisons de l'élection de Mattathias et sa fille hors concours, où le secret s'invoque comme raison suffisante (il s'agit du projet de marier Léa à Solal).

La proclamation s'achève sur la même paire performative que la confiscation des boutargues : « *J'ai dit. Pas d'opposition ? Adopté. La séance est levée.* » Mangeclous en ponctue en outre le caractère sans appel avec un point final méta-discursif, sanctionné ensuite par le performatif fermant les débats[1]. Enfin, devant la colère de la foule, Mangeclous riposte par cette dernière parodie du performatif juridique : « *Adopté à l'unanimité de ma voix !* » Elle défige le paradigme de « l'unanimité moins *x* voix », en produisant à la fois un non sens (le substantif présupposant un référent humain pluriel) et une tautologie, du fait de l'étymon *un*, conforme au déictique possessif singulier du droit léonin : sauf schizophrénie, une voix ne peut être qu'unanime. Ce débordement de la parole de Mangeclous, suffisant à faire une unanimité, apparaît semblablement dans sa mise en scène de la distribution de la parole, à la schizophrénie heureuse, où il occupe successivement, dans la même phrase, les positions d'intervenant et de président de séance : « *Je demande la parole, dit Mangeclous, et je la prends.* » (V 985). Ce registre permet ainsi d'ennoblir, de solenniser la communication valeureuse. Ce vocatif en est un bel exemple : « *témoins assermentés de mes vicissitudes* » (S 218) ; en effet, le substantif commande de façon automatique l'adjectif qui, normalement classifiant, est ici une épithète de nature, uniquement motivée par la nature de l'orateur. Sondant Saltiel sur le chèque de 300 000 drachmes, Mangeclous dit lui demander « *des alibis* » (M 381).

L'échange de paroles est élevé au rang d'audience de justice ou de délibération parlementaire. C'est spécialement le cas quand Mangeclous met l'accent sur le fait que les cousins soient réunis, comme le montre sa reformulation de l'expression courante employée par Saltiel, « *tous au complet. – En séance plénière, d'accord !* » (V 923). Quand leur dialogue a pour enjeu une prise de décision relative à leur prochain voyage, Mangeclous le dirige en des termes similaires : « *je mets aux voix un voyage d'agrément au Tibet* » (V 972) ; puis, étant finalement à Rome, où il s'ennuie : « *"J'articule en conséquence ma proposition* [...]*" Salomon leva le doigt. "Sors ton amendement, dit Mangeclous. – Je propose, dit Salomon,* [...] *– Ma proposition ainsi amendée est adoptée,*

[1] Il clôt par des formules similaires sa première leçon (V 886) ou un entretien avec Rebecca : « *J'ai dit. L'audience est levée.* » (V 847).

dit Mangeclous [...]." »[1] (V 978). La constitution du cercle valeureux se prête particulièrement bien à ce registre, comme l'illustre la convocation dont il charge Eliacin :

> après avoir spécifié qu'il s'agit d'une note verbale, dis-leur ces simples paroles : "Ce matin à onze heures, conciliabule et conclave serré chez mon illustre père !" [...] Bref, qu'ils soient ici à onze heures, toutes affaires cessantes et en corps constitué, en vue d'une conférence au sommet et à cinq ! (V 829)

Successivement, Mangeclous désigne la réunion des Valeureux comme un *conciliabule*, dont le sens originel est un concile hérétique ou schismatique, puis un *conclave*, assemblée de cardinaux réunis pour élire le pape, puis comme la réunion d'un *corps constitué*, syntagme appliqué aux organes de l'administration et aux tribunaux par opposition aux assemblées législatives, et *conférence au sommet*, qui tire vers la diplomatie. La connotation commune en est la solennisation de l'annonce qui y sera faite, soulignée par la réapparition, à quatre reprises, du préfixe *cum-* récurrent dans les appellatifs. Le traitement burlesque du droit canon est nettement étoffé quand Mangeclous s'imagine pape, puis cardinal. Dans la lettre à la reine, il redouble la célébration de ce protocole par celle des mots qui le désignent, dans l'alternative synonymique savante : « *la cérémonie de promotion dite aussi d'exaltation* » (V 1031). Surtout, la rigidité des titres et des rites est mise à mal par leur simple juxtaposition avec le nom de Mangeclous. L'incompatibilité cotextuelle, les discordances connotatives existant entre le nom et la fonction en font des titres oxymoriques, à l'échelle desquels se produit une abrupte dégradation burlesque[2] :

> Moi, avec le grade d'Eminence ! [...] les autres cardinaux mes collègues me disant éminentissime et révérendissime seigneur, et moi signant mes lettres Pinhas Cardinal Solal, mais à mes amis du Sacré Collège signant simplement Pinhas Cardinal Mangeclous, par intimité ! Et peut-être que Sa Chère Sainteté me permettrait de signer une de ses encycliques ! Par ordre et par procuration, signé Cardinal Mangeclous ! [...] Et à la synagogue, ils s'agenouilleront devant Mon Eminence (V 967-968)

En fait, n'importe quel sujet se prête à sa formulation burlesque en langage judiciaire, administratif ou commercial. C'est ce que montre le DN qui rapporte sa prière : Mangeclous « *bâcla sa prière, remercia Dieu de l'avoir fait homme et non point femme, le pria de virer ses péchés au débit du compte céleste de ses ennemis* » (M 396). La métaphore de ce virement représente le contrepoint abrupt et cocasse de l'hypocrisie manifestée par les Deume dans leur culte du Veau d'Or. Mangeclous parle à Dieu comme à un super-banquier. Il en agit avec l'amour comme avec la religion, quand Salomon lui demande les manières de se déclarer à une belle :

> En général, on l'informe par lettre recommandée avec avis de réception. [...] "Adorable créature, j'ai l'avantage de vous faire connaître par la présente de ce jour que, charmé par votre sage maintien et vos réflexions judicieuses, j'accourrai ce soir, toutes affaires cessantes, vous apporter mes feux à domicile." (BS 672)

La discordance est alors flagrante entre le vocatif et la phraséologie administrative connotée par la modalisation initiale et notamment la désignation déictique de la lettre d'amour. Ce mélange des genres est d'ailleurs développé devant Hippolyte, à qui Mangeclous demande d'appeler Ariane, avant de lui confier la lettre de Solal, sa destinataire étant absente :

> allez dire à cette personne que j'attends ici sa comparution personnelle pour remise protocolaire en main propre, en même temps que quelques badinages de bon goût. [...] Je [...] vous remets la lettre pour la charmante du sexe nommément désignée. Dès son retour, donnez-la-lui sans la salir, et

---

[1] Quand il propose d'aller convertir le pape, Saltiel le contredit dans le même registre : « *J'oppose mon veto.* » (V 985), et Mangeclous se rabat alors sur un voyage au Danemark en ces termes : « *Mettons l'affaire en délibéré !* »

[2] C'est l'équivalent, au niveau connotatif, de l'éléphant dans le magasin de porcelaine.

> inutile de l'ouvrir hors de sa présence par gestes illicites et contraires à l'ordre public. Compris ? (BS 260)

Enfin confronté à Ariane, le soir du rapt, Mangeclous se présente naturellement comme l'émissaire de Solal, en mêlant, comme dans la lettre type dont il instruit Salomon, la procédure, et l'amour à travers sa référence biblique emblématique à laquelle il renvoie très exactement comme à un article de loi : « *au nom duquel et par procuration implicite ou tacite comme il vous plaira, je vous souhaite la bienvenue en des paroles ardentes inspirées du Cantique des cantiques, chapitre VI, verset 10, à savoir* [...]. » (BS 675). L'une des rares interactions mettant Mangeclous en présence d'Aude suggère, par des moyens différents, la même mise en scène : « *il demanda à la prévenue des précisions sur le fonctionnement des tribunaux en France.* » (S 296). La désignation de l'allocutaire comme *prévenue* est un écho économique et narrativisé de l'idiolecte de Mangeclous ; ce DN polyphonique condense tout un appareil rhétorique, son ton, son lexique, ses formules, que le lecteur restitue en fonction des DD qu'il a déjà lus.

On y perçoit la seconde fonction du jargon procédurier : c'est un langage imposant et rigide qui donne une assise à l'interaction avec les Occidentaux. Le procédé est filé avec la seconde mission que se confère Mangeclous, la représentation *mangeuse*. Il la justifie par la seule mention de deux syntagmes pastichant la langue de bois des milieux influents : « *C'est ce qui se pratique dans les cercles autorisés et les sources bien informées.* » (BS 261) ; mais il se trouve que cette fantaisie juridique réactive en outre un terme d'ancienne jurisprudence, le substantif *mangeur* désignant un homme que la justice envoyait en garnison dans les maisons des débiteurs pour y vivre aux frais de ces derniers jusqu'à l'entier paiement. Devant le désarroi d'Hippolyte (le frigo est fermé à clef), par le lexique employé Mangeclous se donne encore un autre rôle : « *Ne vous inquiétez pas, mon cher, je vais perquisitionner* » (BS 262). Ce formalisme burlesque et décousu s'achève, on s'en souvient, par de fraternelles agapes. L'arrivée des Valeureux à la SDN connaît le même ennoblissement, face à Saulnier, l'huissier :

> Délégation [...]. Pourparlers avec le sieur Solal ! – [...] Qui dois-je annoncer, monsieur le président ? – Incognito, répondit Mangeclous. Négociations et secrets politiques. Qu'il te suffise, ô laquais, de lui dire le mot de passe, qui est Céphalonie. [...] Avertis-en qui de droit ou de fait. (BS 244)

Par ce lexique, Mangeclous se montre toujours investi d'une mission, mandaté, en représentation, ce qui implique et justifie un apparat, une rhétorique[1].

En traitant de tout en termes de droit, la parole de Mangeclous s'enrichit d'un appareil rhétorique et lexical imposant, et en outre fabrique des adynatons juridiques prometteurs de règlements impossibles et de discussions infinies ; on le voit bien quand il formule l'hypothèse que Saltiel meure avec son dû dans la poche : « *il faudrait aussitôt mettre les scellés sur ta redingote et me porter, avec preuves et témoins, créancier de l'hoirie, et Dieu sait quand je pourrais toucher ma part !* » (V 955). La situation envisagée amène conjointement l'archaïsme *hoirie* et la distorsion burlesque et concrète produite par l'inversion de la procédure, qui consisterait à mettre non pas la redingote *sous scellés*, mais ceux-ci sur la redingote, comme sur une porte. En fait, les cas que Mangeclous se plaît à envisager relèvent d'un *pilpul* juridique que le lecteur réfère à son amour pour les causes interminables, voire perdues, quintessence de l'art oratoire judiciaire. Salomon se prête

---

[1] C'est encore comme « *délégation* » (V 981) que Mangeclous présente au gardien du tombeau du Soldat Inconnu la visite que viennent en faire les Valeureux. Et il dénomme en des termes comparables son entremise forcée dans la fabrication de mariages : « *il se présentait chez les parents – ce qu'il appelait "aller en ambassade"* » (V 822).

souvent à de tels adynatons. Ainsi, il s'endort pendant « *une plaidoirie de Mangeclous qui supposait avoir à le défendre de trois parricides et à le sauver de la guillotine.* » (S 122). Le chef d'inculpation contient une contradiction comparable aux adjudications secrètes ; trois parricides, c'est un (ou deux) de trop. Cette mise en scène réapparaît lors de la traversée en bateau :

> [Mangeclous, Salomon et Michaël] jouèrent à un jeu magnifique. On supposa que Salomon était un nazi et on le traduisit devant une cour martiale. Mangeclous fit le procureur général, stigmatisa le pauvre petit hitlérien, prétendit que la bonne face imberbe avait des expressions criminelles. En fin de compte, Salomon fut copieusement rossé. (M 458)

Mangeclous est l'orateur, il démontre l'impossible : que les traits de Salomon sont ceux d'un criminel. Les DN concrétisent ces chimères par la désignation de Salomon comme *hitlérien* ; c'est une mention écho résumant toute la confabulation de Mangeclous et l'accréditant, en même temps que l'invalident les épithètes exprimant la tendresse du narrateur pour l'accusé. Michaël apparaît, à nouveau, comme l'antithèse et le complément de Mangeclous ; il n'a droit à aucun DR, mais étant le plus martial, le plus fort, il est le bourreau, celui qui rosse, ou sans la complicité de qui Mangeclous ne peut condamner à rosser, tandis que Salomon est la victime consentante qui remercie à la fin.

Sa confrontation avec le SSG masqué, qui vient de démasquer le stratagème du télégramme truqué, est à ce sujet particulièrement parlante. Après un plaidoyer *pro domo* et des stances tragi-comiques déplorant les avantages auxquels il doit renoncer, Mangeclous renverse la position et passe à la négociation :

> Je vous pardonne, Altesse, tout en espérant que Votre Paume Généreuse [...] me donnera les dommages et intérêts qu'elle me doit en toute équité pour voyage Genève-Lausanne et retour, frais de télégramme qui furent immenses, pot de colle, mort morale, ciseaux, réchaud, perte d'honneur et de breakfasts ! Et j'oubliais, Altesse, l'argent de la corruption à mon ami Silberfeld de Genève [...]. Bref, j'évalue le tort matériel et moral… [...] entre six mille et neuf mille neuf cents francs. Et il ne s'agit que du damnum emergens, c'est-à-dire de la perte effectivement subie par moi. Car si je voulais récupérer ce que nous autres juristes instruits nommons le lucrum cessans, soit le manque à gagner, alors ce seraient des millions que je vous demanderais car en ma qualité de ministre de la Justice vous pouvez imaginer les petites valises que j'aurais reçues ! [...] Nous pourrions transiger à quinze mille francs, Altesse, en y comprenant le chagrin d'avoir causé une telle déception à Saltiel que le sort a si cruellement frappé. [...]. Tout cela, Altesse, vaut bien une vingtaine de mille francs, voyons [...]. Altesse, à vos ordres pour recevoir les vingt-quatre mille francs du pardon en chèque ou en espèces civilisées ayant cours ! (M 567-568)

La liste des dommages est hétéroclite, alternant ses petites dépenses rendues vaines, et le préjudice moral. La figure emblématique de ce droit macaronique, qui manifeste en outre sa fascination pour le latin juridique[1], est le zeugme coordonnant, par les deux déterminations du substantif *perte*, les deux domaines affectés, l'honneur et la nourriture. A ce zeugme rhétorique burlesque s'ajoute une sorte de zeugme moral : Mangeclous invoque à la fois le droit et la corruption ; en effet, il en verse au dossier le coût effectif (la rétribution du complice), et le manque à gagner de ce qu'il en aurait retiré comme ministre de la Justice.

La conclusion de la négociation est doublement révélatrice : c'est la peine de Saltiel, privé de son neveu, qu'invoque sa péroraison ; et le crescendo chiffré, qui culmine à 24 000 francs, débouche sur cette phrase de récit : « *Il tendit la main dans laquelle la divinité à tête de gaze mit un billet de cent francs* » (M 568). L'aumône de Solal quantifie la disproportion entre la longueur de la plaidoirie, l'énormité de ses revendications, et leur

---

[1] A travers deux expressions que cite également Eliacin à l'université, en bon élève et digne fils de son père : « *le juge le condamnera à divers dommages-intérêts pour damnum emergens, lucrum cessans et tort moral, ainsi qu'à tous dépens que de droit* » (V 883).

résultat, et elle souligne à la fois l'aberration juridique et l'efficacité affective ou comique du discours. Pour le lecteur, ce DD est l'illustration en acte de ce trait psychologique que note le narrateur : « *Mangeclous n'aimait pas l'argent mais l'idée de l'argent et en parler beaucoup et se rengorger de ses capacités. Son amour de l'argent était poétique, innocent et en quelque sorte désintéressé.* » (V 824). L'ultime rebondissement de la négociation le confirme : « *Altesse, je renonce aux vingt-cinq mille francs de la perte d'honneur – car bien que vous ne les ayez pas donnés encore, je me connais et je sais que je me serais arrangé. Mais j'y renonce si vous pouvez, en échange, aider Saltiel à retrouver son neveu !* » (M 569). Cette somme n'a cessé d'augmenter, de façon de moins en moins argumentée : entre 6000 et 9900 francs, puis 15 000, puis 24 000, et ici 25 000. Son existence, et sa valeur, sont d'ordre purement poétique, irréel : Mangeclous n'en a touché que cent francs, et déjà spécule dessus, la marchande – le tout pour acheter le bonheur de Saltiel. Le droit macaronique est avant tout un droit à la parole amicale.

D. L'anglomanie

L'invocation de la procédure anglaise, voulant qu'on résume la question (M 505), ou le syntagme « *l'honorable préopinant* » (M 378) montrent bien que pour Mangeclous les fastes de l'éloquence judiciaire, langue de la verbosité et la contradiction, sont étroitement associés à son usage de l'anglais, comme langue du raffinement, du protocole, du parlementarisme et du pouvoir. C'est exactement ce qu'incarne la fonction à laquelle, très significativement, il s'imagine, « *Speaker de la Chambre des communes* » (V 968), littéralement le Parleur anglais. La pancarte universitaire[1] comporte à ce sujet une précision exemplaire : « *Dans les pays Civilisés quand On s'adresse à Un Recteur On lui dit Votre Honneur !* » (V 874). Cet appellatif fantaisiste est la transcription française du titre vocatif *your Honor*[2] ; la suite de la pancarte en montre d'ailleurs un usage doublement déviant, à la troisième personne et cumulé avec d'autres titres hétérogènes : « *Son Honneur le Professeur Recteur* »[3] (V 875). Le narrateur, au début des *Valeureux*, présente Mangeclous comme « *enthousiaste de l'Angleterre et particulièrement de la Chambre des Lords, de la Home Fleet et de la famille royale*. » (V 818). C'est cette représentation de l'anglicité qui fait dire à Mangeclous que le SSG inconnu qui les fait attendre est « *anglais sûrement* » (M 553), de même qu'un jeune passager élégant, dans l'avion : « *Un fils de lord probablement, vu sa nuque propre, dit-il, mais israélite, vu son air intelligent.* » (V 974). Son anglomanie fait fi du contenu, sémantique ou idéologique : « *j'ai une vive admiration pour le parti Tory mais aussi, quoique un peu moins, pour le Labour !* » (V 945-946). Mangeclous exprime la place centrale qu'occupe la référence anglaise par cette formule : « *Rien de ce qui est anglais ne m'est étranger* » (M 409). Parodiant celle de Térence, elle suggère que l'anglais est ce que l'homme peut être de mieux, que l'humanisme de Mangeclous se résume à son anglomanie.

La fascination pour l'Angleterre imprègne notamment la parole solitaire du personnage, à l'occasion de véritables rites, tel le culte de sa monnaie :

> Tous les vendredis, il frottait au blanc d'Espagne une pièce d'argent de un shilling, sa fortune anglaise, la cajolait, la faisait sauter dans sa paume, la baisait, éclatante de blancheur, en lisait à

---

[1] Ses derniers mots sont d'ailleurs en anglais : « *Honesty is the best policy !* » (V 876), c'est-à-dire « l'honnêteté est la meilleure des tactiques ».

[2] Usité dans les pays anglophones pour marquer son respect à certains hauts personnages, spécialement à un juge, un magistrat.

[3] Il est notable qu'ensuite seul Salomon confère ce titre à Mangeclous (V 879).

> fière voix l'inscription : "George V, par la grâce de Dieu roi de toutes les Bretagnes". Ô George, ô mon roi ! s'exclamait-il alors, peu soucieux de logique. (V 818-819)

Là encore, ce n'est pas la valeur pécuniaire de l'argent qui importe, mais les potentialités connotatives de la devise, au double sens du terme. Le DD rapporte, telle quelle, la formule gravée du titre du souverain, dans une sorte d'évocation magique. Cette fascination se condense, à l'écrit, dans le fétichisme du signe typographique, inutilement précisé : « *la moindre obole en livres sterling £ serait la bienvenue !* » (V 946). L'incantation des titres de noblesse anglais, dans le discours solitaire et neurasthénique de Mangeclous au début des *Valeureux*, sert d'étalon à l'humilité de sa propre condition :

> il murmura les titres du roi d'Angleterre, par la grâce de Dieu roi du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord et des Autres Possessions et Territoires au-delà des Mers et Océans, Chef du Commonwealth, Défenseur de la Foi. Tout cela pour ce chanceux et pour lui, rien ! (V 810)

Ce DN rapporte la liste très autonymique des titres apposée à la désignation de leur détenteur, si bien qu'elle serait identique en DD ; en outre, son verbe recteur lui confère un début d'oralisation qui, associée au DD, manifeste dans tout ce chapitre le regain de la vie. Ces titres, murmurés, sont l'objet d'une appropriation consolatoire et compensatoire. La confabulation sur Londres et le roi que, peu après, Mangeclous vend à Jacob, confirme cette valeur :

> le seul ennui de nos rapports amicaux, c'est que malgré notre intimité, je dois toujours lui dire tous ses titres. C'est le protocole. [...] Sa femme elle-même est obligée de lui dire tous ses titres, même dans le lit, la nuit ! [...] je me suis un peu fâché avec lui, mais j'ai dû me fâcher selon le protocole ! Tu es bête, lui ai-je dit, mon cher George Neuvième, par la grâce de Dieu roi du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord et des Autres Royaumes et Territoires au-delà des Mers et des Océans, et même tu es très bête, Empereur des Indes, Chef du Commonwealth, Défenseur de la Foi ! Ce qui fait que mes disputes avec lui sont toujours un peu longues (V 835-836)

Le DD que Mangeclous glisse dans son récit lui permet de se griser de l'accumulation de titres respectueuse et protocolaire, à laquelle même l'intimité conjugale ne déroge pas ; il intègre le roi à l'intimité valeureuse et au cercle de sa parole, par l'apostrophe surchargée et la dispute qui la caractérisent.

Cette fascination pour les titres trouve un prolongement burlesque quand Mangeclous en sollicite un. Ainsi, il demande au Président de la République, dans une lettre, d'intercéder en sa faveur auprès du roi d'Angleterre pour un titre nobiliaire, « *au cours d'une garden-party élégante* » (V 945). D'emblée, le simple usage de cet anglicisme lexicalisé paraît opportuniste, perlocutoire, connotant la légitimité et la crédibilité d'un titre tel que *Sir Pinhas*, tout comme celui du mot *lunch*, peu après (V 947) ou dans la lettre à la reine, alors coordonné avec *breakfast* et *five o'clock* (V 1032) :

> une petite décoration anglaise en ma faveur, avec initiales donnant droit à l'appellation Sir ! C'est surtout pour ma chère épouse [...] la femme d'un Sir étant toujours une Lady ! Ce qui ferait donc Lady Rébecca ! [...] Sir Pinhas ! [...] Baronet Héréditaire, ordre de chevalerie créé en 1611 par Jacques I^{er}, serait encore mieux ! L'habitude étant alors de mettre Bt après le prénom et le nom ! Ce qui ferait Sir Pinhas Solal, Bt ! (V 945)

> une décoration française ou anglaise. Entre nous, je préfère l'anglaise parce qu'elle permet la noble appellation Sir dont alors on vous appelle tout le temps, en ajoutant seulement le prénom. "Cher Sir Pinhas", me dira-t-on ! Vous rendez-vous compte de l'effet ? Ces Anglais ont du bon malgré Trafalgar ! Ils ont le sens de ce qui flatte un homme ! (V 947)

Les appellatifs de *Sir Pinhas* et *Lady Rébecca* dénomment des chimères oxymoriques comparables à *Cardinal Mangeclous* ou à l'idéalisation hybride du passager en fils de lord

israélite[1] (V 974). La signature de sa lettre au major Atlee donne une version litotique de cette identité duelle : « *un Israélite Anglicisant* » (M 404).

L'exaltation des titres est redoublée par leur traduction, par exemple quand Mangeclous se présente à l'hôtesse de l'air : « *Vicomte Pinhas, mais prochainement comte ! Earl en anglais !* »[2] (V 975). Contrairement à *Sir*, qui est un pérégrinisme de civilisation, le titre de comte existe en français, et sa traduction, impertinente du point de vue dénotatif, ne vaut que pour le plaisir connoté de l'anglophonie. Il en va de même dans la confabulation vendue à Jacob, selon laquelle le roi « *déjeune toujours à la Banque d'Angleterre, Bank of England, avec les grands financiers* » (V 836), ou dans l'alternative entre le toponyme anglais et sa francisation courante : « *je converse familièrement avec l'archevêque de Cantorbéry, ou Canterbury en ma chère langue natale* » (BS 259). La traduction porte parfois sur des anglicismes depuis longtemps lexicalisés en français, à l'instar de ceux dont il émaille la lettre au Président, ou de ce faux anglicisme, forgerie française datée de 1840 : « *ils se font le salut mondain appelé shake-hand, ce qui signifie qu'elle lui serre fortement la main, à la militaire* » (V 901). Ce sont surtout les anglicismes relatifs à la nourriture que Mangeclous souligne de cette manière, par l'apposition : « *A midi, heure du lunch anglais, il y aura pour vous une bouillie de maïs digne du roi d'Italie.* » (V 849) ; voire par la référence métalinguistique aux idiotismes anglophones : « *l'ami que j'aime autant que ces pommes frites en fines lamelles dénommées par mes amis anglais "chips"* » (M 433) – avec parfois une grande liberté dans la traduction : « *breakfasts c'est-à-dire déjeuners anglais des ministres* » (M 566). La liste suivante apparaît alors comme une véritable déclaration d'allégeance linguistique et alimentaire, qu'il charge le Président de transmettre :

> Vous pourriez dire à Sa Majesté Britannique, pour attirer sa sympathie, que j'adore les breakfasts anglais avec marmelade Crosse and Blackwell [...] Biscuits Huntley et Palmers, tellement bons, et poissons fumés délicieux, dénommés kippers, cinq minutes sur le gril suffisent ! (V 945)

A la dénomination anglaise, soulignée comme telle, s'ajoute ici l'ivresse de ces marques déposées[3]. Ce sont des îlots figés de langue anglaise, comparables aux formules clichées, aisément traduisibles, que Mangeclous échange avec les bambins : « *Good morning, Sir Pinhas, dirent-ils d'une seule voix. – God save the King, dit le grand homme de sa voix la plus rauque.* » (M 407). Proposant à Solal de corrompre Sir John, il présente l'anglicisme lexicalisé (daté de 1928) comme un raffinement dans la manipulation : « *vous lui diriez en sa langue "fifty fifty" afin qu'il comprenne bien.* » (BS 250) ; cette formule est par excellence l'indice du sabir, entendu au sens strict comme « système linguistique mixte limité aux échanges commerciaux ».

Curieusement, la lettre à la reine en comprend fort peu, le passage le plus dense étant celui-ci où Mangeclous se justifie d'avoir tenu les Valeureux à l'écart de cette initiative : « *un peu de Diplomatie est parfois nécessaire dans la Lutte pour la Vie ! Right or wrong, my interest ! Car s'ils avaient été au courant de mon projet de Tea for Two en Votre Compagnie il n'y aurait rien eu à faire,* [...]. » (V 1014). On remarquera que le cliché *struggle for life* quasiment passé en français, apparaît ici dans sa traduction ; on a vu auparavant Mangeclous lire Darwin (V 942), puis conseiller au Président la lecture de *L'Origine des espèces*, « *livre profond que je vous recommande !* » (V 947). Or, un traitement similaire à celui des titres et de la nourriture affecte l'isotopie de l'anglais

---

[1] Mangeclous s'octroie le titre rêvé devant la glace : « *Sir Pinhas, dit-il en se saluant militairement.* » (V 948), puis encore face à Hippolyte ou Ariane (BS 258, 675).

[2] Ou semblablement dans la lettre à la reine (V 1034).

[3] Elle envahit la célébration des breakfasts, lors des stances adressées au SSG masqué (M 566).

comme langue de la réussite individuelle, dont on a vu l'influence sur l'idiolecte d'Adrien Deume. C'est le cas de cet anglicisme, lui aussi glissé dans la lettre au Président : « *je suis homme de mes œuvres, self-made man comme disent nos amis communs d'Angleterre* » ; ou, sur les bambins : « *de tels strugglers for life, comme disent mes amis les lords anglais.* » (M 412). Toutefois, on notera que l'attribution énonciative des syntagmes contient alors une discordance interne au monde anglophone, entre la déférence habituelle envers l'Angleterre aristocratique, éternelle, et la référence à l'Amérique capitaliste.

En fait, l'anglicisme le plus développé de toute la lettre est l'adresse cérémonieuse que Mangeclous écrit sur l'enveloppe, après consultation d'un dictionnaire bilingue dont c'est la seule apparition diégétique : « *Après avoir consulté un dictionnaire français-anglais* [...] *il écrivit l'adresse en caractères fioriturés : Respectfully to Her Gracious Majesty the Queen ! London ! Strictly Confidential !* » (V 1035). Les majuscules et les points d'exclamation marquent l'enthousiasme qu'en éprouve le locuteur, dans un énoncé des plus neutres et objectifs : une adresse postale. Une autre occurrence est révélatrice, quand peu avant le point final, Mangeclous recommande à la reine les pains sans levain d'un bedeau séphardite : « *il pourra mettre sur ses paquets de matsoth qu'il est fournisseur breveté de Sa Majesté la Reine ! By appointments to Her Majesty the Queen ! Purveyor of Royal Matsoth !* » (V 1033). La désignation de la denrée produit le même effet oxymorique que *Sir Pinhas*. Une chimère connotative similaire est inscrite dans la raison sociale même de l'entreprise à laquelle Mangeclous propose d'associer la reine, « *The Plancton Anglo-Cephalonian Trust* » (V 1024). Son intitulé explicite les connotations capitalistes de l'anglais, qui apporte tout son crédit aux fantaisies commerciales du personnage. C'est également le cas de la société de transports en cage qu'il fonde alors qu'une lionne échappée écume Céphalonie, « *Holding Mondial pour les Juifs contre la Lioncesse* » (M 420), et de ses véhicules pour dames fortunées, les « *Lioncess's Cabs* » (M 422).

Au demeurant, *lionne* se dit *lioness* en anglais. Lors de l'exégèse du cryptogramme, il est une réplique qui indexe la connaissance très partielle que Mangeclous a de l'anglais, quand il croit comprendre un agglutinement de quatre lettres figurant dans le message : « *Trea en anglais veut dire arbre !* »[1] (M 387). C'est la même négligence pour l'anglais des Anglais que montre celui de Mangeclous quand il dénomme une entreprise bancaire, « *l'International and Sedentary Finance Company, Illimited* » (V 820). En effet, si le suffixe *limited*, qui apparaît dans le prénom complet de « *Lord Isaac and Beaconsfield Limited* » (M 408), est l'équivalent du français S.A., *illimited* est une invention en droit (léonin) commercial, et même un néologisme, seul *unlimited* étant attesté. C'est une approximation similaire qui affecte le titre de *Chancelier de l'Echiquier*, c'est-à-dire « *le ministre anglais des Finances qu'il appelait Chancelier des Echecs* » (M 404, 566, V 1021, BS 259). Il est clair, dans ce dernier exemple, que le lexique anglais nourrit l'idiolecte de la *réussite* indépendamment, et même à rebours de ses dénotations. On peut le constater dans les réponses que Mangeclous apporte à Salomon après l'envoi secret de son faux télégramme : « *Alors ? – All right ! dit Mangeclous. Stock Exchange. – Tu as tout fait en dix minutes ? – By appointment of His Royal Highness.* » (M 508). Après la première approbation, les deux autres anglicismes sont totalement dénués de motivation autre que connotative : *Stock Exchange* désigne la Bourse de Londres, et *By appointment to His Royal Highness* signifie, on l'a vu, « fournisseur attitré de Son Altesse Royale ». Il en va de même de cette expression de la jubilation : « *il cria en un anglais approximatif qu'il sentait une odeur d'argent frais et que l'argent était du temps et que l'Angleterre*

[1] Michaël lui objecte qu'« *en anglais arbre se dit "tree".* » (M 388), mais sans épeler, ce qui pose en même temps un léger problème quant au mimétisme du DD.

comptait que chacun de ses fils fît son devoir. "Rule Britannia !" cria-t-il à gorge déployée. » (M 375). Tout d'abord, le DI transpose en français une parémie passée telle quelle dans la compétence encyclopédique ; sa traduction est donc superflue, et d'autant plus voyante qu'elle en défige la version française par l'inversion de la prédication, suggérant que Mangeclous a dit *Money is time*. Le DD sur lequel culmine la fonction strictement émotive de ces anglicismes est, hors de propos, un chant patriotique.

Face à Ariane, cet usage fantaisiste de l'anglais vient, à l'appui du droit macaronique, solenniser l'interaction ; Mangeclous envisage de s'adresser à elle avec « *un peu d'accent anglais pour lui donner confiance* » (BS 670), puis il se présente en se donnant des titres et qualités britanniques : « *Sir Pinhas Wolfgang Amadeus Mozart* [...] *gentleman stylé et me savonnant souvent* [...] *Bref, how do you do ? Sir Pinhas, redis-je, gentleman d'honneur et roseau pensant* » (BS 675). Il appuie d'ailleurs ces autodésignations par une formule figée de salutation, en anglais dans le texte, même si cette anglicité est parasitée par les connotations étrangères de germanité, à travers Mozart, et celles de la France classique par l'allusion à Pascal. En fait, les anglicismes de Mangeclous confondent la langue et les connotations qui lui sont attachées culturellement. Ainsi, quand dans sa lettre à la reine il s'imagine ambassadeur anglais s'adressant aux journalistes, il se voit parlant non seulement anglais, mais en outre à l'anglaise : « *leur dire flegmatiquement, à l'anglaise, que je n'ai rien à dire, please do not disturb, ajouterai-je dans Votre noble langue et avec grand mépris mondain* » (V 1018). Or, cet Anglais superlatif n'a rien à dire qu'une phrase clichée, passée quasiment à l'état de locution d'emprunt. Surtout, l'usage réel qu'il fait de cette langue fascinante est aux antipodes du stéréotype du flegme britannique, comme le démontre son dialogue avec Hippolyte. Ce dernier, en effet, est l'interlocuteur qui laisse la marge de manœuvre la plus grande, tout comme au droit macaronique, à son anglais débridé.

Face au modeste citoyen suisse, Mangeclous développe alors un ample et multiforme sabir. La première prise de contact, d'emblée, consiste en une interaction de service, effectuée dans ce bilinguisme incluant des syntagmes anglais dans une phrase française : « *Vestiaire, dit Mangeclous. Mon huit-reflets au vestiaire selon les diplomatic customs en anglais, by appointment,* [...]. » (BS 258). L'auto-présentation donne une version outrancière de l'anglicisation, par celle du nom de Solal, et surtout par l'hyper-anglicisation de celui de Mangeclous :

> je suis le chef des cabinets particuliers de mon auguste maître Son Excellence Solal of the Solals, et mon appellation dans le domaine mondain et londonien est Sir Pinhas Hamlet, A. B. C., G. Q. G., C. Q. F. D., L. S. K., exquis usage anglais des initiales honorifiques qui font de vous un grand personnage [...].

L'oxymore dénominative existant entre le titre et le prénom est redoublée par la mention du héros shakespearien, comparable à celle de Mozart. Cette discordance connotative est accentuée par l'accumulation d'initiales honorifiques, prolongeant le modèle anglais par des sigles français totalement étrangers au paradigme : les trois premières lettres de l'alphabet connotent le commencement, voire le rudiment, c'est une mise en train commode et automatique. La suite devient de plus en plus hétéro-isotopique, introduisant le *Grand Quartier Général* des militaires et la formule des mathématiciens, « ce qu'il fallait démontrer ». Le dernier sigle dévoile le substrat de cet anglais automatique : il est immédiatement suivi du commentaire sur cet *exquis usage*, et les lecteurs les plus âgés y reconnaissent le slogan publicitaire « LSK CSKI »[1].

[1] Slogan que Sacha Guitry inventa en 1915 pour la marque de chocolats Elesca, et dont ce fut la réclame jusqu'à l'après-guerre.

Après les sigles, Mangeclous rentre dans le vif de la langue en s'inventant une pairie :

> premier pair ex aequo du royaume [...] et de plus possesseur en pleine propriété de la moitié du Shropshripshire, et en deçà d'une rivière dont j'ai oublié le nom s'étend mon superbe parc personnel et privé dont le nom anglais est le Gentleman's Agreement and Lavatory, en abrégé le Lavatory (BS 258-259)

Aux paradoxes juridiques connotés par l'opposition entre *premier* et *ex aequo*, entre *pleine* et *la moitié*, s'ajoute un anglais de fantaisie. Seul le Shropshire existe, et non ce comté aux sonorités cocasses[1]. Quant au parc, son nom signifie, littéralement, *convention verbale et W. C.* : le premier terme introduit les connotations consonantes de l'aristocratie et du droit, d'autant mieux qu'il est passé tel quel en français avec le sens d'accord qui n'a pour garant que l'honneur de ceux qui ont donné leur parole ; mais le second y ajoute arbitrairement celles, burlesques, du bas corporel[2]. Cette dégradation se prolonge dans le registre alimentaire, avec l'invention d'un club anglais dénommé par la marque, hautement prévisible, de sa marmelade favorite, « *le Crosse and Blackwell Marmalade* » (BS 259). L'évocation des courses hippiques, en guise de péroraison de cette tirade préliminaire, conduit au paroxysme de ce sabir : « *Royal Ascot, Derby of Epsom, that is the question, Bank of England and House of Lords in tomato sauce, fish and chips in Buckingham Palace, yours sincerely, God Save the King, n'est-ce pas votre avis ?* » A deux courses authentiques, célèbres jusqu'en France, succède une fatrasie faite de bric et de broc[3]. La citation de Shakespeare, les institutions bancaire et parlementaire, la monarchie représentée par son palais et l'hymne national, le raffinement épistolaire, tout cela dessine une série certes étrangère aux courses de chevaux, mais qui serait concordante comme hyperbole de l'anglicité, si elle n'était parasitée par deux lexies de l'alimentation, populaire de surcroît, qui introduisent un plat de pauvre dans la résidence royale, et surtout plongent la banque d'Angleterre et la Chambre la plus noble dans une vulgaire sauce tomate.

Devant le désarroi d'Hippolyte, Mangeclous s'excuse de cette frénésie anglicisante par cette formule justifiant une poussée de la langue vernaculaire : « *c'est notre mignon travers, à nous autres aristocrates anglais, de parler tout à coup sans y penser dans la langue que Shakespeare illustra mais qu'ignorent les personnes sans instruction.* » Pour autant, la périphrase précieuse désignant la langue anglaise ne manifeste pas l'immédiateté du rapport à une langue maternelle, mais par l'étoffage, une médiation par la culture européenne, l'instruction et ses stéréotypes, dont la seule illustration rigoureusement shakespearienne que donne Sir Pinhas Hamlet, « *that is the question* », est tombée dans le domaine public. Il en délaisse ensuite le sabir au profit du droit macaronique, qui intimide autant le père Deume ; l'anglais ne réapparaît que lorsque Mangeclous propose d'aller « *composer un menu de five o'clock à la bonne franquette.* » (BS 262). Ce menu est une nouvelle chimère oxymorique : aux connotations très britanniques de distinction et de légèreté alimentaire véhiculées par le thé s'oppose le caractère bien plus français, connoté par l'idiotisme « *à la bonne franquette* » et par son étymon. L'inventaire gourmand que dresse Mangeclous, l'évocation des breakfasts très céphaloniens qu'il dit partager avec George V, puis le récit du repas partagé avec Hippolyte, illustrent cette dégradation burlesque et gauloise du rite anglais. Il en justifie la dérive la plus symbolique par cette fable : « *Dans les milieux fashionables, mon cher, on*

---

[1] Il évoque le *Thunder-ten-tronckh* de Voltaire, dans *Candide*.

[2] C'est également ce que produit, dans un passage très polémique de sa lettre à la reine, sa remotivation du toponyme *Hyde Park* : « *vous ne pouvez imaginer toutes les saletés de bouche qui se perpètrent la nuit dans un grand parc de Londres, justement appelé Hideux Park.* » (V 915).

[3] La Pléiade y dissémine arbitrairement quelques italiques, qui ont pour déplorable conséquence de briser l'effet de série.

ne prend plus de thé à cinq heures, c'est le bordeaux qui est maintenant à la mode ! » (BS 264). On y trouve le dernier anglicisme de ce chapitre, fort révélateur : passé en langue française au début du XIXème siècle, avec le sens d'« élégant, qui suit la mode », cet emprunt, à rapprocher du terme *dandy*, connote le goût des Romantiques pour l'élégance anglaise. Mais son emploi s'est raréfié depuis les années 1920, et les mots de la mode étant ceux qui se périment le plus vite, il trahit chez Mangeclous l'inverse de l'avant-gardisme mondain qu'il s'attribue, et que seul un M. Deume, l'appelant *milord*, peut persister à lui reconnaître.

E. Le latin et l'éloquence magistrale

Le latin apparaît, de façon moins fréquente, dans un usage comparable, et parfois conjoint, avec le sabir anglicisant et le droit macaronique, à l'image de la locution forgée attelant *privatim*, qui signifie à « titre personnel, à titre privé », et *seriatim*, non attesté (V 926, BS 644). Le latin sert notamment d'ornement dans sa lettre à la reine : « *Votre sourire à nul autre pareil ! Nec pluribus impar, comme disait Louis XIV* » (V 1033-1034), et dans son allocution à Ariane : « *que voulez-vous, errare humanum est ! Passons donc l'éponge !* [...] *Inter arma caritas ! Noble devise en vérité ! J'ajouterai toutefois que la charité, à mon avis, doit s'exercer également en tant de paix !* » (BS 676-677). Le latin vient ici appuyer sa sollicitation ; le commentaire étendant la devise de la Croix Rouge à son intérêt personnel opère une dégradation burlesque de son universalité. Symétriquement, il contribue à l'ennoblissement héroï-comique quand Mangeclous est contraint d'enfermer une guêpe vivante dans le bahut où il garde un manuscrit : « *Tant pis pour mon manuscrit ! Primum vivere, deinde philosophari !* » (V 943).

Mais c'est à l'Université, notamment au cours de l'allocution inaugurale, que le latin vient le plus fortement remplacer l'anglais comme langue de prestige :

> En ce jour solennel qui marque le début d'une ère nouvelle pour notre peuple, ce n'est pas sans une certaine émotion, messieurs les étudiants et, si vous m'y autorisez, chers amis, que mes yeux charmés contemplent devant moi l'élite intellectuelle de la ruelle d'Or. [...] Soyez donc remerciés d'être venus si nombreux en notre alma mater, expression latine signifiant Université de premier ordre ! Oui, messieurs, par le truchement de ma langue, l'Université tout entière vous remercie de l'honneur que vous lui faites, honneur que je m'abstiendrai, par modestie, de reporter tout entier sur moi-même. (V 881)

Cette première occurrence contribue à la solennisation du moment, aux côtés d'autres indices de la parole cérémonieuse, tels que la désignation de l'allocutaire à la troisième personne par une périphrase flatteuse, puis la modalisation de l'appellatif adressé aux *étudiants*, négociant celui d'*amis* alors que les auditeurs étaient ses amis avant d'être des étudiants. L'éthos de l'orateur en ressort très mesuré. Son autodésignation métonymique par les organes de la vue et de la parole, de même que la double négation, en ennoblissent la subjectivité. En outre, le détour par le détail métonymique de la *langue* lui permet de se présenter comme le *truchement* d'une institution qui se réduit à lui-même, ce qui rend sa fausse modestie d'autant plus cocasse. C'est dans ce cotexte qu'apparaît la désignation de l'institution même par un syntagme latin, signifiant « mère nourricière », auquel Mangeclous apporte une traduction totalement fantaisiste, mais de circonstance : il donne la connotation produite par le latinisme comme étant sa dénotation même, à savoir que, parlant latin, il constitue une université de premier ordre. Le sens de l'expression redouble sa signification pragmatique : la construction de l'éthos érudit.

La leçon connaît d'ailleurs une fin symétrique, quand Mangeclous accueille l'irruption de Salomon par un alexandrin cornélien, suivi de deux latinismes : « *Que veut cet audacieux qui trouble nos débats ?* [...] *Elève Colonimos, expulsez manu militari cet*

importun que je déclare persona non grata ! » (V 921). Le premier latinisme est motivé par la situation, mais le second apparaît comme beaucoup moins pertinent, légitimé par la seule latinité, associée au technolecte de la diplomatie et du droit[1] qui, appliqué à Salomon, produit un effet héroï-comique. Cet usage du latin au cours de la Leçon est condensé dans la correction que Mangeclous apporte à une phrase de Saltiel : « *Je te ferai toutefois affectueusement remarquer qu'en matière universitaire l'usage est de dire podium et non estrade.* » (V 867). Le *podium* est un hyponyme d'*estrade*, spécialisé aux amphithéâtres antiques et aux compétitions sportives ; pour Mangeclous, il a le mérite, malgré l'impropriété de sa dénotation, d'évacuer l'école communale qu'*estrade* connote infailliblement, pour lui substituer, grâce au latinisme, des connotations de science et de pérennité convenant mieux au décorum de son *Universitas*.

Pourtant, c'est ensuite à la façon d'un maître d'école que Mangeclous s'adresse à ses étudiants, agitant punitions, réprimandes et félicitations. En premier lieu, il exige d'eux qu'ils contiennent leur participation dont on a vu combien elle est débordante. Il le spécifie d'emblée, avec la grandiloquence que connote le défigement du *silence de mort* : « *Messieurs, cette leçon étant profonde et requérant grands efforts de cervelle, j'exige un mutisme de mort !* » (V 890). Dès lors, le propos magistral, entrecoupé d'interruptions enthousiastes, est réamorcé par ces notes de régie : « *Je reprends, messieurs, avec le ferme espoir de ne plus être interrompu.* [...] *Silence, étudiant Jacob ! intima Mangeclous.* » (V 892), puis ce quasi-alexandrin : « *Modère ton enthousiasme et laisse-moi poursuivre* » (V 894). On y retrouve les motifs de la muselière et du four (V 905), la métonymie de la langue (V 906), et la métaphore de sa paralysie. Les deux occurrences de cette dernière révèlent en outre la confusion entre le décorum universitaire d'une part : « *Paralysie à vos langues, messieurs ! tonna Mangeclous. De grâce, un peu de tenue universitaire !* » (V 917), et l'école communale d'autre part : « *Paralysie à la langue importune, élève Meshullam ! ordonna Mangeclous. Sinon, je vous mets en punition dans le coin, avec un bonnet d'âne !* » (V 895). Cette infantilisation, que renforce l'appellatif, est d'autant plus burlesque qu'elle est parfois présentée comme proprement universitaire : « *Silence, messieurs, et croisez vos bras comme les étudiants dans les universités !* » (V 893) ; en outre, elle apparaît ici en plein milieu d'un paragraphe de DD de Mangeclous, que n'a interrompu aucune réplique estudiantine, ce qui suggère un brouhaha permanent excédant ce qu'en rapporte le narrateur.

La salve de réponses qui accueille les questions du maître Mangeclous accompagne de cette mimogestualité, par deux fois (V 900, 901), la participation des bons éléments, explicitement désignés comme tels par le récit attributif : « *Elle ne demande qu'à l'admirer moralement ! Mais en réalité, pourquoi, messieurs ? – Parce qu'il a trente-deux dents ! cria Colonimos, premier de la classe, bras croisés. – Très bien.* » (V 901). Mangeclous, qui exige le silence, n'en effectue pas moins quelques sollicitations pédagogiques de son auditoire : « *Et pendant ce temps, que fait le maudit ? Devinez-vous ?* » (V 902). Elles sont régulièrement ponctuées par une appréciation : « *Fort bien, messieurs, vous me faites honneur !* » (V 900). De façon imprévisible, celle-ci peut alors tirer vers l'insulte valeureuse : « *Stupidité profonde et honteuse niaiserie de la progéniture d'un âne !* » (V 882) ; ou au contraire, elle se conforme au prototype d'une évaluation de professeur, parasitée par la formule du commissaire-priseur : « *Messieurs les étudiants, pourquoi les lettres recommandées sont-elles à conseiller malgré leur cherté ? Eh bien, messieurs, j'attends ! Répondez, élève Salomon !* [...] *Insuffisant et même médiocre* [...]. *Messieurs, qui dit mieux ?* » (V 881-882).

---

[1] *Persona non grata* se dit du représentant d'un État jugé indésirable par un autre État.

Cette interrogation ouvre la première leçon, et permet à Mangeclous de valoriser son double, côté pupitre, Eliacin[1]. En revanche, lors de la leçon de séduction, les questions posées aux étudiants, et leurs réponses naïves et décevantes, permettent à Mangeclous, étant donné le sujet traité, de se distinguer lui-même par la profondeur de sa science :

> A propos, messieurs, pourquoi les Européennes ont-elles toutes des sacs à main et non des poches ? Qui saura me répondre ? – Moi ! cria Belleli. C'est pour y mettre leurs choses ! – Réponse dérisoire, dit Mangeclous dont le lorgnon foudroya l'albinos qui baissa la tête. La raison, messieurs, est qu'elles veulent qu'on voie leurs courbes ! (V 891)

La participation des étudiants formule la naïveté que Mangeclous s'attache précisément à dessiller. C'est le cas de cette objection, trahissant la confusion entre le sens propre auquel se tient l'auditoire crédule et le sens figuré dont le Recteur arme sa satire :

> il leur faut un gorille ! – Comment, gorille ? s'étonna Colonimos. Pardonnez, professeur, ce n'est pas un gorille qu'elles veulent, mais un homme ! – Licence poétique, imbécile ! expliqua Mangeclous. C'est d'ailleurs l'usage des grands professeurs de la Sorbonne de faire des comparaisons ! [...] Donc, je maintiens gorille ! (V 896)

Mangeclous s'en justifie en invoquant contradictoirement le métalangage du versificateur et une tradition rhétorique emblématisée par la Sorbonne, dont sa cave est le double burlesque ; Colonimos incarne alors la réaction offusquée des mignonnes, en pleine dénégation de la gorillerie.

Les étudiants servent en effet de faire-valoir à sa pénétration, réputée inaccessible à son public : « *Et maintenant trêve de philosophies dépassant l'entendement des fils de l'âne et retournons à la Karénine et à son bas ventre maudit ! Interrogez, messieurs, je vous y autorise.* » (V 910). Sa réponse au scepticisme qui accueille la notion de vice-conscient est exemplaire de sa position d'autorité :

> Si ces pensées sont en mon cerveau, comment ne les connaîtrais-je pas ? objecta finement un museau pointu. – [...] Il s'agit ici, mon pauvre ami, d'un gouffre scientifique que tu ne saurais pénétrer. Ceins-toi donc de modestie devant les profondeurs du docteur Freud ! (V 905)

Régulièrement, Mangeclous dramatise la progression de son cours, comme dévoilement de la vérité : « *Je le répète, messieurs, car on ne saurait trop insister sur ce point* [...]. *Et maintenant, écoutez-moi bien car c'est ici que je deviens profond !* » (V 895), « *Et maintenant abordons le tertio qui est grandement subtil et que vous ne comprendrez pas, ainsi qu'en témoignent déjà vos ternes regards et vos lèvres pendantes ! Mais peu m'importe et je m'élance, par moi-même enthousiasmé.* » (V 909). Le soulignement méta-discursif de la complexité s'accompagne ici de la prévision de son inaccessibilité, et de son explication par la mimogestualité grotesque de l'auditoire[2] dont le narrateur ne dit presque rien. C'est alors la dimension autotélique, jouissive et presque solipsiste, de la leçon qui en justifie la continuation : pour l'enthousiasme de l'orateur. Ce narcissisme professoral achève de s'expliciter dans les allusions que fait Mangeclous à son génie incompris :

> Pensée trop profonde, messieurs, difficile à admettre, je le sais, et personne ne voudra me croire et ne pourra me comprendre ! Ainsi sont les génies ! Incompris durant leur vie, méprisés même parfois, mais quand je serai dans la tombe, ah que de statues, alors, messieurs ! (V 897)

Cette déploration réapparaît quand Colonimos s'extasie sur la science de Mangeclous ; ce dernier l'attribue à sa cervelle et à son aptitude à confabuler :

---

[1] « *Eh bien, messieurs, puisque vous êtes des incapables, mon fils et assistant, Bambin Aîné, premier de ma dernière série, donnera la réponse ! Approche, confiture de mon cœur, renseigne ces ignorants et montre-leur ce que tu vaux, je t'y autorise ! Pourquoi une lettre recommandée ? Pour quelle raison plus profonde que celle de l'ignorant Salomon ?* [...] *Vous voyez quel fils j'ai, messieurs les étudiants* [...]. *Bambin Aîné a fort bien répondu* » (V 882).

[2] C'est après un constat semblable qu'il délaisse, en introduction, la théorie pour le récit (V 890).

> Mais nul gouvernement ne semble s'en être aperçu et je ne suis pas ambassadeur ni même ministre plénipotentiaire. Ainsi va le monde, mon cher, et tu devrais voir les yeux arriérés de ces grands diplomates. Mais baste, et revenons à la stupide Anna [...]. (V 913)

3. Dégradations

L'effet esthétique de l'appropriation de toutes ces formes de verbosité et d'ornementation est déterminant dans la construction du personnage au sein du chœur romanesque. Il ressortit à la parodie, plus exactement à ses formes héroï-comiques et burlesques qui imprègnent ses DR. Ce sont les deux directions que prend la transformation carnavalesque, respectivement élever le bas et dégrader le haut. En fait, ce sont deux catégories symétriques et complémentaires dont la séparation est très poreuse. Par exemple, le droit est rabaissé par des applications prosaïques ou dérisoires, et corrélativement son langage ennoblit les conversations et les aventures des Valeureux. On dira que le sens de l'altération, vers le haut ou le bas, se détermine depuis la position (diégétique, stéréotypée, ou idéologique) du référent, vers celle du discours ; depuis le registre prévisible pour le thème, vers le registre effectivement employé ; depuis la représentation du lecteur, l'information extratextuelle, inscrite dans sa compétence encyclopédique, ou bien intratextuelle, donnée par le narrateur, vers la rhétorique du DR du personnage. Ainsi, la description des troubles intestinaux de Wronsky opère un rabaissement burlesque du personnage de Tolstoï. Le traitement ampoulé de ceux de la reine constitue un ennoblissement héroï-comique du pet – et un rabaissement de la reine.

A. Héroï-comique, ennoblissement, anoblissement

L'une des réalités que Mangeclous ennoblit continûment par l'héroï-comique est sa famille. Les descriptions de Rébecca constituent un référent suffisamment grotesque au regard duquel les apostrophes et désignations que lui adresse son époux apparaissent comme un contrepoint exagérément louangeur, nourri des métaphores précieuses et galantes : « *Je souhaite à la dame de bonne éducation qui est mon matin fleuri ainsi que mon musc, et dont les jardins sont jaloux, une journée soyeuse aux franges d'or.* » (M 401). Il en va de même de l'autodésignation de Mangeclous exploitant l'isotopie de la soumission courtoise, et assortie de la périphrase désignant Rébecca par la métonymie de ses charmes : « *l'esclave de vos appâts* » (M 403). Même l'injonction au silence et le discours autoritaire connaissent ces modalisations et ces étoffages : « *Qu'il vous plaise de faire silence, madame, et d'écouter qui sait et commande.* » (V 847). L'héroï-comique caractérise aussi, à bien des égards, les paroles échangées avec ses fils. On trouve un exemple emblématique de cette élévation rhétorique d'un référent prosaïque dans les périphrases désignant les lits des bambins, que le narrateur a décrits comme « *trois cabas de jonc tressé suspendus aux poutres* » (V 844) : « *remontez en vos demeures de sommeil* » (V 846). Ici, Mangeclous les désigne par un terme ennoblissant, que la détermination par sa fonction restreint en second lieu à la dénotation de lits. Plus fréquemment, le verbe à l'impératif est un hyperonyme neutre, et ne contient pas le sème de la hauteur, qui fournit alors une détermination adjectivale connotant le merveilleux au substantif qui dénote le lit : « *réintégrez vos couches volantes* [...] *Allons, hop, regagnez vos sommets* » (V 852) ; cette occurrence exploite plus radicalement le sème de la hauteur, par une métaphore évoquant le sublime alpestre. Les effets de l'abstraction sont comparables : « *Je vous permets même de quitter votre altitude et d'atterrir auprès de moi* »[1] (V 848).

[1] Il invite ainsi Salomon à grimper sur un fauteuil pour lui parler à l'oreille : « *établis-toi à mon altitude* » (V 921).

La veine héroï-comique du discours de Mangeclous à ses fils est la forme esthétique de sa propension à s'y donner le beau rôle, sa version grotesque du père idéal et héroïque. On en trouve une illustration éloquente quand il leur raconte comment il a enfermé une guêpe dans une armoire. Sa première réplique introduit un registre plutôt dramatique : « *A moi, bambins, au secours !* [...] *Enfants, alerte à la guêpe !* » (V 943). Mais une fois le danger écarté, Mangeclous raconte comment il a affronté l'animal :

> m'ayant aperçu, la maudite s'élança vers moi, animée d'une fureur vengeresse ! Alors, n'écoutant que mon courage, je lançai un hurlement affreux qui, l'épouvantant, l'incita à chercher salut et refuge dans le bahut ! Ah, mes enfants, si vous m'aviez vu alors, fermant virilement cette porte, prompt comme l'éclair ! A propos, défense de l'ouvrir avant deux ans, durée maxima de l'âge d'une guêpe, car sachez que je la condamne à mort par réclusion perpétuelle !

Les passés simples et l'anthropomorphisme de la guêpe[1] confèrent au récit un registre noble. On le voit, cet héroï-comique débouche sur un usage burlesque du droit. La fanfaronnade est ensuite dénoncée dans le récit attributif, où le point de vue externe du narrateur, spécifiant le destinataire effectif des apostrophes, apporte un contrepoint ironique à l'allocutaire rhétorique : « *Je ne te crains point, sache-le, féroce animal ! déclara-t-il à la porte du bahut. Ô diabolique créature, tes noirs desseins sont déjoués ! ajouta-t-il, les bras croisés, la tête haute.* » (V 943).

Lorsque Moïse et Lord Isaac l'implorent de goûter la moussaka, les réponses de Mangeclous relèvent clairement de l'héroï-comique : « *Enfants dénaturés, vous voulez donc que votre père entre dans la vallée de l'ombre de la mort et seriez-vous par hasard de vilains petits parricides ?* » (V 849). Par le premier appellatif, ce père qui dispute sa pitance à ses fils fait de leur appétit une négation du lien filial, entraînant sa mort, évoquée par une métaphore sublime. Cette dramatisation outrancière est ensuite formulée en termes juridiques, mais la qualification de parricide est précédée d'épithètes typiques de la réprimande parentale, qui laissent attendre *menteurs* ou *chenapans*. Face à la salve de suppliques qui lui est adressée, Mangeclous a ensuite recours à l'éloquence politique[2] :

> Mais enfin, messieurs, quel est ce vent de rébellion qui souffle ? Sachez que je ne tolérerai pas la sédition [...] ! Qu'est-ce que ces manières, petits factieux, refroidisseurs de moussaka, véritables assassins patentés ! [...] petits ingrats, authentiques francs-maçons [...] ! Même les enfants des lions laissent leur père manger en paix ! (V 850-851)

Là encore, le registre grave est entremêlé avec la gronderie ; et entre *factieux* et *assassins* apparaît le substantif d'agent qui seul réfère objectivement à la situation, en l'élevant au rang de crime d'un type nouveau. L'issue que Mangeclous donne à la révolte prolonge ce registre : « *Branle-bas de mangement enfantin ! cria-t-il d'une voix forte.* » (V 852) ; en effet, la lexie figée *branle-bas* connote nécessairement sa détermination lexicalisée par le *combat*, et son défigement par la substitution paradigmatique de l'alimentation au motif guerrier réalise une élévation héroï-comique du corps[3].

Plus généralement, le sublime tragique et son emphase contiennent une forte charge héroï-comique. Mangeclous en fait un usage outrancier, dans ses diverses sollicitations d'aumône ou de nourriture, par le topos pathétique de la progéniture affamée, qui touche à l'adynaton[4] : « *le bruit de leurs dents en zigzags s'entend jusqu'à la forteresse*

---

[1] Comparable à celui des « *cafards trépassés* » (V 886).

[2] C'est dans des termes similaires que son aîné formule l'impatience des étudiants avant la première leçon : « *Eliacin ordonna à ses cadets d'informer leur père de la "révolte grondante"* [...]. » (V 879).

[3] Ce défigement réapparaît en BS 651. Il contribue aussi à l'élévation héroï-comique de la futilité : « *branle-bas de mondanités* » (BS 241).

[4] Il adapte le procédé, en dépeignant la disette des vaches sionistes en Palestine pour apitoyer le SSG (M 560).

des podestats » (BS 677). La peinture de sa faim d'explications bascule dans une grandiloquence similaire : « *"Ô injuste traitement ! Ô fâcheux destin ! Ô ma mère en votre tombe, pourquoi me donnâtes-vous le jour ?" En grand tragédien, il passa sa main sur son front en sueur pour en chasser l'accablement.* » (BS 644). L'apostrophe rhétorique ternaire, les deux syntagmes nominaux aux épithètes antéposées, et l'amplification du troisième en crescendo, par l'interrogation oratoire questionnant une morte sur le sens de la vie, au passé simple de surcroît – tous ces procédés font que Mangeclous parle comme Don Diègue, ce que confirme la didascalie ; mais appliqués à sa curiosité, ils constituent une magnifique boursouflure héroï-comique.

On peut même parler de stances héroï-comiques pour désigner ces longues tirades déclamatoires, lyriques, élégiaques, voire tragiques. Ainsi, les regrets que Mangeclous exprime devant le SSG masqué, après l'échec de son stratagème, donnent une version tragique de "Pierrette et le Pot au lait". Le thème initial en est énoncé à l'irréel du passé : « *si vous n'aviez pas été si douloureusement finaud je réussissais* [...]. *Et quel Premier ministre j'aurais été, Altesse !* » (M 564). Suit une page et demie d'exclamations et d'apostrophes qui, en variant les anaphores (*quel*…, *ô*…, *adieu*…), enflent à l'excès le registre tragique. Ce registre trouve une confirmation dans sa désignation par la didascalie, en empathie avec sa rhétorique : « *Les deux mains du tragédien, haut levées, tremblaient et vivaient.* » (M 565). Or, il déplore la perte de ce qu'il n'a jamais eu, liste hétéroclite de tous les avantages inhérents au pouvoir, ses fastes et ses festins, ses corruptions secrètes et ses petites vanités ; mais par l'absence de verbes actualisés due à l'exclamation, non prédicative, et par l'amplification fétichiste, ils en acquièrent une existence provisoire et consolante. Cette kyrielle de regrets culmine avec la péroraison, qui embrasse la totalité des détails : « *adieu, gloire de Mangeclous arrivé au déclin de sa carrière, adieu, adieu ! Le soleil de Céphalonie s'est couché à tout jamais ! L'Eternel des Armées m'avait mis sur le pavois et voici, je dois quitter la bataille à l'heure de la victoire et de l'honneur !* » (M 565-566). L'autodésignation métonymique par sa *gloire* lui permet de prononcer son propre éloge funèbre à la troisième personne. Le sublime de la métaphore héroïque, guerrière et biblique, subit une dégradation comique, un rappel à l'ordre du bas, avec les hypotyposes des breakfasts et des œufs frits, puis une nouvelle outrance par la menace de suicide déguisant une tentative de fuite :

> "Je vais chez un armurier, conclut-il, mais je ne vous oublierai pas dans mon agonie et je prierai pour vous, Altesse ! Telle sera ma noble vengeance !" Et il s'en fut, une main recouvrant son front baissé et l'autre tendue en arrière, comme font les rois aveugles et désespérés dans les tragédies classiques. Il se dirigea vers la sortie comme un homme décidé à quitter ce bas monde. (M 566-567)

La didascalie insiste explicitement sur le jeu de scène de tragédien ; mais à l'héroï-comique de cette comparaison, s'ajoute ensuite un autre contrepoint apporté par le narrateur qui, omniscient, précise l'intention réelle que cachent ces sombres desseins : prendre la fuite. La prolongation de sa séquestration débouche sur une amplification de l'auto-oraison funèbre, légitimée par la métaphore de la mort morale :

> "Je suis moralement tué, Altesse, et par qui ? Par vous, Altesse, sans vous offenser ! [...] Vous avez massacré un homme, Altesse ! Et quel homme, quel tempérament !" Sa voix se mouilla à l'idée qu'il était en train de faire son oraison funèbre. "Quel homme ardent a sombré dans le néant ! Un homme qui avait le sens du grandiose [...] !" (M 567)

Ce climax d'un pathétique complaisant[1] connaît ensuite la dégradation du burlesque juridique, avec l'indemnisation du stratagème avorté.

---

[1] On pense à l'apophtegme de Néron, « *Qualis artifex pereo !* »

Le morceau de bravoure par lequel Mangeclous justifie son départ pour Genève aux côtés de Saltiel développe outrancièrement la boursouflure héroï-comique :

> Avec toi j'irai, Saltiel, ainsi dis-je, avec toi pour quatre raisons ! [...] La première de ces raisons est que je suis désormais fils de la richesse par l'effet de ma part sur les drachmes et que j'aime voyager ! La troisième. (Il remit son chapeau, le plaça sur un œil soupçonneux.) La troisième, dis-je, est que [...]. (M 432-433)

L'amplification promise par l'annonce de quatre raisons, se montre tout d'abord déceptive, Mangeclous omettant la deuxième après avoir dédoublé la première[1] ; la troisième est sa curiosité pour la SDN, mais c'est la quatrième, son amour pour Saltiel, qui se prête à l'emphase la plus nette. Surtout, Mangeclous se donne un éthos humble et dévoué : « *si maudit que je sois, des sentiments nobles et précieux ne se mouvementent pas moins dans mon âme, généreux et teints des diverses couleurs de l'arc-en-ciel !* » (M 433). L'humilité de la concessive accrédite d'autant plus la principale, selon une corrélation paradoxale orientée positivement par la double négation et les adjectifs qualifiant les *sentiments*. Toutefois, leur série est hétéroclite : la première paire d'épithètes, axiologiques au sens propre, est redoublée par la paire apposée en fin de phrase, mais la dernière épithète est étrangère au paradigme. Elle introduit métaphoriquement un comparant dont le caractère strictement ornemental est manifeste : les diverses couleurs de l'arc-en-ciel, balayant tout le spectre lumineux, n'informent ou même ne caractérisent en rien, sinon par la connotation du topos bucolique d'une nature apaisée.

Le fragment de récit qui suit cette tirade marque le pathos des trois auditeurs, mais fait l'ellipse de la réaction de Saltiel : « *Ayant dit, il s'inclina en grand acteur et Salomon éclata en sanglots et Mattathias se moucha. Michaël se désenroua.* » Mangeclous prend alors cet auditoire conquis comme contre-exemple ; ils sont les délocutés d'une accumulation d'adresses désignatives, peu référentielles, exploitant le jeu de connotations, et de la deixis que souligne le récit attributif :

> Que ces infâmes, poursuivit Mangeclous en montrant du doigt les autres Valeureux qui sursautèrent, que ces faux amis à têtes patibulaires, vrais francs-maçons épicuriens, enchaînés sombrement par le démon blond de l'égoïsme, te laissent veuf et solitaire, libre à eux, libre à ces sombres sires sinistres !

L'antithèse symétrique entre la compassion qu'ils viennent de manifester, en « *faux amis* », et leur nature réelle de « *vrais francs-maçons* », souligne leur duplicité ; le cotexte remotive l'épithète de la lexie figée *francs-maçons*, si bien que l'adjectif antéposé prédique paradoxalement la vérité de la fausseté de cette franchise. D'ailleurs ils sursautent : le verbe de Mangeclous en fait advenir la fiction, *in situ*, son public non seulement joue le jeu de l'écouter, mais joue son jeu, le jeu qu'il raconte, et montre une réception projective de ce trope communicationnel. Sa disqualification prolifère, l'accumulation des appositions suggère une multitude d'êtres négatifs. Ils sont soumis à un monstre pire encore, par la métaphore *in praesentia* personnifiant l'égoïsme ; son épithète superflue surcharge la figure jusqu'à l'allégorie baroque. Accessoirement, elle introduit les connotations négatives de l'aryanité – l'égoïsme est occidental – mais aussi d'autres connotations de clarté, peu cohérentes avec *sombrement*, sinon pour y dénoncer une autre fausseté. La période déploie ainsi, en cadence mineure, une ample protase jusqu'au climax pathétique des deux caractérisations de Saltiel, opposé à cette multitude de comparants et de qualificatifs. L'apodose est lapidaire, d'autant plus qu'elle consiste en une proposition monorhématique ; mais son rythme binaire redouble le premier pronom, à la fois déictique et anaphore de la protase, par une ultime désignation, cumulant la lexie figée « *sombres*

[1] L'auto-interruption et la didascalie parenthétique suggèrent avec économie qu'il en prend soudainement conscience, avant de passer outre et réamorcer son énumération.

sires » et une épithète non-classifiante, selon une redondance que renforcent les assonances et allitérations.

La liberté concédée par l'apodose n'est argumentativement concevable que comme contrepoint valorisant l'attitude adoptée, *a contrario*, par l'orateur :

> Quant à moi qui suis un homme à l'âme délicate, je t'accompagnerai par terre et par eau, par vents et par flammes, à travers les déserts, les inondations, les professeurs femelles de diction, les symphonies classiques, les vallées, les poésies avec rimes et sur les plus hauts sommets de l'Helvétie, risquant ma vie en toute occasion pour toi et défiant pirates et bêtes féroces !

Ce retour à soi du balancement binaire apporte une antithèse très symétrique au portrait des infâmes, cette fois-ci en cadence majeure : Mangeclous se qualifie succinctement et pudiquement dans une protase très brève qui lui confère la modestie, l'éthos humble de celui qui en dit peu sur soi. Puis l'apodose, très longue, développe le faire, l'engagement moral et son caractère universel, inconditionnel, entier. Dans un crescendo grotesque, elle coordonne une première locution à peu près figée et à elle seule totalisante, une seconde paire symétrique mais plus particulière et donc plus incongrue, et enfin une série ouverte ; celle-ci exemplifie les localisations globales par des circonstances exceptionnelles, traçant peu à peu le voyage de Céphalonie à Genève. Mais le paradigme géographique, développé depuis le fléau jusqu'à une Suisse archaïque et mythique, est entrecoupé d'un inventaire cocasse d'autres périls, relevant du domaine culturel, *au travers* desquels il faut passer. L'incongru véhiculé par le sens concret de la locution prépositionnelle, commune à tous ces syntagmes, culmine avec les professeurs de diction, qui à première vue ont leur place dans l'isotopie du voyage à l'étranger, mais que l'épithète *femelles* et la coordination assimile à des figures de monstres légendaires, de même que les symphonies et les poésies. La péroraison termine sur le paradoxe d'un éthos sincère et grotesque : « *Je puis être capable de t'escroquer un peu, mais t'abandonner, ô Saltiel, jamais !* »

On le voit dans ces proclamations grandiloquentes : l'un des référents bas que l'héroï-comique contribue à élever est Mangeclous lui-même. Ses mascarades relèvent d'une mise en scène bricolée, d'un théâtre de carton-pâte, embellissant toute réalité par décret, transformant sa cave en université. L'opération que réalise sa parole relève d'un pur nominalisme, quasiment performatif, tenant à la fois du jeu d'enfant et de l'art conceptuel, comme l'illustre cette notation narroriale au sujet des transports léonins : « *le chauffeur au cou duquel pendait le taximètre – un réveil en l'espèce* » (M 422). La formule de l'ennoblissement se résume ainsi : ceci est un taximètre, ceci est une université – et celui-ci en est le recteur. La figure centrale de ce nominalisme héroï-comique est, en effet, la libre auto-collation de titres. De cette virtualité, Mangeclous tire gloire comme d'un titre véritable : « *moi qui suis Presque Avocat* » (S 108), « *il sortit de sa poche une rosette rouge qu'il venait d'acheter et se décerna le grade d'officier de la Légion d'honneur.* » (S 112-113), « *l'ancien caporal au cent quarante et unième se décerna le grade de "Capitaine Soudard"* » (S 335). La tirade dans laquelle il se présente à Ariane accumule ces procédés, par paires contrastées amalgamant divers titres et traits de caractère, dont on a vu la composante anglomane :

> Sir Pinhas Wolfgang Amadeus Solal, se présenta-t-il en se découvrant largement, mon nom de plume étant Mangeclous, [...] ami du genre humain et humble parent du seigneur Solal [...] noble homme en Israël et frac mondain en général, [...] ancien recteur et phtisique galopant depuis l'âge le plus tendre. [...] malheureux père et galant homme condamné à la souffrance ! (BS 675)

La mention du titre d'ancien recteur montre que la fondation de l'université se prête, plus que tout autre épisode, à cette mythomanie honorifique. La première évocation de ce projet, tu pendant cinquante pages, apparaît présupposée par un adverbe de manière anticipant sur tout début d'actualisation :

> Messieurs, je vous salue universitairement, dit Mangeclous en soulevant sa toque [...] – Ô Mangeclous, dit-il [Saltiel], es-tu devenu fou et quel est ce carnaval ? – Ce carnaval, mon cher, est un professeur d'université, repartit Mangeclous en se découvrant de nouveau. – Quelle université ? – Une grande ! – Mais où est cette université ? – Ici, dit Mangeclous en indiquant son front. Mais bientôt en un palais. – Et qui t'a nommé professeur ? demanda Saltiel avec une intention de mortelle ironie. – Moi, répondit Mangeclous. En ma qualité de connaisseur de ma valeur. – Nomination extraordinaire, en vérité ! – A personnalité extraordinaire, nomination extraordinaire ! répondit Mangeclous. (V 864-865)

La réponse de Mangeclous ne récuse pas le terme de *carnaval*, et le reprend même en énonçant son nouvel emploi[1]. Quand Saltiel lui demande qui l'a nommé professeur, il apporte une réponse emblématique de ce *cursus honorum* : la locution prépositionnelle *en ma qualité de* présuppose, en parodiant une formule juridique, qu'il a telle qualité officielle, se résumant ici à être un spécialiste de soi, un expert en Mangeclous. La formule est récurrente, rappelant incidemment les titres qu'il a eus, ne fût-ce que brièvement et fictivement, comme dans sa lettre au Président qui débute en ces termes : « *En ma qualité d'universitaire* » (V 944). Sa conversation avec Solal, à la SDN, montre un emploi contrasté de la formule, selon qu'elle s'applique au SSG, ou à celui qu'il a éphémèrement promu puis révoqué : « *en votre qualité de chef adjoint du monde, ne pourriez-vous pas faire de moi un lord juridique* [...] *en ma qualité d'ancien chef de cabinet y aurait-il au moins quelque petite pension de retraite* » (BS 250).

Il est une expression qui procède de la même mise en scène de soi : *nous autres*, suivi d'un pluriel, par référence à un groupe social dont Mangeclous se déclare représentant et exclut son destinataire, comme lorsqu'il tente de corrompre le SSG masqué : « *nous autres financiers* » (M 561). Sa lettre à la reine d'Angleterre en contient une occurrence exceptionnelle : « *une bride que nous autres français appelons jugulaire* » (V 1005) ; cette rare exactitude (Mangeclous étant bien francophone et citoyen français) suggère que face à la reine des Anglais c'est là un emploi suffisamment riche de postures. Il s'inscrit dans une série, en revanche, totalement fantaisiste. Son envers symétrique est illustré par cette justification de poussées anglophones, face à Hippolyte : « *nous autres aristocrates anglais* » (BS 259).

En fait, l'adoption d'une identité est accréditée par la maîtrise d'un lexique, et sert de périphrase soulignant la rareté ou la profondeur d'un terme : « *ce que nous autres juristes instruits nommons le lucrum cessans* » (M 568). Le procédé culmine pendant la Leçon : « *certaines petites substances scientifiques que nous autres médecins appelons hormones* » (V 893), « *la force, sous toutes ses formes, physique ou morale ou mondaine que nous autres philosophes appelons généralement sociale* » (V 897), « *la convenance viandeuse, que nous autres savants appelons biologique* » (V 904), « *une exhibition que nous autres psychologues appelons génitale* » (V 909). La multiplication de ces appartenances collégiales souligne le fait que Mangeclous est une université à lui tout seul, lui confère polyvalence et universalité, puisque le jargon fait le spécialiste et que Mangeclous est polyglotte en la matière : « *Quel cours donneras-tu, Mangeclous ? demanda Salomon, charmé d'avance. – Tous, mon cher, tous, répondit Mangeclous.* » (V 867).

---

[1] Il se prête au jeu de bonne grâce quand Saltiel en réclame sa part. La nomination, purement fantaisiste, se fait et se défait au gré des négociations : « *Que serai-je en cette université ? – Membre du conseil des gouverneurs ! – Insuffisant ! Président de ce conseil ou rien ! C'est mon dernier mot ! – Accordé !* [...] *– De plus, à la tête de l'université, il y a toujours un recteur, homme honorable et d'un certain âge. Qui sera le recteur ?* – [...] *D'accord, dit Mangeclous, tu seras vice-recteur. – Un subordonné ? s'écria Saltiel après un rire méprisant. – D'accord, recteur honoraire, et n'en parlons plus !* » (V 866-867).

B. Des alexandrins de médicastre à l'héroï-scatologique

L'ennoblissement héroï-comique est particulièrement visible quand il prend une forme ostensiblement poétique, telle que ces deux alexandrins que cite la lettre à la reine (V 1019) : Mangeclous se comparant à une violette, c'est par excellence la figure héroï-comique. Or, la forme poétique, versifiée et rimée, connaît une application quasi exclusive à la formulation de prescriptions médicales, le plus souvent orientées vers les fonctions physiologiques du bas corporel, par un distique d'alexandrins, plus rarement un quatrain. Le procédé est condensé dans la convocation de l'allusion mythologique (évoquant Boticelli) à l'appui du matérialisme cynique de Michaël sur les déterminismes biologiques de l'amour :

> Il n'y a qu'à l'inviter à un repas de fortes salaisons, suivies de rouget avec piments forts, et elle entrera en passion avant le dessert. – Tu n'as hélas pas tort, dit Mangeclous. "Poissons et mets salés disposent à l'amour - Et dans la mer, dit-on, Vénus naquit un jour." Ainsi ai-je dit dans mon traité de poésie médicale. (BS 673)

Ce traité versifié fait l'objet de maintes citations éparses, et donne sa matière à un des enseignements proposés par l'université : « *Cours de Médecine Interne et Externe en Vers Composés par le Recteur Mangeclous à Apprendre par Cœur pour Se Guérir Tout Seul Gratis !* » (V 875). Ses procédés proprement poétiques élèvent les ordonnances au rang d'une médecine magique, commençant à guérir par la parole seule, à l'instar de la périphrase coréférentielle faisant disparaître de la phrase le très clinique *verrue* : « *D'urine âcre de chien humecte la verrue – Bientôt disparaîtra l'excroissance charnue.* » (V 819). L'ornementation poético-médicale accompagne souvent la dégustation[1] ; le rituel du café partagé avec Benrubi et Salamanca est propice à cette conjonction des deux plaisirs de bouche :

> ce qui donna l'occasion à Mangeclous de citer son quatrain médical sur le café, à savoir : "Il invite au sommeil ou bien le met en fuite – Guérit maux d'estomac et migraine maudite – D'une urine abondante il provoque le cours – Et du flux menstruel il rapproche les jours." (V 951)

L'épithète axiologique qualifiant la migraine est aux antipodes de la rigueur médicale ; les périphrases verbales font du sommeil un animal ou un être humain ; surtout, l'urine et les règles sont ennoblies par les hyperonymes hyperboliques *cours* et *flux*. Verrues, urine, menstrues, estomac, libido… les alexandrins héroï-comiques de Mangeclous ont une prédilection pour les fonctions corporelles qui portent la plus forte charge de burlesque :

> L'oignon accroît le sperme, apaise la colique – Pour la dent ébranlée est un bon spécifique. (S 94, V 819)

> ainsi que je l'ai dit dans mon traité de médecine écrit à la main et en vers munis de rimes : "La figue du poumon adoucit l'âcreté – Elle apaise, amollit l'intestin irrité ! – Une cannelle pure offre maint avantage – Du foie et de la rate elle affermit l'usage !" (V 887)

Leur point commun le plus évident est la circulation des humeurs, et spécialement la digestion et la défécation, que ce dernier distique formule par un hyperonyme délicat : « *En mainte circonstance, utile est un clystère – Des intestins chargés il extrait la matière.* » (V 820-821).

Ces distiques laxatifs illustrent une forme privilégiée de l'héroï-comique, consistant dans l'héroïsation de ce thème éminemment comique et bas qu'est la scatologie. Mangeclous explicite même l'analogie existant entre le rire et le pet, en parlant de Wronsky : « *si ce prince-là avait par distraction ou par un rire soudain et expulseur émis*

---

[1] C'est ce qu'illustre cette désignation idiolectale : « *une fringale de douceurs – pudiquement dénommée mal de gorge nécessitant médication émolliente et sucrée* » (M 406).

un seul vent, même de petite envergure [...] » (V 919) ; ou lors de l'évocation de sa flatulente maîtresse : « *elle éclata de rire à un badinage spirituel que je fis. Et ce rire, par quelque sympathie mystérieuse ou relâchement, en déclencha un autre plus inférieur.* » (M 450). La périphrase délicate, sous couleur d'euphémisme, ennoblit paradoxalement le pet, en faisant de lui, par sympathie, l'analogue *inférieur* du propre de l'homme ; mais le comparatif signifié par ce dernier adjectif est redoublé par l'adverbe *plus*, ajoutant à son sens relatif, descriptif, un sens absolu, axiologique, en contradiction avec l'élévation du pet au rang du rire. Le motif stercoraire, en tant que débordement du corps exubérant, est chez Mangeclous le corollaire continu de la mangeaille et de la parole, dont Mattathias incarne l'antithèse constipée.

La dimension vitale de cette expression du corps est formulée par l'invocation nostalgique célébrant dans les vents, comme dans le mensonge, une expression de la vie – un *pneuma* : « *l'angoisse mordille mon foie et tarit mes vents. Oui, je l'avoue sans honte, j'en perds mes vents, signe funeste d'une vitalité diminuée et d'une grande noirceur de bile. Ah, où sont mes vents d'antan, les vents de ma belle jeunesse, murmuré-je sans trêve !* » (V 827). L'ennoblissement, ponctué par le soulignement méta-discursif, sollicite entre autres la "Ballade des dames du temps jadis" de Villon, en activant l'isotopie météorologique commune aux neiges et aux vents d'antan. C'est ce vitalisme que développe l'apologue de l'actrice affectée du syndrome de la rétention :

> Il ne faut jamais retenir un vent, répliqua Mangeclous. C'est impoli vis-à-vis de ton corps. J'ai entendu parler d'une grande actrice qui était si distinguée qu'elle les retenait tous. Ils se mouvementèrent tant en son intérieur qu'elle explosa et mourut. Aussi ne crains-je point d'émettre quelques vents et je tire santé et gloire de leur violence qui ferait blanchir de frayeur les cheveux d'un régiment. Et je suis fier aussi de leur ampleur telle qu'on pourrait avec trois ou quatre d'entre eux gonfler les voiles d'un galion de haute mer. (M 376)

L'héroï-scatologique exploite ici deux directions, l'assimilation du pet à l'hygiène et de celle-ci à la politesse, et l'hyperbole héroïque introduite par la guerre et les galions comme étalons de la vigueur de ceux de Mangeclous. C'est le même type d'adynatons qui caractérise les vents de la poétesse par leur gigantisme :

> elle vous lâche une suite de vents comme les trompettes du Jugement. [...] avec les incongruités de cette Eliane, [...] on aurait pu gonfler un dirigeable. [...] Ah mes amis, quel bombardement ! Sur l'âme de Petit Mort, ce n'était pas une femme, c'était une escadre japonaise ! (M 449-450)[1]

A contrario, l'ennoblissement héroï-scatologique des pets de Mangeclous se fait pour une fois, symétriquement, en mode mineur, par une métaphore bucolique, puis lyrique avec l'archétype qu'est la *barcarolle* désignant les chansons des gondoliers vénitiens : « *les miens sont brise légère et vagabonde ou barcarolle en comparaison de ceux de la poétesse* » (M 450). L'héroïsation de ce *pneuma* burlesque est favorisée par la syllepse entre les sens météorologique et physiologique du mot *vent*, syllepse dont ce surnom de Mangeclous exploite les ressources hyponymiques : « [...] *surnommé encore le Capitaine des Vents ou l'Ouragan, à cause d'une certaine somptuosité de mon appareil digestif* » (S 245). A cette hyperbole s'ajoutent les effets de la substitution paradigmatique accordant au pet, sous couleur d'euphémisme et d'allusion, une grandiloquence inconvenante : le substantif *somptuosité* opère un ennoblissement en dénotant la pompe et le luxe, et en les connotant par son registre de langue. Mangeclous, qui ne prétend pas l'être, s'avère par là plus poétique que sa poseuse de poétesse. Cette déclaration itérative en synthétise toute la signification, et donne une définition concise de l'héroï-scatologique : « *J'ai donné des*

[1] Or, note le narrateur ailleurs, « *Lorsqu'il jurait sur l'âme de Petit Mort, on pouvait être certain qu'il disait presque la vérité.* » (V 818).

lettres de noblesse aux vents, disait-il parfois. » (V 817). C'est en effet cet anoblissement qu'illustre le personnage, par ses émissions répétées et hyperboliques défiant toute concurrence, et par la grandiloquence dont il les honore ; leur qualification, par ses hypotyposes et listes proliférantes, métaphoriques, pleines de distinguos, est la forme prototypique de ces *lettres de noblesse*.

La dimension poétique des vents est explicitée par cette offre mutine que Mangeclous fait à la reine : « *je pourrai Vous caractériser les différents vents intestins, les chaleureux, les enthousiastes, les ironiques, les sentimentaux, et ainsi de suite !* » (V 1022). Mangeclous élève le pet au rang de badinage mondain, de communication médiate et raffinée, par sa pratique et par le jeu de salon consistant à le caractériser, dont les quatre caractérisations anthropomorphiques, aux connotations positives, constituent un échantillon. Comme l'écrit Pierre Jourde, « Le pet de carnaval est une parole à l'envers, inarticulée. Les articulations et la syntaxe qu'y reconnaissent les scatologues la font plus semblables à la parole commune. »[1] Avec la caractérisation des vents de sa poétesse, Mangeclous élève, contre ses faux-semblants, cet exercice au rang de contre-offensive poétique, reposant à la fois sur la dégradation burlesque de la créature hypocrite et pétomane, et sur la promotion héroï-scatologique des *pneuma* dont elle est honteuse, comme le connotent les quatre attributs du premier d'entre eux : « *il était petit, discret, pointu et honteux* » (M 450). Le procédé connaît, à l'occasion de sa récidive, l'amplification chaotique d'une liste burlesque accréditant par son abondance syntagmatique les hyperboles paradigmatiques du *vent* qui la rythment :

> il y en avait des ronds et il y en avait des pointus, il y en avait des petits qui couraient les uns derrière les autres, vite vite, et il y en avait des majestueux, ainsi – il fit un geste grave de chef d'orchestre – lentement, ô mes amis, tristement et qui avait beaucoup d'arôme. [...] Certains étaient charmantement entrelacés, d'autres étaient langoureux, d'autres avaient des ailettes philosophiques, d'autres étaient à roues dentées. D'autres ressemblaient au chant du coucou. D'autres étaient plus complets, orphéoniques en quelque sorte. [...] Les siens étaient tonitruants et surtout d'une diversité incroyable, mes amis. Il y en avait des dramatiques, des onctueux, des fielleux, des sinueux, des spirituels, des étonnés, des communistes, des fascistes, des acrobatiques, des veloutés, des chauds, des gras, des honorables, des jurisprudentiels, des calmes, des colériques, des pondérés.

Cette *copia* hétéroclite développe « le procédé qui consiste à diversifier ce rien, ce vent, à lui donner une histoire, une géographie, des incarnations particulières, à en envisager les techniques »[2], en une synesthésie complète du phénomène, dont les caractérisations successives embrassent les cinq sens et portent sur la forme et le mouvement, l'odeur, le son ou la musique, le toucher, et enfin la consistance et le goût. Cette synesthésie de l'ensemble est reproduite dans la qualification des unités, tel l'aspect visuel caractérisé par « *des ailettes philosophiques* » ; la métaphore fonctionne ici à deux niveaux, attribuant des ailettes concrètes à un pet, et les qualifiant de philosophiques. La figure concentre les deux paradigmes compliquant la riche isotopie sensorielle, les pets comme objets manufacturés ou mécanismes ingénieux, et comme expressions des qualités humaines, relevant de l'esthétique, du discours, de l'idéologie, et du tempérament :

> la jouissance provient ici de la fixation, en formes différenciées, d'un matériau qui ne ressemble à rien, par la transformation en spectacle de ce qui ne doit pas être perçu, par la métamorphose en objet riche en histoire de ce qui par excellence, devant être évacué, représente l'envers de l'histoire et de la culture.[3]

---

[1] Pierre JOURDE. op. cit., p.287.
[2] ibid., p.281.
[3] ibid., p.282.

L'interruption scandalisée de Saltiel rappelle cette hiérarchie des ordres que malmène Mangeclous, qui se justifie d'un tel appesantissement en arguant, symétriquement à l'interdit qui pèse sur le nom du Créateur, que tout ce qu'il a créé peut être nommé : « *Quelle honte y a-t-il à nommer ce que l'Eternel n'a pas eu honte de créer ? Je continue donc l'inventaire des vents de la poétesse.* » C'est cette hypocrisie fondamentale qui fait la vanité des grandeurs et des prétentions poétiques :

> Tous les importants ventent qui font tellement les orgueilleux ! Les ministres, les rois, les reines ! [...] mais eux se cachent, dissimulent leurs vents ou les exhalent incognito ! Moi, je suis franc, un point c'est tout ! Et je ne rougis point de mes vents qui sont vapeurs aimables et non délétères ! Oui, messieurs, les rois ventent dans la solitude ! Et s'il y a du monde, ils ventent hypocritement, avec atténuations, en glissant et en mineur ! (V 969)

C'est également ce qui dénonce l'inanité de l'amour-passion : « *quelle valeur accorder à un sentiment si fragile qu'un léger vent suffit à l'abattre et à le flétrir ?* »[1] (M 454, V 919). On observe ici une syllepse burlesque. Le *vent* est l'euphémisme lexicalisé que Mangeclous préfère à *pet*, mais le filage de son isotopie active, avec le verbe *flétrir*, la métaphore clichée de l'amour comme fleur délicate. Le vent tire alors du cotexte une acception métaphorique stéréotypée, doublée et dégradée par sa motivation référentielle scatologique : seuls les deux verbes sont strictement métaphoriques.

C'est une version héroï-scatologique de ce flétrissement que narre la chute hyperbolique de la liste des vents de la poétesse : « *je partis et ne revins plus jamais. Mon amour était mort asphyxié !* » (M 451). A la faveur d'une syllepse, qui radicalise celle du verbe *flétrir*, la métaphore « la mort de l'amour » est renouvelée par son hyponyme l'asphyxie, à laquelle le cotexte donne une motivation référentielle scatologique. Pour autant, le récit de Mangeclous a bien insisté sur le fait que, plus que les pets de la poétesse, c'étaient ses velléités de dissimulation qui avaient eu raison de son amour. L'anecdote est d'ailleurs référée à un passé lointain, fondateur, voire légendaire, sans commune mesure avec le Mangeclous de la diégèse : « *j'avais vingt ans et n'étais pas laid.* » (M 449). C'est bien, narré au passé simple, un récit initiatique que fait alors Mangeclous, racontant son *Bildungsroman*, le roman de la formation de son moralisme héroï-scatologique. La rhétorique ennoblissant les pets est, corrélativement, une opération burlesque qui consiste à rendre leurs vents aux nobles qui les nient, et ainsi à les rabaisser[2]. C'est ce que, dans cette confabulation, Mangeclous fait dire par le roi lui-même, répondant à l'hypocrisie d'un député, pris d'une envie d'uriner en pleine séance de la Chambre des Communes, par un rappel à l'ordre des basses réalités :

> il se lève de son siège, va vers le roi assis sur son trône, prend un air humble et murmure à l'oreille de Sa Majesté : Sire, puis-je sortir une petite minute pour me laver les mains ? Et le roi répond : Accordé, mais dépêche-toi et n'oublie pas de te reboutonner ! (V 865)

---

[1] Mangeclous pose la même question au sujet de la défécation : « *quelle foi, je le redis, accorder à un sentiment qui s'évanouit au spectacle d'une fonction pourtant bien connue et d'ailleurs universelle ?* » (V 920).

[2] En cela, la nuance qu'introduit Pierre Jourde éclaire finement les enjeux de la scatologie mangeclousienne : « le sens de la rupture qu'implique la scatologie, éternel thème de plaisanterie, est-il réductible à la simple transgression de l'interdit, à la contradiction, au renversement, bas contre haut, corporel contre spirituel [...] ? En ce sens, l'incongru scatologique du carnaval échapperait à notre définition de l'incongru. Le renversement institue un autre ordre, une logique autre » Pierre JOURDE. op. cit., p.30-31. D'où, chez Mangeclous, la rareté du *cul*, plus incongru sans doute que le pet, au profit de ce dernier, davantage burlesque.

C. Le burlesque universel

Le registre héroï-scatologique est par excellence le trait d'union entre l'héroï-comique dont il est une spécialisation, et le burlesque, auquel il emprunte son thème central du bas corporel, et ses formes rhétoriques. Le burlesque réalise la transformation inverse de l'héroï-comique : il dégrade une réalité noble par la dissonance prosaïque ou triviale. C'est ce qu'exemplifie ce rabaissement du pathos : « *je suis obligé d'essuyer la vaisselle à la maison* [...] *et alors je verse des torrents de larmes sur les assiettes, ce qui m'oblige à les essuyer une deuxième fois.* » (V 1019). La métaphore clichée du désespoir est remotivée par la situation concrète, et dégradée par le prosaïsme de ses conséquences hyperboliques. On a déjà vu combien, à maints égards, le corps de Mangeclous fait intrusion, par l'énormité de ses absorptions et de ses exubérances, dans des situations ou des propos qui lui sont étrangers. Ce raffinement burlesque en est emblématique, mêlant au protocole à la fois l'ingurgitation et l'exsudation : « *un Premier ministre juif bien habillé, habile aux grands usages, mangeant toujours en gants blancs avec petits trous pour la transpiration* » (M 565).

De façon très significative, le corps est notamment le vecteur du traitement burlesque de l'esprit, de l'âme, de l'intelligence[1]. Mangeclous développe le motif contenu dans la lexie coalisée « *des sans cervelle* » (M 576), notamment appliquée à Anna Karénine (V 901, 910). Il désigne continûment les fonctions mentales par les organes qui en sont le siège. Le motif rabaisse les grands de ce monde, les rois qui ne sont « *pas forts de cervelle* » (V 1015) : « *Un incapable roi, sans bouillonnements de cervelle ni ferveur de cœur* [...] *n'ayant jamais eu* [...] *à gagner son pain à la sueur de son intelligence* »[2] (V 949). A l'opposé, il grandit Mangeclous : « *ton vénéré père est en grande méditation de cervelle* » (V 853). L'isotopie caractérise de façon récurrente l'exigence intellectuelle de l'université, telle qu'elle est ébauchée dans son avant-projet de « *Trust des Cerveaux* » (V 814) ayant pour objet « *toutes matières procédant des mouvements de la cervelle* », puis telle qu'elle est rappelée en préambule de la leçon de séduction, « *requérant grands efforts de cervelle* » (V 890). C'est d'ailleurs en ces termes qu'il explique le savoir dont l'étudiant Colonimos s'extasie : « *Question de cervelle, mon cher* » (V 913) ; et d'emblée sa pancarte y invite en assimilant l'acquisition du savoir à une croissance de l'organe : « *Venez Augmenter votre Cerveau !* » (V 875).

Le paradigme central de la cervelle est enrichi par le filage du registre physiologique : « *ayant doubles nerfs d'intelligence, je suis plein de Reparties !* » (V 1019). Il trouve une expression particulièrement concentrée dans la protubérance que Mangeclous se découvre sur le cuir chevelu, après avoir passé la nuit à écrire à la reine. Il y voit d'abord le symptôme avant-coureur d'une mort prochaine : « *Début d'un cancer du cerveau ? murmura-t-il.* » (V 1002). Mais après un long DIL développant son hypocondrie et inventoriant les solutions possibles, il envisage le phénomène avec plus de réalisme, sans pour autant le séparer du cerveau et de ses fonctions :

> Ce n'était qu'un furoncle, un amical furoncle, avec une légère petite pointe jaune, un mignon furoncle, témoignage d'échanges vitaux et de trop-plein d'intelligence ! Eh oui, les ardeurs du

[1] L'isotopie apparaît clairement mêlée à la nourriture dans ce psycho-récit autonymique : « *il décida d'accroître son pouvoir de cervelle par un dîner rapide et pratique.* » (V 1001).

[2] La disqualification du roi sans cervelle substitue symétriquement, par un défigement révélateur, la faculté mentale au détail corporel attendu, le front.

> cerveau avaient un peu transpercé, et rien de plus ! Il pressa, aima la matière blanche qui sortit du tourbillon. "Ô pus bien aimé, ô vie revenue !" (V 1003)

Le pus qui affleure à l'épiderme est un débordement de l'intelligence, une exubérance supplémentaire de la vie, que célèbre le décasyllabe de son DD, et est à ce titre objet d'amour ; la lettre qu'il relit ensuite n'en apparaît que plus vivement comme un énorme furoncle rhétorique.

Le physiologique, qui sert à exalter l'intelligence, est symétriquement l'arme burlesque permettant de dégrader le culte et la rhétorique du corps beau. Le défigement de l'épithète homérique par la substitution hyponymique en donne le modèle : « *alors qu'apparaîtra à l'horizon l'aurore aux orteils de perle* » (V 826, 1026). L'orteil est en effet le détail emblématique du rabaissement référentiel et connotatif de la beauté, par un double rappel à l'ordre lexical et physiologique : « *toutes les femmes, et même les prix de beauté, regardez bien leur affreux petit orteil, le dernier, il est bossu et l'ongle de ce petit bossu m'a toujours fait mourir de rire.* » (M 451). Le burlesque consiste alors, par la description et par le mot lui-même, à rappeler qu'en chaque beauté il y a du Quasimodo, pour qui sait le voir et le dire. Les appas qui s'exhibent dans le grand monde subissent la même réduction :

> les gentilshommes invités au bal de la cour sont en effet autorisés à contempler la moitié des mamelles des princesses et même de la reine, mais [...] immédiatement emprisonnés, avec masque de fer, s'ils font la moindre allusion, même admirative, aux viandes ainsi étalées. En résumé, les mamelles royales et princières sont montrables mais non mentionnables. (V 886)

Par l'hyperonyme zoologique, les belles aristocrates sont réduites à des mammifères hypocrites ; ensuite, plus crûment, l'hyperonyme encore plus général et dissonant de *viande* fait des grandes réceptions un *étal* de boucherie, comme le suggère le participe passé dérivé. Mangeclous thématise les connotations de ces substitutions paradigmatiques dans les conseils qu'il adresse à la reine pour qu'elle dissuade sa fille d'un amour idiot :

> dégoûtez-la en lui expliquant que tout charmant traîne après lui, dans son ventre, plus de dix mètres d'intestins, pareils à un Long Serpent Affreux ! Expliquez-lui aussi que tous les corps masculins sont laids, y compris les beaux si on les regarde bien de partout ! Si cette petite imbécile insiste [...] faites-le photographier aux rayons X et présentez à Votre inconsidérée le squelette grandeur nature de son merveilleux, avec ordre de l'accrocher devant son lit, afin qu'elle le voie grimacer tout en ossements jour et nuit ! Et si malgré le squelette elle persiste dans son échauffement nous aurons recours à une pancarte l'informant que tous les séducteurs font extrêmement leurs besoins les plus affreux, et bien fait pour elle ! (V 1028-1029)

Aux faux-semblants de l'amour-passion, Mangeclous oppose la prescription d'un médecin des mœurs : ce paragraphe prend le ton d'une ordonnance, que connote le Nous de la dernière phrase, associant le praticien et le patient ; et les rayons X y apparaissent comme l'emblème de sa philosophie sarcastique[1].

Le burlesque du corps trouve un traitement très particulier dans cette scène hors du commun, où les verbes à l'imparfait rapportent le point de vue de Mangeclous, initié par la première phrase au passé simple. :

> Dans le restaurant de luxe où il se rendit ensuite, il resta bouche bée à contempler une élégante dîneuse. Les gens ne s'étonnaient de rien. Lui, il trouvait tout extraordinaire. Cette femme buvait. C'est-à-dire qu'elle ouvrait un trou et qu'elle y versait un liquide. Elle se remplissait comme une cruche, glou-glou, puis elle refermait l'orifice. La cruche était pleine. Tout était remarquable. Ces deux messieurs qui mangeaient. Ils ouvraient la gueule et avec de petites fourches ils

[1] Cette critique de la dissimulation des intestins par l'amour-passion apparaît, de surcroît, comme une digression – « *A propos d'intestins,* [...] » (V 1028) – survenant par association d'idées après la critique de cette autre propension de l'Occident, qui est de les étaler, mais par la guerre et ses boucheries héroïques.

> introduisaient des bouts de cadavres cuits. Puis ils abaissaient des instruments à broyer, de petites meules qu'ils avaient dans la bouche. Ils les abaissaient et les relevaient. Et ils faisaient ces pilonnages tout en parlant de musique. Il se demanda s'il n'avait pas l'étoffe d'un héros de la pensée. [...] l'idée qu'il était peut-être un grand homme lui coupa l'appétit. Il regarda le mulet au fenouil que le maître d'hôtel venait de poser sur la table, n'y toucha pas, paya et sortit, tout songeur et embarrassé. (M 469)

Exceptionnellement, Mangeclous ne mange ni ne parle, et ce paragraphe focalisé présente même une connotation autonymique relativement faible, si ce n'est la traduction, par des hyperonymes techniques, des opérations, des organes et des instruments[1] requis par les actions de *boire* puis *manger*. Ce sont des pensées dénudées de mots, traduisant un regard naïf, émerveillé, presque persan, sur l'alimentation décente et policée, accompagnée de conversations de mélomanes.

Il est en effet une autre évidence à laquelle Mangeclous applique le rabaissement burlesque : l'institution des valeurs culturelles établies. Il accompagne l'évocation de tel grand nom d'un commentaire qui le dégrade : « *je m'ennuie en cette Rome où il n'y a que des vieilleries.* » (V 978), « *l'affreuse Joconde et son stupide sourire* » (V 903), « *Bergson, à mon avis un plaisantin avec son supplément d'âme* » (V 1022). Le procédé est particulièrement développé vis-à-vis du XVIIème siècle, objet de raillerie pour plusieurs raisons. Il s'agit d'abord de sa musique sacrée :

> la musique d'un professeur de Germanie, un calamiteux de premier ordre nommé Bach, [...] musique toute en broderies inutiles et sans aucun sentiment de l'âme, véritable accompagnement pour scier du bois et que je comparerai à une mécanique marchant toute seule ou encore, lorsqu'elle est musique d'orgue, à un éléphant empêtrant ses pattes dans du papier collant attrape-mouches dont il ne peut se débarrasser ! (V 900)

La métaphore appositive puis la double comparaison, alternative et explicitée, introduisent trois analogies hétéro-isotopiques, discordantes et à la motivation de moins en moins évidente : le travail manuel répétitif, l'automate, et enfin la vision totalement incongrue d'un pachyderme victime d'un piège à insectes. Le point commun aux trois termes de ce crescendo est la dégradation de la musique sacrée. L'apologétique pascalienne, avec son dolorisme mensonger, constitue une cible similaire pour son université qui propose « *un exposé prouvant que le pari de Pascal, tant admiré, est d'une grande bassesse* » (V 888) ou pour sa causerie épistolaire avec la reine : « *le moi est haïssable, comme a dit Pascal qui, d'ailleurs, ne pensait qu'à son moi et à vivre après la mort ! Que pensez-vous de son fameux pari ? Moi, rien de bon !* » (V 1024).

Enfin, la forme privilégiée du burlesque consiste dans la parodie des tragédies classiques (dans une pure veine dix-septièmiste) : « *qu'est-ce que le sens de l'honneur sinon la peur méprisable du qu'en-dira-t-on, ce qui rend un peu comiques les tragédies de Corneille !* » (BS 669). L'affectation de cet attribut du COD, *comiques*, au substantif *tragédies*, est la formule concentrée de l'altération burlesque. Toutefois, Corneille est un anti-modèle moins évident – si ce n'est au nom d'une critique moraliste sérieuse et modalisée – un hypotexte moins tentant que ne l'est Racine. Ce dernier, exception faite pour la comédie *Les Plaideurs*, est qualifié d'ennuyeux (V 899). Il est surtout violemment mis à mal, à travers le synopsis d'une *Phèdre travestie*, que dans sa lettre à la reine Mangeclous associe à l'*Anna Karénine travestie* développée dans sa leçon :

> Autre démangée du sexe, cette Phèdre ! Pire que l'enragée Karénine ! A son âge, cette vieille échauffée par le feu sous la jupe, vouloir faire l'habituelle affaire de la femme et de l'homme avec le fils de son mari ! [...] Ce Thésée, roi d'Athènes, Vous rendez-Vous compte quel imbécile

[1] Elle est d'autant plus efficace quand la substitution s'opère au sein du paradigme dérivationnel : *petites fourches* pour « fourchettes », *petites meules* pour « molaires ».

> d'avoir cru aux calomnies de la nourrice ! Manque de flair ! [...] Moi, j'aurais deviné tout de suite, et divorce immédiat d'avec cette ordure de Phèdre ! Et pas de pension alimentaire ! Qu'elle crève ! (V 1014-1015)

La version burlesque de la pièce consiste en la traduction de l'impasse tragique en termes de sexualité, assortie de l'anachronisme du divorce. Elle culmine, surtout, avec l'appropriation par laquelle le burlesque Mangeclous se projette dans la situation de Thésée, pour en sortir supérieur, par contraste.

Un procédé comparable du burlesque mangeclousien réside dans l'intimité fictive qu'il s'invente avec divers grands personnages. La dégradation peut alors se résumer à la dénomination du grand homme par son prénom : « *Je suis aussi bien ciré qu'Alphonse, dit Mangeclous. – Le roi d'Espagne ? – Je ne fréquente pas les rois déchus, dit Mangeclous. L'Alphonse dont je te parle est mon ami mondain Rothschild.* » (M 398) ; ici, la désinvolture est redoublée dans l'actualisation du prénom par un déterminant cataphorique d'une relative déterminative, et justifiée par la désignation accompagnant la prédication du patronyme. Ce sont surtout les hauts personnages avec lesquels il entretient l'intimité unilatérale d'une correspondance incongrue : toutes les notabilités dont Mangeclous fait ses destinataires sont victimes, par ce fait même, d'une dégradation burlesque. C'est le cas du Président à qui il offre de « *jouer au loto au cours d'une soirée récréative dans l'amitié et la sympathie* » (V 946), ou des ministres anglais, qu'il sensibilise à la montée du nazisme en ces termes : « *Pensez aux avions allemands, au nom de vos bambins chéris !* » (M 404). L'excroissance burlesque que représente cette dernière adjuration est ensuite matérialisée par les pièces jointes : « *il joignait à sa lettre une cigarette ou une rose séchée "pour entretenir l'amitié, Excellence" ou encore un petit dessin humoristique "pour faire rire votre noble progéniture".* » Cette familiarité cohabite avec une déférence outrancière, par exemple dans la lettre au Président : « *sans flatterie, l'ongle du petit doigt de votre pied vaut plus que ma tête entière avec son contenu !* » (V 946). La comparaison exprimant cette humilité hénaurme se fait à l'aune du détail éminemment burlesque, le petit orteil ; le destinataire valorisé se trouve connotativement dégradé par la partie de son corps à laquelle Mangeclous se dit inférieur.

Comme l'héroï-comique, le burlesque investit les accessoires et leur caractérisation. Ainsi Mangeclous évoque, au sujet de George IX, « *son trône de routine, celui pour les amis reçus dans l'intimité, le trône à la bonne franquette* » (V 836) ; ce dernier syntagme convoque des connotations tellement divergentes, la royauté et la simplicité populaire, que le burlesque y prend la figure de l'oxymore. C'est également l'effet produit par le nivellement de la coordination, par exemple quand Mangeclous associe, dans sa déploration face au SSG masqué, la grandeur du poste perdu et la corruption qu'il permet : « *Quelle flotte et quels pots-de-vin !* [...] *Quelle armée, reprit-il, et quelles gentilles ristournes des fournisseurs !* » (M 564). De fait, Mangeclous mêle les deux registres, quand il présente les relations géopolitiques comme une farce burlesque ; en outre, la personnification des puissances amies conduit à leur identification burlesque avec le personnage qui les interprète :

> si l'Italie fait la méchante l'Angleterre lui dit : "Psst, viens un peu ici, ma petite. [...] moi je suis riche, héhé ! crie ma chère Angleterre avec un rire démoniaque tout à fait comme le mien. Et mes amies la France et l'Amérique aussi, héhé, entends-tu, espèce de petite pantoufle de maïs ? Et toi aussi, Allemagne, prends garde ! Mon amie l'Amérique a des milliards, des pétroles, de tout ! [...]" (M 457)

C'est d'ailleurs ainsi qu'agit Mangeclous quand, en diplomate, il négocie les territoires palestiniens avec le SSG masqué. Sa prévenance, les facilités concrètes, le ton arrangeant rabaissent les pourparlers diplomatiques au rang d'un petit service : « *j'ai apporté du papier timbré et vous n'avez qu'à mettre quelques mots.* [...] *Ne vous*

préoccupez pas, Altesse. Laissez-nous faire. En ce cas, nous prendrons un peu d'Egypte. Ne vous faites pas de souci. » (M 560). L'apparition du motif du pourboire achève de doublement rabaisser la négociation, en y introduisant une dimension vénale, et en la formulant par un hyponyme trivial traitant le haut fonctionnaire comme un domestique :

> Altesse, dit-il d'un air riant, voyons les choses de plus haut. J'ai parlé de pourboire aux Arabes tout à l'heure. Nous disposons en effet de capitaux immenses, Altesse. (Avec une douceur insinuante :) Vous avez peut-être une famille, quelques enfants malades, des dépenses de médecin, quelques petits vivants à nourrir, quelques petits morts à enterrer. Eh bien, nous autres financiers, Altesse, nous comprenons les choses. [...] nous devrions avoir un petit entretien privé où je viendrais accompagné d'une, hum, petite valise, ajouta-t-il, guilleret et satanique. (Avec une fausse innocence :) A propos de valise, Altesse, avez-vous remarqué combien de billets de banque peuvent entrer dans une toute petite valise ? Des milliers et des milliers, Altesse ! (Comédien :) Mais je m'égare, il ne s'agit pas de cela. Donc, Altesse, je viendrai vous rendre visite prochainement en vos appartements intimes avec ma petite valise. [...] Je vais télégraphier à mon ami Weizmann pour, hum, lui demander un petit conseil au sujet de la grandeur de la valise. (M 561-562)

L'allusion est lourde et très théâtralisée ; le récit attributif et les didascalies, particulièrement nombreuses, inscrivent le cabotinage de Mangeclous, qui ne néglige aucun registre. Notamment, les bruits *hum* sont surjoués, ostensibles ; ces parasites sont rares dans la parole de Mangeclous, et sont donc ici des procédés hyperboliques au même titre que l'allusion, ou le pathos funèbre du début. Il s'efforce d'y faire entendre le sous-entendu. En outre, Mangeclous introduit le burlesque scatologique dans sa demande de concertation avec Saltiel, assimilée à une envie d'uriner, accréditée par la syllepse du *cabinet* où se déroule la négociation : « *j'ai une confidence d'Etat à faire dans un petit coin.* » (M 561). Dans cette scène, la haute diplomatie subit la double dégradation, souvent liée, de l'argent et des fonctions physiologiques.

La négation restrictive est la forme emblématique du rabaissement burlesque, en écho au motif récurrent du *pourboire* : « *un ambassadeur qui après tout n'est que le facteur du ministre* » (V 968), « *Votre Premier Ministre qui après tout n'est que Votre employé* » (V 1015). Il s'amplifie avec la récursivité de l'enchâssement :

> Excusez, professeur, dit Colonimos, et apprenez-nous ce qu'est un chambellan, par faveur ! – Je sais ! cria le seigneur Jacob. Un grand dans les palais ! – Un domestique flatteur, dit Mangeclous. [...] Le secrétaire de l'ambassade est le domestique flatteur du conseiller qui est le domestique flatteur de l'ambassadeur qui est le domestique flatteur du ministre qui est le domestique flatteur du Premier ministre et le trahira dès que possible ! – Mais le Premier ministre n'est le domestique de personne ! dit fièrement Colonimos. – Domestique aussi, et grand caresseur du roi ! dit Mangeclous. [...] – Mais le roi n'est le domestique de personne ! cria Bellelli. – Domestique de son actrice et concubine, dit Mangeclous [...]. (V 897-898)

Jacob croit savoir ce qu'est un chambellan, montrant toute la différence d'optique, selon qu'on voit les choses d'en bas, ou de haut comme Mangeclous. Alors que Colonimos puis Belleli pensent pouvoir mettre un terme à la série, il prolonge la récursivité de la soumission, transposant aux positions sociales élevées l'emboîtement hiérarchique, la bassesse, que normalement elles surplombent. Ces prises de parole intempestives ont pour effet de mettre en valeur, par leur candeur, la pénétration moraliste et burlesque du maître[1].

Surtout, Mangeclous opère, conjointement à sa correspondance burlesque avec les grands hommes vivants, une mise en correspondance de son sort avec ceux du passé, et par là il les rabaisse. Il s'agit d'abord de la comparaison de ses agissements avec les leurs. Le burlesque de Mangeclous lève les oripeaux grandioses dont les ont entourés l'Histoire et l'idéologie, afin de légitimer ses propres machinations, ainsi qu'il s'en justifie auprès de

[1] Elle évoque ici, comme souvent, le ton de *Qohéleth* (Qo 5.7).

Saltiel : « *et si pour impressionner un peu ce Président tu lui disais que ton neveu est un descendant direct du roi David ? – Non, c'est un mensonge. – C'est de la politique, mon cher !* » (V 934). C'est pourquoi il convoque une théorie de grands noms pour se disculper de petites choses répréhensibles :

> tous les grands hommes politiques ont commencé par l'imposture. Et pourquoi pas moi, alors ? Rappelez-vous, Altesse, la dépêche d'Ems, Louis XI et le cardinal La Balue, Mazarin ! Et Napoléon, Altesse, entre nous soit dit, est-ce qu'il n'a pas dit aussi quelques petites blagues au début de sa carrière ? (M 564)
>
> Eh oui, il était un peu bandit, comme Napoléon et Jules César, comme tous les grands hommes. Et Henri IV n'avait-il pas dit que Paris valait bien une messe ? (V 929)
>
> Après tout, est-ce que Napoléon n'avait pas employé quelques petits trucs dans sa vie ? Le départ clandestin d'Egypte ! Le dix-huit Brumaire ! (V 948)

L'Empereur est la cible privilégiée du burlesque, du fait de son titre et du culte cohésif qui lui est porté. Mangeclous fait de lui un blagueur dont il invoque le parrainage. Napoléon incarne le motif baroque et amer de la vaste pitrerie du monde, y compris le plus grand, comme théâtre et jeu d'illusions[1].

L'autre outrage burlesque consiste dans les qualifications dont il gratifie les personnages historiques : « *Louis XIV, autre vaniteux celui-là* » (V 1034). Elles appuient souvent une autre mise en correspondance burlesque entre le grand homme et Mangeclous. Il ne s'agit plus d'établir des homologies dans l'action, mais de souligner des différences de condition, et de les contester. La visée est cette fois moins argumentative que polémique, moins orientée vers la justification que vers le pamphlet. Inspiré par des motivations moins circonstancielles, plus existentielles, le rabaissement burlesque s'accentue ; il prend désormais comme cible emblématique, pas même Napoléon I^{er}, mais sa lointaine et vile descendance, à qui Londres réserva un accueil mondain dénié à Mangeclous :

> le fils de Napoléon III, dit le Prince Impérial ! Qui était-il ? Rien, le fils d'un homme dissolu et plein de maîtresses stipendiées ! Et était-il intelligent au moins, ce fils d'un souverain d'occasion ? Non, pas du tout ! Et je le prouve ! Il n'a pas pu rester à l'école aristocratique de Londres où on l'avait mis, parce que les autres élèves, du même âge que lui, étaient trop forts pour lui ! Et d'une ! Au concours d'entrée de l'Académie militaire anglaise, il fut un des derniers ! Et de deux ! Tandis que moi, du premier coup Recteur d'Université ! (V 1027)

Mangeclous développe une véritable revendication égalitaire, dans la lignée des doléances du Tiers-état. L'antithèse binaire, par laquelle il oppose les privilèges du puissant et son mérite individuel, est burlesque dans la mesure où son second terme est le titre de recteur qu'il s'est lui-même décerné. Pour autant, articulée exactement dans les mêmes termes que chez Beaumarchais, elle rappelle très fortement le monologue dans lequel Figaro se compare au Comte Almaviva[2]. Et comme Figaro, Mangeclous demande quel est, finalement, le mérite d'un roi, sinon de s'être « donné la peine de naître ». La commune extraction, en termes biologiques, est ainsi invoquée devant Solal[3] :

> Qu'a-t-il fait, ce roi, pour tant de bonheurs en sa vie ? Il est né, c'est tout ! Eh bien, ne suis-je pas né aussi, et plus que lui riche en joies, désespoirs, sublimités du cœur et grandeurs de cervelle ? [...] ce chanceux né d'un germe pareil au mien ! [...] Ne suis-je point homme pourtant, né d'une femme, comme le roi ? (BS 253-254)

---

[1] Cette représentation de Napoléon évoque celle qui est développée chez Céline, par Bardamu et Parapine dans *Voyage au bout de la nuit*.

[2] « tandis que moi, morbleu ! » (*Le Mariage de Figaro*, V, 3).

[3] Le propos rappelle celui de Mariette sur l'universalité des carambolages nocturnes (BS 493).

Ce burlesque est accru dans la lettre, quand les interrogations rhétoriques associent une reine à ce questionnement, en la sommant d'y répondre, voire en lui en attribuant la formulation : « *Qu'a-t-il fait pour le mériter, me demanderez-vous ?* [...] *Rien, Madame, il n'a rien fait que de sortir tout mouillé d'un ventre pareil aux autres ventres ! Et c'est toujours sur son derrière qu'il s'assoit, même lorsqu'il est sur son trône !* » (V 1027). Au burlesque consistant à rappeler que tout roi est issu d'une procréation, s'ajoute *in fine* une autre trivialité commune qui réunit les hommes, l'universalisme prosaïque du siège et du séant[1]. Elle se double en outre de la syllepse entre le sens initial et l'acception figurée et populaire du *trône* comme lieu d'aisances, laissant possible la lecture scatologique, qui est un autre fondement trivial de l'égalitarisme :

> l'imbécile qui vient d'être nommé ambassadeur est né vingt ans après moi, d'après sa biographie dans le journal ! Comment, il est maintenant Excellence et moi rien, moi qui étais un adulte brillant des mille feux de l'esprit alors que cet imbécile ne savait que bestialement mouiller ses langes ! (V 1019)

Le traitement irrespectueux de la royauté vire à l'humour noir quand la mise en correspondance porte non sur la similitude des deux naissances ou des deux séants, mais sur la différence des deux décès et des deux mises en bière :

> lorsqu'il meurt, on le met dans un sarcophage de luxe et les autres rois envoient des télégrammes passionnés à la veuve, et les soldats présentent les armes au sarcophage ! Mais pour moi, pas de sarcophage capitonné, pas de télégramme à ma grosse Rébecca, pas d'armes présentées à mon cher cadavre ! (V 1027-1028)

L'injustice dont souffre Mangeclous, la gravité de son propos, ne sont jamais dissociables du registre burlesque qui les exprime ; l'envie qui le fait parler y suffit à elle seule. Mais l'effet en est ici accentué du fait de leur médiatisation *post mortem*, leur focalisation sur ce qui restera de lui : Rébecca et son propre cadavre, respectivement vecteurs des burlesques scatologique et noir.

D. Le moralisme sarcastique

Le burlesque noir représente un cas limite : du burlesque au moralisme, la frontière est poreuse. On le voit dans l'interrogation rhétorique qui apparaît dans la lettre : « *J'aimerais avoir confiance en la nature humaine ! Mais est-ce ma faute si* [...] *!* » (V 1030). Elle formule par deux fois, en anaphore, l'impuissance du moraliste qui ne peut rien changer, qui ne peut que penser ce qu'il pense, et le dire ; toutefois, après un premier exemple emblématique, la lâcheté et l'ingratitude des généraux de Napoléon reconvertis à la Restauration, le moraliste adopte un deuxième exemple davantage teinté de burlesque, sexuel et animal, la servilité des aristocrates se livrant à l'Empereur : « *Un petit signe, et à minuit elles galopaient à fond de train vers son lit, très honorées de s'y faire secouer !* » Surtout, le propos de Mangeclous quitte l'anaphore des interrogations moralistes pour celle qui martèle une intime conviction, rendue d'autant plus vive qu'elle va à l'encontre des concessives :

> lorsque j'ai un homme devant moi, même un fier antisémite, je sais que quels que soient son nez de grand orgueil et son sens de l'honneur, je sais que si je lui offre quelques millions de dollars, il acceptera de se mettre à quatre pattes et d'aboyer !

L'assertion opère alors un retour en force du burlesque, sur le mode de la farce, appliqué à l'antisémite : le zeugme réunissant ses qualités physiques et morales, son nez et son honneur, puis la chute grotesque, en dénoncent respectivement le simplisme et la vénalité ;

---

[1] L'image évoque cette maxime de Montaigne : « Au plus élevé trône du monde, si ne sommes assis que sur notre cul. » (*Essais* III, 13).

en outre, l'incongruité de ce que Mangeclous obtiendrait qu'il fît se trouve indirectement motivée comme parodie burlesque des aboiements métaphoriquement attribués à Hitler. On voit combien le burlesque et le sérieux s'interpénètrent dans la parole de Mangeclous. Il est burlesque avec sérieux, et son propos sérieux se dit de façon burlesque. Il est évident, plus que jamais, que le burlesque est, chez les Valeureux, la forme esthétique que prend le propos éthique cohénien.

On peut cependant, dans cette intrication, dégager les distinctions suivantes : le moralisme repose sur un rabaissement comparable, mais appliqué aux valeurs, telles que l'amour-passion ou l'amour du prochain, plus qu'aux êtres et aux choses ; sa thématique est moins associée au corps, et le ton se fait moins comique, plus grinçant ; sa rhétorique tend vers des formes épurées et concises, telles que la maxime, plutôt que vers l'accumulation. C'est ce qu'illustre la maxime grave et pessimiste désenchantant l'humanisme rousseauiste[1] : « *Les hommes naissent mauvais, dit Mangeclous. Et la société les rend pires.* » (M 458). Le dépouillement, la sobriété de ces deux phrases, articulées par l'anaphore grammaticale et le passage de l'adjectif au comparatif, font particulièrement saillir cette sentence sur la toile de fond de sa logorrhée. La dimension ludique de ce moralisme, certes, demeure souvent visible, dans le pastiche de son expression classique, telle cette apostrophe : « *Nature humaine, ton nom est faiblesse !* » (V 1014) ; elle personnifie le dénominateur commun à tous les allocutaires possibles, et lui confère une renomination par la prédication d'un substantif abstrait sans déterminant, et sans appel. Le moralisme est un autre jeu de parole pour Mangeclous, à l'opposé de l'amplification, et cette concision n'est pas la tendance générale de son idiolecte. Il la pratique notamment à un moment où l'orateur est Michaël : contrairement à Mattathias le laconique, Salomon l'enfant et Saltiel déclinant, Michaël est un fort à qui Mangeclous ne peut voler la parole, mais simplement la parasiter à l'économie : « *Dame qui a vouloir de copuler, mari ne saurait l'empêcher, improvisa Mangeclous, et il sourit à son talent* [...]. » (BS 659).

Surtout, on peut parler de moralisme quand la parole de Mangeclous prend la forme argumentative d'une énonciation de la vérité, dont la maxime est l'archétype, et se réclame même explicitement de la vérité. Après un instant de doute quant à l'utilité de son université, il se résout, en DIL, à poursuivre, « *pour l'amour de la vérité, but le plus élevé de l'homme !* » (V 896-897). De même, il revendique le traitement burlesque des amours d'Anna et Wronsky (M 452-455) au nom de l'empirisme et de l'objectivité :

> "En somme, dit Saltiel à Mangeclous, tu es un poète et un idéaliste." Mangeclous, assez flatté, fit une grimace d'hésitation car il était partagé entre le désir d'être un homme distingué et profond et la volonté d'être un terrible. "Peut-être, concéda-t-il, mais n'empêche que j'ai des oreilles pour entendre et un nez pour sentir." (M 456)

C'est d'ailleurs cette même qualité qui a présidé à la scène burlesque initiatique des vents héroï-comiques de la poétesse : « *je remarque tout car je suis un terrible observateur.* » (M 450). Mangeclous oppose alors l'argument de la vérité aux critiques de Salomon et Saltiel, idéalistes et confiants : « *Tu ne diras pas des choses vilaines ? – Je dirai des choses vraies.* » (M 449), « *Quel plaisir et que te rapportent toutes ces vilaines choses que tu as dites ? – La vérité, proféra majestueusement Mangeclous* [...] *– Eh, dit Saltiel, de jolis yeux de femme, c'est quelque chose.* [...] *– C'est quelque chose de menteur, répondit Mangeclous.* » (M 451). Par cette dernière adjonction diaphonique, il disqualifie l'indéfini élogieux employé par Saltiel, et donne la version la plus péremptoire du dévoilement de la vérité par la mise au jour du mensonge. Le mensonge est associé aux convenances et aux

---

[1] Dans *Rousseau juge de Jean-Jacques* : « La nature a fait l'homme heureux et bon, mais [...] la société le déprave et le rend misérable. »

fausses distinctions. Sa réponse aux reproches de Saltiel relatifs à ses éructations en est emblématique :

> Roter m'est salutaire, dit brièvement Mangeclous froissé. Aussi continuerai-je. Je n'aime point toutes ces minuties, ces étiquettes d'Hérode, ces fausses élégances et ces embrouillaminis. Suis-je un courtisan ou peut-être une courtisane pour m'entortiller dans la grâce ? (S 224)

D'une part, la position de Mangeclous est exprimée en deux temps, avec sécheresse, ce que souligne le récit attributif : par une prédication laconique justifiant le rot au nom de la santé, puis par le futur sans appel maintenant la ligne de conduite qu'il en déduit. D'autre part, la critique de Saltiel est ramenée à un penchant pour la fausseté et la complication vaine, que connote l'accumulation parasynonymique.

A l'inverse, Mangeclous opère un dévoilement paradoxal de la vérité, par des équations qui la réduisent précisément aux apparences, entendues et exhibées comme telles. Cette maxime en donne la formule clef, réduisant la qualité à néant, fors les apparences : « *être un grand homme n'est rien si on ne peut le paraître* » (BS 254). C'est ce qu'illustre la scène où Mangeclous, chaussé de bottes dont il est fat, rejoint Salomon :

> Mangeclous, très fier de ses leggings, ne salua même pas son ami [...]. "Tu ne me dis pas bonjour ? – Bonjour, répondit Mangeclous, furieux de ne pas recevoir de compliments sur ses demi-bottes. (Pour les provoquer, il frappa ses leggings avec la branchette.) – Oh, oh, tu es bien habillé aujourd'hui ? – Quoi, pourquoi ? demanda Mangeclous qui maîtrisa mal son émotion sous un faux étonnement. Ah oui, quelques bottes. (M 397)

Mangeclous cherche à suggérer un éthos distant, par l'indéfini *quelque* qui exprime, au singulier, une indétermination quant à la qualité ; mais au pluriel comme ici, son indétermination est celle de la quantité, ce qui est étrange pour des bottes, dont le nombre prototypique est la paire[1]. Le premier dévoilement de la vérité par la parole de Mangeclous est donc, en acte, le trouble qu'elle trahit – vérité que révèle et garantit le cotexte en psycho-récit. C'est ensuite en moraliste qu'il révèle la vérité relative à ses bottes, quand il les justifie en ces termes :

> "Pour l'équitation", expliqua-t-il négligemment en remuant ses orteils. Salomon se leva [...] pour mieux admirer le cavalier. "Et tu as acheté un cheval ?" Mangeclous eut un rire méprisant. "Ô ignorant du monde et de ses usages ! [...] quel besoin de cheval ? – Mais tu m'as dit que c'est pour l'équitation. – L'équitation, répondit sévèrement Mangeclous, c'est les bottes. C'est comme l'amour. L'amour, ce n'est pas la dame que tu aimes mais les lettres que tu lui écris." (M 397-398)

Les deux prédications établissent l'identité d'une réalité à ses signes extérieurs, par une sorte d'écrasement métonymique. C'est d'ailleurs la version naïve de cet amalgame entre les deux ordres qu'illustrent la question de Salomon et sa justification ; en outre, la reprise de confabulation inscrit, dans le récit attributif, son point de vue empathique et présuppose que Mangeclous est bien un cavalier. Pour Salomon, l'équitation présuppose le cheval. Dans la parole de Mangeclous, au contraire, les bottes suffisent à signifier l'équitation, ce qui fait qu'il n'a nul *besoin* d'un cheval. Dans sa première réponse, « *pour l'équitation* », la préposition n'exprime pas le but ou la destination comme pour Salomon, mais la substitution ou la traduction, comme « un mot *pour* un autre », « le signe *pour* la réalité ». De même, l'amour n'a rien à voir avec l'être aimé, mais est réduit au discours qui le déclare. Par ces équations et ces raccourcis, Mangeclous se montre à la fois mystificateur et démystificateur.

La réduction moraliste, quand elle a recours à la métonymie du détail, s'apparente à une maxime cocasse. Elle s'explicite volontiers par la négation restrictive burlesque, qu'illustre parfaitement cette maxime en alexandrin : « *La vertu sans argent n'est qu'un*

---

[1] Il en va de même ici : « *ne pas attendre qu'elle m'ait mangé quelque pied* » (M 418).

meuble inutile. »[1] (M 505). Comme l'écrit Jacques Bres, « La négation restrictive sert à rejeter, sans les mentionner mais en les convoquant dans le geste même de ce rejet, les rhèmes que différents énonciateurs [...] ont proposé ou peuvent proposer. »[2] Ainsi, Mangeclous oppose, à l'assimilation de la vertu sans argent à la plus digne des vertus, sa définition par un comparant burlesque réduisant la qualité morale à un objet trivial et encombrant. Mais chez Mangeclous, le rhème polémique auquel elle réduit le thème moral s'avère, lui, souvent proliférant. La réduction est alors morale, mais pas rhétorique, s'exprimant plutôt par la glose désenchantée et la parastase, dévoilant la complexité des raisons que dissimulent les valeurs d'apparence simple et imposante. On le constate dans cette glose de l'idéologème aristocratique qu'est l'honneur :

> Voulez-vous un discours sur ce qu'on appelle honneur et qui n'est que préoccupation et ridicule peur du qu'en-dira-t-on et misérable souci d'être estimé par tes voisins et connaissances, probablement imbéciles, et qu'ils continuent de te saluer ! [...] cet honneur dont les Européens font si grand cas est une véritable horreur, n'étant que désir de réputation, ce qui est mesquin et sans audace ! (V 888)

La polysyndète et l'anacoluthe connotent la lâcheté et la bassesse de ce que le terme « *honneur* » drape de noblesse ; en outre, la paronomase renforce la prédication, réduisant l'*honneur* à l'*horreur*.

La restriction se présente donc comme une descente vers les causes véritables ; c'est ainsi que Mangeclous rabaisse l'affluence aux funérailles d'un roi, puis les sociétés de bienfaisance, par la liste de leurs motivations inavouées : « *je Vous prouverai que cet empressement a pour cause* [...] » (V 1030). La réduction moraliste par amplification du non-dit s'exprime également comme traduction[3] ; dans l'exégèse suivante, elle consiste à dénoncer l'ellipse des *espérances* allusives et à expliciter leur objet : « *dans les annonces de mariage de leurs demoiselles il est toujours question de situations en rapport et de belles espérances ! Espérances, ce qui veut dire que la charmante espère que son père et son grand-père vont bientôt agoniser !* » (V 960). La diatribe contre l'amour du prochain développe, dans la lettre à la reine, les diverses armes de ce moralisme polémique, l'équation, la restriction, la mise en question et la mise à distance autonymique :

> l'amour du prochain dont on parle tant le dimanche ! [...] à quoi sert cet amour du prochain puisque chaque siècle il y a en votre Europe deux ou trois grandes guerres avec beaucoup d'intestins sortis. Franchement, chère amie, est-ce de l'amour que de sortir les intestins d'un prochain ? Et est-ce juste de tellement honorer vos maréchaux et amiraux parce qu'ils savent comment tuer vite beaucoup de prochains à la fois ? (V 1028)

La référence à plusieurs *grandes guerres* européennes par siècle connote la Grande Guerre, celle de 14-18, mais en même temps la déshistoricise, en marque non pas le caractère

---

[1] Elle rappelle celle qu'énonce Petit Jean chez Racine, au début des *Plaideurs* I, 1 : « Mais sans argent l'honneur n'est qu'une maladie ».

[2] Jacques BRES. "Vous les entendez ? ". *Modèles linguistiques*, XX(2), 1999, p.75. Voir aussi Charlotte SCHAPIRA. *La Maxime et le discours d'autorité*. Paris : SEDES, 1997 : la maxime « emploie la corrélation restrictive afin de proposer une définition qui, en même temps, en infirme une autre, sous-entendue » (p.95) ; Elle se présente comme une formule « édifiante, puisqu'elle détruit, au moyen du définissant (SN2) l'illusion que le lecteur se fait sur le défini (SN1). » (p.98).

[3] Quand Mangeclous peut, exceptionnellement, appliquer au cercle valeureux la traduction des faux-semblants (en l'occurrence, l'alibi que Michaël fournit à ses escapades érotiques), il use au contraire de leur redoublement par la mention littérale, sous forme d'énigme aux dépens du candide Salomon : « [Michaël] *s'en fut et Saltiel maudit les Suédoises et leurs hublots. "Pourquoi ces malédictions, oncle ? demanda Salomon. – Parce que les Suédoises adorent trop se faire desserrer le hublot", expliqua Mangeclous.* » (V 961). Il use alors du prétexte que donne Michaël comme d'un euphémisme de l'acte sexuel, par la métonymie de l'alibi pour le mobile. Toutefois, le datif d'intérêt du pronom réfléchi connote l'expression de la propriété inaliénable touchant aux parties du corps humain, et donc une métaphorisation fantasque du physiologique.

unique, mais la banalité. Mangeclous oppose le burlesque noir des intestins à la valeur proclamée. Surtout, celle-ci apparaît d'emblée comme une mention, référée à On et aux discours du dimanche, c'est-à-dire au discours chrétien dominant en Europe.

Les occurrences suivantes des termes du syntagme creusent la dimension ironique de cet emploi autonymique. Cette polyphonie polémique consiste en un défigement ; tout particulièrement, l'actualisation indéfinie altère gravement le sens du substantif « *prochain* » : en effet, seuls l'article singulier générique et le possessif sont lexicalisés, seule l'acception en extensité universelle est recevable. La contradiction éthique qu'il y a à tuer son prochain est connotée par les contradictions sémantiques, dues aux verbes « *sortir les intestins* » ou « *tuer* » qui régissent le substantif et à l'infléchissement de son actualisation. Mangeclous attaque donc la véracité de l'*amour du prochain* en réduisant à rien l'extensité et la signification du second terme, l'objet de cet amour. Son ironie s'en prend également au premier terme, la nature véritable de ce sentiment. Le nom de qualité « *ce drôle d'amour* » (V 1029) récuse fortement la pertinence du mot, en l'opposant à l'exploitation des enfants qui a fait la richesse de l'Angleterre au XIXème siècle ; et quand Mangeclous évoque l'antisémitisme, le démonstratif péjoratif réfère encore plus clairement à un discours autre, tenu à distance, et dénoncé par l'antiphrase comme le contraire du sentiment proclamé : « *cet amour-là mes coreligionnaires en ont fortement goûté au cours des siècles !* ».

La charge dirigée ensuite contre cette expression particulière de l'amour du prochain qu'est l'amour du pauvre, se réfère à une autre mention explicite, à laquelle Mangeclous oppose une nouvelle série d'équivalences et de restrictions :

> lorsque j'entends dire que telle dame fortunée aime les pauvres [...] en quoi consiste cet amour pour le pauvre ? Il consiste à lui sourire avec bonté ! C'est-à-dire à lui montrer des dents aimables et à éprouver des sentiments qui ne prêtent pas à conséquence ! Car ce ne sont que des sentiments ! C'est-à-dire vapeurs et nuées permettant à cette grosse aimante du prochain [...] de continuer à se remplir en paix d'une livre de caviar à chaque repas [...] Qu'est-ce que cette charité qui ne supprime ni la pauvreté de ce malheureux, maigre comme haricot vert, ni la richesse de cette affreuse qui, par l'effet du schilling, se remplira non seulement de caviar mais encore de vertu [...] ! Qu'elle crève ! En conclusion, cet amour-là, c'est de la comédie !

Un zeugme subversif mêle, dans le même remplissage, le caviar et la vertu, et assimile cette dernière à une pratique de classe, qui est indissociable de la denrée de luxe et en légitime la consommation. La corrélation *non seulement… mais encore* en fait explicitement un surcroît moral de caviar, un luxe dans le luxe ; à l'inverse, le pauvre reçoit l'une des rares comparaisons alimentaires péjoratives. En outre, le syntagme « l'amour du prochain » subit une dernière mention éminemment ironique, par un défigement fort révélateur : le substantif dérivé du participe présent du verbe *aimer* forge la catégorie des *aimants-du-prochain*, fait de cet amour censément universel l'apanage d'une élite hypocrite, en restreint la pratique à un groupe social et à la proclamation qu'il en fait.

E. Mangeclous *vs* Dieu

Ce moralisme désenchanté et démystificateur s'étend régulièrement aux questions religieuses et métaphysiques. La mise en correspondance burlesque entre les grands de ce monde et sa condition obscure débouche sur des interrogations de ce type, en un coq-à-l'âne précipité : « *Et pourquoi moi, Mangeclous, ne suis-je pas Rothschild ? Et d'ailleurs, que m'importe l'argent ? Et pourquoi dois-je mourir un jour ?* » (S 236). Dans sa lettre, entre la satire de l'amour du prochain et la mise en doute de la confiance humaniste, ce sont les prières qui sont soumises à une critique similaire par sa philosophie sarcastique, dénudant leur caractère égoïste et pragmatique :

> c'est s'occuper de ce qui vous profite ! [...] les prières ont un but intéressé ! Que disent les religieux à Dieu ? Ils lui disent donc, rends-moi ce service, fais ceci, fais cela, et surtout fais-moi vivre après la mort, ce qui est un tour de force, bref sers-moi, sois mon bon à tout faire ! (V 1029-1030)

Elles subissent une traduction burlesque réduisant leur allocutaire divin à un super-domestique. Mangeclous corrobore ce pragmatisme inhérent à la prière en invitant cyniquement Saltiel à en faire un tel usage, auquel lui-même ne saurait se prêter : « *Toi, Saltiel, puisque tu es si pieux, que cela serve au moins, prie Dieu qu'il protège cette barque* [...]. » (V 942). L'idée est également exprimée, non plus par la requête, mais après coup, sous forme de célébration béate : « *Louange à Dieu qui nous a repus et au seigneur Solal qui L'a fortement aidé !* » (M 600). La louange à Dieu apparaît comme une convenance postprandiale, et la célébration de son adjuvant lui donne une chute bien plus matérialiste.

La désinvolture avec laquelle Mangeclous se justifie d'envisager un voyage pour le jour du sabbat montre un pragmatisme burlesque symétrique : « *Nous dirons à l'Eternel que ce fut distraction et oubli de notre part, et n'en parlons plus ! L'affaire est réglée !* » (V 929). Le rabaissement de la transcendance présente Dieu non plus comme un serviteur, mais comme un puissant un peu plus lointain, une autorité qui, comme les autres, se laisse corrompre ou fléchir par la parole. Les arrangements avec l'orthopraxie sont de même réduits à la simple astuce d'une désignation paradoxale : « *Quelques tranches de jambon, qui est la partie pure et israélite du porc.* » (BS 247, aussi V 976). Mais de fait, Mangeclous s'adresse très rarement à Dieu. Au contraire des prières intéressées, son amertume aboutit à l'interpellation, presque la mise en procès, de leur même allocutaire : « *Etait-ce juste, Dieu de justice ?* » (V 949) ; la caractérisation hébraïque est ici l'objet d'une mention ironique, qui qualifie Dieu par la qualité qui est mise en question, et met l'accent là où le bât blesse. Dans la lettre à la reine, cette comparution se réduit à l'assertion pure et simple de son inexistence, ponctuant ainsi son pastiche de Figaro : « *Non, Madame, non, Dieu n'existe pas !* » (V 1028).

Sa parodie grinçante de la maxime rousseauiste glisse semblablement, à la faveur d'une question, du moralisme appliqué à la méchanceté des hommes, à l'absence de Dieu :

> "Oui, mais pourquoi Dieu n'intervient-Il pas un peu ? demanda Michaël. – Il est paresseux, dit Mangeclous. – Il faut prier", dit Salomon. Mangeclous ricana. "Alors il faut que nous Le tenions au courant ? Ne sait-Il pas tout ? Ou bien est-Il comme un vieux domestique qu'il faut appeler en tirant la sonnette de la prière ? Il ne me plaît pas. Je ne Lui pardonnerai jamais de ne pas exister." (M 459)

Le burlesque réside tout d'abord dans l'explication anthropomorphique et blasphématoire apportée à sa non-intervention : Mangeclous attribue à Dieu, qui a créé le monde en six jours et ne s'est reposé que le septième, la paresse qui est l'un des sept péchés capitaux. Le burlesque de cette contradiction oxymorique, entre les qualités que la foi confère au Créateur et les vices propres aux hommes, est ensuite accru par la spécialisation de l'humanisation de Dieu à cette classe humaine particulière et inférieure que sont les domestiques. La transcription burlesque de la prière comme convocation d'un serviteur, initiée par la comparaison, est ensuite filée par la métaphore *in praesentia* introduisant avec cohérence le détail prosaïque de la sonnette. Il en appuie la portée polémique en mettant cette nécessité de la prière comme requête en contradiction avec l'omniscience prêtée à Dieu. Ce Dieu paresseux, à qui fait défaut l'omniscience ou l'initiative, ce Dieu humain, est une chimère oxymorique. Mais Mangeclous en radicalise la contestation en passant de son existence improbable et contradictoire, à son inexistence, au prix d'une antilogie : l'existence de Dieu, fût-elle dégradée, critiquable, méprisable, et fort peu conforme à ce que l'on entend par Dieu, est présupposée par tous ces griefs, y compris en

lui refusant la charité du pardon en des termes qui achèvent de l'humaniser ; or, le reproche suprême et paradoxal sur lequel culmine la série, porte contradictoirement sur son inexistence.

Aux protestations pieuses de Salomon, Mangeclous oppose une reformulation approfondissant cette contradiction :

> Le monde entier sait qu'Il existe ! – C'est nous qui le leur avons dit et ils nous ont cru sur parole ! ricana Mangeclous. Non, mon cher, crois-moi, tu ne t'en sortiras jamais : ou Dieu existe et Il n'est pas bon car il y a trop d'injustice ; ou Il est bon mais en ce cas Il n'existe pas.

L'alternative de cette antilogie met l'idée de Dieu en contradiction avec le réel : Mangeclous lui dénie sa qualité essentielle, la bonté, au nom de la noirceur du monde, ou bien la lui concède en le cantonnant au statut d'idée, de représentation. En bref, il y a un mensonge à lui attribuer à la fois la bonté et l'existence, dont l'observation du monde révèle l'incompatibilité. En outre, ce mensonge, Mangeclous l'impute aux Juifs, en donnant une version canularesque de la Bonne Nouvelle. La locution verbale *croire sur parole* parodie le dogme de la Révélation, embrassé dans une double mention ironique, celle du geste de la foi qui consiste à *croire*, et celle de la Parole – la bonne parole, la parole divine – rabaissée au rang de blague hénaurme. Mais à cette dégradation fait suite un propos plus grave, en réponse à la commination de Salomon :

> Tu n'iras pas au Paradis, Mangeclous ! – Tant mieux. Je n'ai nulle envie d'en rencontrer les habitants qui sont de voletantes vieilles dames laides, riches, bigotes, jugeuses, méchantes et bienfaisantes. J'aime mieux l'Enfer plein d'égarés, de roulés d'avance, de malchanceux, de sincères devenus athées pour avoir trop cru et trop attendu de Sa bonté.

Mangeclous y formule un jugement sérieux sur le Paradis, sa disqualification au nom de ses élus, et celle-ci est rendue d'autant plus sérieuse que l'accumulation d'épithètes évoque précisément au lecteur des personnages diégétiques. Face à de tels repoussoirs, c'est par un choix quasi faustien que Mangeclous justifie son dédain du Paradis. Les désignations des damnés tendent vers l'autoportrait, surtout la dernière : les antilogies de Mangeclous semblent être l'expression idiolectale de l'athéisme des déçus. La discussion connaît une clôture très significative :

> On n'est vraiment bon que sans Dieu, affirma Mangeclous. Oh, quand j'apprends la vie pure et bonne d'un grand savant athée, tous les poils de mon corps se soulèvent d'enthousiasme religieux. Assez. Qu'as-tu comme fruits, Salomon ? – Des pommes. – Je ne les aime pas. C'est un fruit antipathique. Imbécile d'Adam, vraiment.

Elle exprime bien les ambiguïtés du sentiment religieux et de l'humanisme athée de Mangeclous, ainsi que l'issue qu'il trouve à ces questionnements métaphysiques, la nourriture ; mais elle se résume à un fruit, ce qui est rare, et n'est pas fait pour plaire à Mangeclous, qui préfère les mets cuisinés gras et frits. En outre, ses trois phrases brèves sous-entendent en parataxe une articulation entre son dégoût des pommes et le fait qu'elles soient le fruit défendu de la Genèse, qu'elles symbolisent le savoir culpabilisé, le péché prométhéen. La réduction non plus allégorique, mais burlesque du péché originel à un fruit est explicitée dans la réduction, par le nom de qualité, du premier homme, qui goûta au fruit de l'arbre de la connaissance, au rang d'imbécile.

L'antilogie burlesque entre la prédication d'inexistence et la présupposition d'existence est récurrente dans le discours paradoxal de Mangeclous sur Dieu :

> Mangeclous, qui était en réalité extrêmement dévot, se déclara soudain "athée matérialiste scientifique", et ajouta que Moïse était un grand menteur qui n'avait jamais existé. "Et j'injurie Dieu !" conclut-il avec volupté et quelque inquiétude. [...] Un coup de tonnerre retentit et Mangeclous marmotta pieusement que l'Eternel des Armées était Un. (S 112)

L'inexistence de Dieu est implicitée par la déclaration d'athéisme, et invalidée par l'allocution du performatif insultant. L'inexistence de Moïse est tout bonnement affirmée, mais elle l'est dans la relative qui a le prédicat de *menteur* pour antécédent ; celui-ci semble par là constituer une explicitation du mensonge, y apporter un argument, c'est-à-dire sous-entendre que le mensonge de Moïse a consisté à prétendre exister. Or, si Moïse ment, ce ne peut être sur sa propre existence, présupposée par l'action ; et si Moïse n'a pas existé, il n'est pas menteur, et pareille accusation ne saurait davantage signifier qu'il a menti en disant que Dieu existait et ainsi appuyer l'affirmation que Dieu n'existe pas. En outre, les fragments de récit – notation narratoriale, récit introductif puis attributif, à dominante psychologique – alternent avec l'îlot autonymique, le DI puis le DD rapportant cette proclamation antilogique ; le narrateur s'y montre, lui, omniscient, il y affirme que la position antilogique de Mangeclous est de surcroît en contradiction avec sa piété véritable, et qu'elle est accompagnée, ce qui sous-entend qu'elle est motivée, par un mélange ambivalent de plaisir et de peur. Enfin, un DI autonymique rapporte aussitôt après des paroles pieuses inspirées par une terreur religieuse, ce que dénote en outre l'association très prévisible de l'adverbe et du verbe recteur : ce revirement montre que l'athéisme de Mangeclous est versatile, influençable et sans durée. Il se rétracte aussi aisément devant l'indignation de ses compères, et sa position balance entre l'originalité de l'athéisme et le charme de la foi, tous deux d'une légèreté burlesque au regard de la question :

> Mangeclous, en veine d'originalité, déclara que tout compte fait l'âme n'existait pas et Dieu non plus ! [...] Je retire, dit Mangeclous. D'autant qu'aller à la synagogue et croire en Dieu n'est pas sans charme. Mais que veux-tu, j'adore être athée en public ! (V 970)[1]

Versatilité, insincérité, contradictions, goût de la provocation, telles sont les caractéristiques récurrentes de ces blasphèmes teintés de moralisme sarcastique. On le voit, ce sont régulièrement des tropes communicationnels, souvent adressés, sous couleur de proclamation théorique à la cantonade, à Salomon[2] :

> Mangeclous, par pure méchanceté affectueuse, déclara devant lui que Dieu ne lui plaisait pas, mais pas du tout, à seule fin de scandaliser le pauvre petit [...] le Bey des Menteurs lui criait de loin que l'Eternel des Armées était un vantard, un fanfaron et un raconteur d'histoires pas vraies (V 863)

Ici, en outre, le surnom qui désigne Mangeclous dans le dernier DI fait du blasphème qu'il rapporte une version théologique du paradoxe du menteur, qui est à la pragmatique ce que l'antilogie est à la sémantique : si le Bey des Menteurs dit que Dieu est un menteur, la bonne parole est-elle vraie ? Salomon est une cible privilégiée parce que, on l'a vu, il incarne la piété parmi les Valeureux ; c'est évidemment aussi le cas des rabbins :

> Mangeclous, pour les scandaliser, clama que Dieu existait si peu qu'il en avait honte pour Lui. Les talmudistes se bouchèrent les oreilles et les quatre amis de Mangeclous le tancèrent. Mais l'athée ricanait, se frottait les mains et affirmait qu'il était un coquin. (Il croyait souvent en Dieu, mais il aimait passer pour un esprit moderne.) "Une belle femme nue !" cria-t-il soudain par pure méchanceté au plus pieux des étudiants de la Loi [...]. (M 377)

L'antilogie prend ici une forme à peine atténuée, proche de l'oxymore, contenue dans l'affectation d'un (faible) degré à un verbe dont le sémantisme tolère mal la gradation : *exister peu*. Au-delà de la posture, la méchanceté ludique et l'affectation (dénotée par le verbe recteur du premier DI, *clamer*), la parenthèse narratoriale révèle sa valeur subjective : croire *souvent* en Dieu est fort différent de *croire en Dieu* ; c'est *croire peu*, c'est donc peu *croire*, au sens intransitif du verbe. Dans la profession de foi comme dans la

---

[1] D'ailleurs, sa pancarte universitaire propose, au choix des étudiants, les preuves de l'existence ou de l'inexistence de l'âme, la première étant plus chère car plus difficile à prouver (V 875).

[2] Immanquablement, Salomon réagit au scandale par un credo (M 453, 459, V 970), des gestes violents (S 112, V 863), en se bouchant les oreilles ou en s'enfuyant (S 112, V 863).

déclaration d'amour tout adverbe parasite produit un affaiblissement de l'acte de langage. Si Mangeclous dit que Dieu existe peu c'est, subjectivement, qu'il croit peu en lui.

Sa parole trahit alors la dimension strictement subjective des convictions métaphysiques, relatives au moment, au contexte et aux peurs de chacun. Il la développe explicitement, dans la veine matérialiste, au cours de la dispute l'opposant à l'idéalisme de Salomon au sujet de l'âme :

> Eh bien, moi je dis que c'est la peur de mourir. On veut qu'il reste quelque chose ! Va savoir où elle loge ! (Il souffla et fit pfou pfou.) Voilà ce qu'est l'âme. – J'ai besoin de Dieu, dit Salomon. – Ce n'est pas une raison pour qu'il soit, dit Mangeclous. (Lorsqu'il était en joyeuse compagnie, il aimait assez être athée.) (M 452)

A nouveau, une parenthèse narratoriale insiste sur la dimension publique de ces déclarations – ce qui n'enlève rien à leur signification amère, à leur moralisme sarcastique, à leur concision moraliste : elles réapparaissent dans la parole solitaire, ou dans un aparté, comme cette parenthèse glissée dans un DD où Salomon se réjouit de la bonté de Dieu : « [...] *on se reverra après la mort ! (Compte là-dessus, murmura Mangeclous.)* » (V 873). Mais la plupart du temps, dans leur forme abrupte, dans les parenthèses narratoriales, dans le récit attributif, c'est leur valeur allocutoire qui prime, à la fois provocatrice et conviviale. C'est explicite dans la lettre à la reine, qui consacre plusieurs pages à ces questions. Mangeclous lui propose d'aborder le sujet lors de sa visite, comme matière à causerie et occasion de briller : « *Explications intelligentes des mystères de la vie et pourquoi l'instinct des castors ne provient pas du tout de Dieu !* » (V 1022) ; il invoque ensuite la cruauté des termites et des araignées : « *Jolies mœurs, en vérité, si c'est Dieu qui les leur a données !* [...] *Non, Dieu n'y est pour rien ! Car s'il y était pour quelque chose les arrangements seraient plus convenables !* ». Or, Mangeclous n'en déduit pas ici l'impossibilité d'un Dieu par définition bon, mais l'irresponsabilité d'un Dieu relatif, simplement meilleur que la nature, comme le souligne le comparatif « *plus convenable* » : à nouveau, Mangeclous fait un usage contingent et paradoxal de ce que le croyant invoque dans l'absolu. L'essentiel est dans la discussion, et spécialement la dispute, la contradiction, que promet l'athéisme. Il est promesse de parole, et comme le mensonge, comme la parole même, signe de vitalité et de santé ; Mangeclous le précise au cours de son exposé à la reine : « *Quoique frissonnant à la synagogue, je suis souvent athée, surtout quand je me porte bien !* »

C'est ce que signifie la négociation burlesque dont la foi est l'objet, au cours des agapes avec Hippolyte : « *Foin des discriminations raciales ! Et même je suis prêt à crier gloire au seigneur Jésus, fils de dame Marie, à condition que de ton côté, bon Hippolyte, tu cries gloire au Seigneur Moïse, ami intime de Dieu !* »[1] (BS 265). L'aplatissement sarcastique que réalise, quoi qu'elle en dise, la parole de Mangeclous dès qu'elle parle de Dieu, est aussi une élévation, tout aussi emblématique de l'éthique valeureuse que la piété de Salomon ou Saltiel. Ce DIL intérieur l'exprime clairement, rapportant sa réaction au refus opposé par Saltiel à ses propositions d'arrangements burlesques avec Dieu en matière de sabbat : « *Jour sacré ! Comme si un embarquement dans la joie et l'amitié n'était pas chose sacrée aussi !* » (V 929). Le sacré est donc à la fois l'objet d'une dégradation sarcastique sérieuse et ambiguë, le moteur d'une parole qui, sacrilège, est sûre d'être écoutée et contredite, et une évidence que réalise, quel que soit son propos, la parole échangée, blasphématoire ou pas.

[1] Ce relativisme théologique de circonstance trouve toute sa signification dans cette fraternisation rabelaisienne, qui se déroule le même jour que le cocktail Benedetti dont le Juif Finkelstein est le paria.

F. L'égocentrisme excentrique

A cette dimension collective s'ajoute une signification plus individuelle. Mangeclous parle de Dieu pour se distinguer des autres, et par ses raccourcis burlesques, il en vient non plus à le nier ou le rabaisser, mais à s'élever au rang de Dieu – ce qui rabaisse certes indirectement ce dernier[1] : « *Dieu est grand, dit Mangeclous. Et moi aussi.* » (M 508). Et de fait, c'est un démiurge par le verbe – et par la crédulité de son public : il vient, à ce moment-là, d'envoyer son télégramme truqué qui doit faire des Valeureux des diplomates reçus à la SDN. Quand il parle, Mangeclous est comme Dieu, et indissociablement quand il mange aussi, comme l'illustre cette commande qu'il passe : « *des macaronis aux tomates pour quatre, bien que je sois un, comme l'Eternel. Mais tel est mon mystère.* » (M 517). Par son appétit, comme par son verbe, il se compare à Dieu, mais en affirmant qu'il est un quoiqu'il mange comme quatre, il suggère une définition fort hétérodoxe du Dieu des Juifs. Cette hérésie rappelle en outre celle que représente pour les Juifs la trinité chrétienne : elle est connotée par le substantif *mystère* et par la concessive articulant l'unité et le nombre ; mais Mangeclous lui fait subir une surenchère burlesque, sous la forme d'une quadruplité païenne et paillarde.

Dès que, des mœurs ou de Dieu elles passent à Mangeclous lui-même, ces considérations moralistes ou métaphysiques basculent dans un cocasse profond. Mangeclous en esquisse les virtualités insondables dans cette requête à la reine : « *vite un Etat Juif pour que je sois enfin Quelque Chose, ce qui est plus agréable que d'être Quelqu'un, et plus malin !* » (V 1019). La cocasserie provient de la mise en concurrence des deux hyperonymes absolus, celui de l'humain, et celui de la chose, qui en outre comprend le premier, un homme étant quelque chose. Or, Mangeclous exprime un discours laconique sur le monde, non seulement par des maximes sur autrui, mais par des étiquettes sur soi, philosophiques ou idéologiques. Ce *quelque chose* qu'il dit être s'avère alors proliférant et contradictoire au gré des prises de position successives, toujours assorties de liens logiques cocasses et périssables : « *je suis un peu fasciste, étant homme de supériorité et par conséquent aimant la hiérarchie.* » (M 554), « *d'ailleurs je suis antimilitariste, n'ayant été que caporal* » (V 1005). Plus incongrues encore que les causes de l'étiquette, sont les réserves, et souvent les concessives, qui l'accompagnent : « *J'aimerais mieux baron. C'est moins frivole. D'ailleurs qu'importe ? Au fond, je suis assez communiste.* » (M 458), « *car mes goûts sont de droite bien que mon idéal soit de gauche* » (V 1019). Le paradoxe n'est plus seulement dans la succession contradictoire des proclamations au fil des romans, mais apparaît de façon instantanée, oxymorique[2]. L'oxymore idéologique culmine dans la synthèse impossible d'étiquettes exclusives : « *ma teinte politique est sioniste antisémite royaliste communiste, dit d'un trait Mangeclous.* »[3] (M 540). L'occurrence la plus marquée est certainement celle qui apparaît entre le Je du locuteur juif et l'étiquette d'antisémite qu'il se donne, comme après sa longue diatribe contre les mensonges des romanciers, abruptement : « *Et de plus je suis antisémite. Je ne supporte pas cette rage qu'ils ont d'avoir raison, de faire la leçon aux autres. – C'est ce que tu fais tout le temps. – Et qui te dit que je ne me dégoûte pas ? répliqua Mangeclous.* » (M 456).

---

[1] C'est une forme de l'humour juif qu'illustre bien cette phrase de Woody Allen : « Dieu est mort, Marx est mort, et moi-même je ne me sens pas très bien. »

[2] Ce sont d'ailleurs les mêmes oxymores qui caractérisent ces revendications de postures idéologiques, et les titres que s'octroie Mangeclous, « *Présentement Ancien Recteur de l'Université de Céphalonie !* » (V 944).

[3] Elle est comparable à celle des nationalités panachées (M 555), et opposée à la versatilité linéaire et opportuniste d'Adrien Deume.

Plus continûment, les étiquettes du Je de Mangeclous se réduisent à cet amour de soi viscéral et naturel que, d'ordinaire, dissimulent ou enjolivent les hypocrisies morales : « *il s'agit aujourd'hui de bien plus que l'univers, il s'agit de moi et de m'attirer des drachmes dans ma poche !* » (V 825). Mangeclous l'exhibe et l'assume au même titre que le bas corporel, par des tautologies conjuguant à la première personne ses profondes vérités morales sur l'égoïsme : « *ma vie à moi est précieuse, d'abord parce que je suis moi et ensuite parce que je sais que lorsque je serai mort je ne serai plus vivant.* » (V 958). La tautologie des deux arguments énonce l'identité à soi du sujet ; l'amour de la vie est d'une telle évidence dans la parole de Mangeclous que l'absurde même suffit à l'exprimer : « *Je mourrai probablement dans dix ans, c'est-à-dire 3650 jours, ce qui est peu, car pensez comme on dépense vite 3650 francs français avec toutes ces dévaluations !* » (V 1020). Mangeclous le formule également par le dédoublement, quand il envisage sa mort : « *Moi que je chéris plus que tout au monde, me disparaître à moi-même, me séparer à jamais de ce cher Mangeclous que j'ai tant aimé, c'est affreux !* » (V 1020). C'est particulièrement net lorsque il pense à son suicide. C'est en effet un geste qui le placerait dans les positions contradictoires et exclusives du mort et du « *principal endeuillé* » (V 810), qu'il occupe d'ailleurs lors des stances où il déplore son échec face au SSG masqué : « *Ô condoléances à moi-même !* » (M 564). Tous ces apparents non-sens expriment son profond amour de la vie et dénoncent cette autre aberration qui consisterait à être à la fois le mort et le meurtrier : « *me tuer, moi qui suis mon préféré !* » (V 1020). Le paradoxe de cette énonciation n'est qu'apparent, et réside dans la seule explicitation de cette vérité, dans sa redondance et son anomie – son indécence, comparable à celle du pet : « *les Valeureux, à savoir moi qui suis mon préféré, Saltiel, Mattathias, Michaël et ce brimborion* » (V 921). C'est également ce que connote l'amplification très contournée de cette insulte, qui traite ses quatre allocutaires d'imbéciles, de façon très médiate, en passant par le Nous communautaire pour s'en distinguer ensuite : « *nous sommes des imbéciles, moi excepté !* » (BS 240).

Cette importance de l'ego vient parfois se loger dans une épithète oxymorique qui, accolée à une notion morale ou idéologique, en pervertit totalement la valeur ; cela est patent dans l'aveu que sa revendication d'un Etat juif a pour motivation sa propre soif d'être ministre : « *Un patriotisme subjectif en quelque sorte !* » (V 1016). La plaidoirie qu'il adresse au SSG masqué développe un paradoxe similaire : « *je suis victime du dévouement à ma cause personnelle et privée* » (M 567) ; ces deux épithètes expriment l'intérêt de Mangeclous par une redondance dont il est coutumier[1], mais l'altruisme dénoté par le *dévouement* y ajoute une dimension foncièrement oxymorique[2]. Surtout, l'égocentrisme grotesque qui est à la source de cette machination trouve un pendant paradoxal dans le leitmotiv d'autocritique exprimé par la proclamation d'une humilité ostentatoire, à rebours du propos déclaré. La première occurrence sert purement et simplement d'approbation : « *Asseyez-vous. – Humblement, Altesse.* » Dès lors que le SSG le questionne sur les mots manquants, Mangeclous multiplie les emplois impertinents de l'adverbe[3] :

---

[1] Comme ici, par trois adjectifs : « *quelles superbes banques j'aurais fondées à Jérusalem pour mon propre profit personnel et intime !* » (M 564).

[2] Il décrit la falsification du télégramme en des termes soulignant la bénignité du complot : « *Je l'ai donc envoyé à moi-même, Altesse, pour pouvoir le tripoter un peu.* [...] *j'ai pu mettre également au début du texte, là où se trouve le nom de la ville d'où est envoyé le télégramme, le mot Jérusalem, infiniment plus antique que le mot Lausanne !* » (M 563) ; cette dernière raison fait du trucage, du remplacement, un enjolivement sans pragmatisme, une substitution paradigmatique qui semble motivée par la beauté des connotations.

[3] Dans la seconde occurrence, précédant l'auto-accusation, il s'agit d'un adverbe d'énonciation (Michel ARRIVE et al. op. cit., p.53) ; mais cette fonction particulière déborde cet emploi en tête de phrase pour

> Ils sont humblement chez moi, Altesse, dans ma modeste chambre d'hôtel. [...] Humblement je m'accuse. [...] – C'est vous qui avez envoyé le télégramme ? – Humblement, Altesse, dit Mangeclous en se frappant la poitrine. De Lausanne, Altesse, je l'envoyai humblement à Genève. [...] J'ai mis humblement dans le texte une petite phrase inutile de sept mots.

Mangeclous en fait le même usage quand il se présente à Ariane, dont il cherche à susciter la compassion :

> humble parent du seigneur Solal que je tins sur mes genoux en son huitième jour lors de sa circoncision, sans nulle inconvenante allusion qui serait fort déplacée [...] De plus, en post-scriptum, douze enfants en bas âge, humblement agonisant de faim [...] J'accepte aussi les traites et billets à ordre qui sont moyens commodes de paiement, et j'ai humblement sur moi le papier et le crayon nécessaires ! (BS 675-677)

De même que la dénégation de l'allusion à la circoncision l'explicite et la souligne avec un effet de prétérition, l'insistance de cette humilité en ruine l'intention. Mangeclous s'y montre en fait aussi exubérant que quand il fanfaronne. Cette humilité exagérée constitue un paradoxe symétrique de la rodomontade avortée par laquelle Mangeclous réagit à l'étiquette de crapule que lui accole le SSG masqué : « *Je ne vous crois pas, Altesse, répondit-il enfin aussi dignement qu'il put.* [...] *Altesse, une telle offense ne peut être lavée que dans le sang et ce sera le mien car je tiens trop au vôtre !* » (M 562). Le cliché classique du sang lavant un honneur souillé est une menace de mort ritualisée, à tout le moins une provocation en duel, supposant que ce sang sera celui de l'adversaire ; or, Mangeclous en inverse la portée perlocutoire par une soumission doloriste totalement contradictoire avec l'héroïsme cornélien connoté par la métaphore.

G. Diabolisme de l'idiome mangeclousien

Très souvent, Mangeclous réalise de semblables détournements et remotivations de clichés, qui font basculer sa parole dans un idiolecte obscur et cocasse. Les effets de ces défigements sont thématisés dans celui-ci : « *je formerais un gouvernement de désunion nationale* » (M 576). Mangeclous fait éclater, par le préfixe négatif, la lexie figée et la rhétorique politique qu'elle connote, celle d'un pouvoir souvent autoritaire et belliciste ; ce négateur inflige la même subversion, la même désunion aux coalitions patriotiques et lexicales, par son idiome proprement *diabolique* – c'est-à-dire qui divise, qui œuvre à rebours du *symbolique*. Le diabolisme scinde même l'unité sémantique du mot, défige les relations unissant les sèmes de son signifié, par un nominalisme casuistique et chicaneur : « *Jurer est une chose, tenir parole est une deuxième chose. Pourquoi faire les deux ? Une suffit.* » (S 340). Le défigement peut n'opérer, économiquement, qu'une inversion de l'ordre du syntagme, où l'expression fausse est en fait l'expression du faussaire : « *Mangeclous lui vendit une bague de cuivre. (Petit truc : au lieu de dire "doublé or", le Céphalonien disait "or doublé". Après tout, c'était correct, pensait le vendeur. Les mots étaient les mêmes mais l'impression était meilleure.)* » (M 468). Un défigement comparable subvertit la malédiction divine, et son syntagme figé, par la revendication du parasitisme et l'exubérance du corps : « *ceux qui, comme moi, travaillent à la sueur du front des autres* » (M 614). Le défigement caractérise la parole mouvante et strictement idiolectale du personnage ; c'est un processus qui s'applique tout à la fois au syntagme, au discours qu'il connote, et aux prévisions du lecteur, déterminées par sa connaissance du lexique, mais que l'idiome mangeclousien l'oblige continuellement à réviser, à défaire. En outre, comme le montre la dernière citation, le procédé s'assortit volontiers, au niveau littéral, d'un éclatement des corps, exubérants.

---

marquer arbitrairement les autres occurrences qui, d'un point de vue syntaxique, relèvent de l'adverbe de manière classique.

La lettre à la reine présente de nombreux exemples de ces défigements et ces télescopages. Mangeclous y déclare d'emblée son désir, « *un entretien verbal entre quatre yeux, les deux qui m'appartiennent étant immédiatement charmés* » (V 1004). *Entre quatre* [z]'*yeux* est une lexie figée, le velours d'usage à l'oral témoigne de cette coalescence ; or, en distinguant ensuite ses yeux de ceux de la reine, Mangeclous opère un dénombrement et une dissociation étrange au sein de cette lexie exprimant précisément la réunion. En outre, il lui donne un prolongement paradigmatique qui n'est ni lexicalisé, ni même motivé au niveau référentiel : « *Entre quatre oreilles, quel est le mérite de ces médecins diplômés ?* » (V 1025). Toujours dans la même isotopie, le défigement altère le syntagme figé « dormir sur ses deux oreilles » en vertu d'une exactitude référentielle qui n'en ôte pas l'étrangeté lexicale : « *la monarchie anglaise peut dormir sur son oreille préférée* » (V 1005). Enfin, cette précision référentielle qui parasite le lexique aboutit même à une chimère : « *je décide de jouer d'audace et de faire feu des quatre pieds !* » (V 1015) ; « faire feu des quatre fers » se dit d'un cheval qui court vite et fait étinceler ses fers sur le pavé, et signifie donc « se démener beaucoup pour réussir », au figuré, par une analogie qu'invalide la conversion des fers à cheval en pieds humains, laissant inchangé le nombre de quatre, spécifiquement animal.

De l'oxymore, on passe au nonsense physiologique, à l'instar des « *mamelles de la paternité* » (M 416). La contradiction, portant sur les genres sexuels, est alors insoluble. Elle est radicalisée dans sa lettre au Président : « *ma poitrine vierge de toute décoration et qui pourtant mit au monde tant d'enfants pour la patrie* » (V 944). En effet, l'épithète *vierge* apparaît dans une acception lexicalisée, par extension, avec le sens de « dépourvu » ; mais son voisinage cotextuel et son opposition logique avec l'évocation de la progéniture, associée à la *poitrine*, réactive le sens sexuel, et plutôt féminin, de l'adjectif. De même, le maniérisme surchargé que représente la double atomisation de l'allocutaire, à la fois celui qui juge et celui qui donne, réalise le télescopage des deux métonymies exclusives en une seule image surréaliste : « *en espérant que Votre Paume Généreuse examinera le cas d'un œil favorable* » (M 567). Cette rhétorique incongrue défige l'ordre lexical et physiologique, suscite des corps chimériques. Car le défigement génère un univers verbal parallèle, purement merveilleux, accordant à l'expression littérale un crédit enfantin[1] dont Salomon est le destinataire idéal, par exemple cette définition de l'étalon-or : « *Un grand cheval tout en or qu'on met dans les caves de la banque, expliqua Mangeclous. Plus il est gras et plus le change est bon.* » (M 539).

La longue-vue dont, parmi maints autres accessoires, Mangeclous s'équipe avant le rapt d'Ariane est emblématique de cette mobilité de la désignation. Le simple fait de s'en être muni est un premier indice de l'encombrement gratuit qui la caractérise : « *chargé de ma longue-vue marine de Londres, encombrante mais apportée à toutes fins utiles, ne connaissant pas la nature de l'expédition nocturne !* » (BS 645). L'ustensile réapparaît lorsque Mangeclous guette Ariane : « *braquant sa longue-vue marine, il scrutait l'horizon, prêt à annoncer le débarquement de la dame. "Terre !" cria-t-il soudain d'une voix étranglée.* » (BS 674). L'accessoire commande la parole, et Mangeclous joue à la vigie, mais au prix d'une intéressante confusion dissolvant l'opposition entre la terre ferme et le large : le psycho-récit fait d'Ariane un navire, tandis que le DD rituel annonce son apparition comme une île. Selon cette parole mouvante, c'est à la fois Ariane qui

[1] Ce DIL en donne la version panique : « *Un chat c'était un petit tigre et un tigre c'était féroce ! Et d'ailleurs n'existait-il pas des chats-tigres ?* » (M 619). La peur du chat est d'abord justifiée par l'analogie des félins, mais ensuite légitimée par le nom composé, qui désigne une variété particulière de chat sauvage, mais est invoqué par Mangeclous comme un état transitoire du chat se muant fantastiquement en tigre.

s'approche de Mangeclous et Mangeclous d'Ariane. Ce diabolisme merveilleux est manifeste quand il affecte la rigueur de la mesure géométrique, lors de la négociation sur le futur territoire juif avec le SSG masqué : « *Combien de kilomètres carrés vous offre l'Angleterre ?* [...] *– De toute façon, Altesse, dit Mangeclous, carrés ou ronds, les kilomètres offerts par l'Anglais sont nettement insuffisants.* » (M 560).

Mangeclous parle un idiolecte qui lui est propre, il subvertit le sens même des mots, et attribue arbitrairement des qualités aux choses, dans des prédications laconiques qu'aucun propos moraliste ne permet d'interpréter : « *traverser un pont, patibulaire comme tous les ponts.* » (M 610). Mangeclous défige le lien entre signifié et signifiant, à la manière du Humpty-Dumpty de Lewis Carroll : « *journaliste, ce qui dans le langage mangeclousien signifiait lecteur de journaux* » (M 413). De surcroît, cette liberté sémantique est redoublée par l'invention des mots pour nommer des choses sans nom, telle la veste courte de Salomon baptisée « *gèle-derrière* » (BS 243), et spécialement des inventions de choses, des confabulations couplant les fantaisies technique et verbale : « *par une sorte de téléphonie sans fil appelée télétactile on pouvait non seulement entendre et voir, mais encore toucher la personne éloignée avec laquelle on s'entretenait* » (V 951). On l'a déjà vu pour le paradigme « craquologique » (V 952-953), la néologie donne le crédit de la référence à une chimère technologique, ou à une chimère capitaliste comme le connote la fantaisie de ces désignations, celle de la raison sociale de la filiale « *Compagnie des Transports Antiléonins* » (M 420) et celle du marché visé : « *et il se voyait trustant l'antiléonisme mondial.* » (M 422).

Au-delà de ces forgeries éparses, la parole de Mangeclous tourne à l'absurde par la surcharge accumulative. L'exemple le plus éloquent est la péroraison hyperbolique et désordonnée, tentant d'arracher son secret à Michaël :

> sache que d'abord je mourrai de curiosité insatisfaite [...] ! Sache ensuite, ô lion d'Abyssinie, que mon fantôme fera cailler ton sang et que de plus j'enverrai deux lettres anonymes, l'une au capitaine des douanes de Céphalonie pour raconter tes contrebandes, l'autre au procureur général et chrétien de notre île natale, lui exposant sans pitié tes infâmes amours avec sa fille, ce qui te conduira à l'échafaud, moi mangeant des bonbons au tranchement de ta tête, et sache enfin que je ne te parlerai plus jamais de ma vie ! (BS 647)

La coordination des menaces les énonce selon une succession, et même un crescendo, alors qu'elles sont incompatibles. La mort de Mangeclous est l'antécédent logique de son retour comme fantôme, qui est une de ses menaces habituelles (M 429) ; mais elle exclut quelque peu les lettres anonymes et les bonbons ; enfin la mort de Michaël que provoqueraient ces lettres redouble l'antilogie de la promesse faite par Mangeclous de ne plus lui parler de sa vie, alors qu'il les a décrits successivement morts tous les deux.

Bien évidemment, c'est quand l'idiome de Mangeclous quitte le cercle valeureux que se pose le problème de l'incohérence, voire de l'hermétisme[1]. Ce sont les transactions de service, confrontant Mangeclous à des utilités, qui l'illustrent le mieux, du fait de la sobriété et de l'efficacité qui caractérisent *a priori* ce type d'échange. C'est le cas de la requête qu'il adresse à l'huissier du ministère qui, à l'arrivée des Valeureux, fait mine d'expulser Saltiel : « *Ne le touche pas, voleur de coffres forts ! intima Mangeclous. Va nous annoncer. Je ne te demande pas autre chose ni combien de fausses clefs ton père a fabriquées cette nuit dans le silence qui convient au crime.* » (S 233). Après l'interdiction et l'ordre, la négation renchérit sur la demande exclusive, d'abord de façon tautologique, puis par l'expansion coordonnée d'une question particulière et imprévisible, apparemment

[1] On l'a vu, notamment, lors de son auto-présentation à Ariane. L'appellatif fantaisiste et redondant qu'il lui adresse en est à lui seul révélateur : « *Votre Altière Hautesse* » (BS 676).

arbitraire ; Mangeclous redouble son insulte initiale, d'une façon très indirecte, médiatisée par la prétérition, et en même temps forte et anomique en ce qu'elle présuppose qu'il est à même d'effectuer ce genre d'interrogatoire. C'est face à l'huissier et Petresco, lorsque Mangeclous se présente à l'entrée de la SDN, que culmine la cocasserie de ces interactions, « *ce défilé de paroles qui se télescopaient les unes dans les autres* » (M 552) :

> Pas de tergiversations ni d'amusettes, mon ami ! Je suis habillé comme on doit l'être sur des chameaux tropicaux et cours en conséquence dire à ton maître que je suis venu bénévolement à travers les fatigues et les déserts de sable où naissent les lions et remets-lui cette lettre si tu veux compter sur ma protection et sur mon bon souvenir à la prochaine émission de billets de la Banque Nationale dont Rothschild sera le directeur sous ma surveillance soupçonneuse car qui a de l'argent en veut toujours plus mais la patrie pourra compter sur moi nuit et jour et le coffre aura deux clefs et on ne pourra l'ouvrir qu'en présence d'un notaire auquel nous mettrons des menottes par précaution car on ne sait jamais et on voit souvent sur les journaux qu'ils ont filé avec la caisse ce dont les rentiers ne doivent s'en prendre qu'à eux-mêmes car s'ils avaient recours aux bons offices d'un avocat non diplômé et par conséquent ayant de la pratique enfin ce n'est pas la peine que j'allonge. (M 551-552)

Le connotème le plus évident de l'ininterprétabilité de cette tirade est l'absence de toute ponctuation. Le lexique et les figures en sont relativement simples, mais elle se déploie presque exclusivement en une seule phrase, par l'accumulation et le coq-à-l'âne. Ses subordonnées se prolongent en principales par des coordinations nouvelles, apportant des précisions de plus en plus digressives, amenées par des liens logiques arbitraires, à rebours des représentations établies. Cette polysyndète débridée aiguille paradoxalement le diplomate Mangeclous vers son habituelle autopromotion comme *presque avocat*, et s'interrompt abruptement par un souci tardif de concision laissant la dernière subordonnée hypothétique en suspens, sans principale. Le récit souligne d'ailleurs sa réception ahurie par les fonctionnaires. Ce DD illustre, par excellence, ce type de transaction impossible, dont Mangeclous, dans sa lettre à la reine, rapporte en DN un cas limite, son dialogue téléphonique bilingue avec le standardiste de Buckingham Palace, strictement anglophone : « *Pendant plusieurs minutes nous avons donc délibéré en langues différentes !* » (V 1004).

4. La boursouflure épistolaire

C'est dans l'échange épistolaire que se montrent le plus crûment cette anomie et cette irrecevabilité de l'idiome mangeclousien, et ce d'autant plus nettement que ce genre intercalaire a l'avantage, à l'inverse des DD oraux, de rapporter l'idiolecte déjà écrit, donc de façon plus mimétique, quasiment à l'identique, graphie exceptée et majuscules incluses. Les lettres de Mangeclous ressortissent au burlesque et à l'héroï-comique, que j'ai déjà abondamment analysés, à maints égards, mais avant tout par nature : par le simple fait d'exister, de mettre en correspondance des personnages aussi dissemblables, Mangeclous, personnage fictif et grotesque, et des personnages référentiels, historiques, et importants, président de la République ou reine d'Angleterre. C'est à présent aux formes et aux effets spécifiques de l'épistolaire mangeclousien que je vais m'intéresser.

A. Les lettres au président

La motivation de la lettre au président est rapportée dans le préambule d'un DIL intérieur, où Mangeclous se la représente comme un renfort et un correctif apportés à la lettre en faveur de Solal. Ce surcroît de dévouement à la cause de Solal s'inscrit logiquement dans la rivalité rhétorique des deux parleurs valeureux. Mangeclous, qui a eu l'idée de cette pétition (V 930), s'est fait déposséder de sa rédaction par Saltiel (V 932). Les critiques dont il a entrecoupé et ponctué la lecture de ce dernier ont une nouvelle fois illustré cette concurrence ; et l'autonymie du psycho-récit la rappelle ici clairement, au

début de la citation. Les axiologiques y connotent le dédain de Mangeclous, et sous-entendent un désir de revanche, un nouveau prurit rhétorique :

> [...] la pétition assez maladroitement rédigée par ce pauvre Saltiel, bien vieilli, décidément. Soudain, son visage s'éclaira de dévouement. Oui, ce serait une bonne idée que d'écrire personnellement au Président de la République et d'appuyer de son autorité cette pétition. Aussitôt conçu, aussitôt fait. Torse nu et haut de forme de côté, il se mit à écrire, pétillant de vertu. La lettre terminée, il se la lut à haute voix pour savourer l'impression qu'elle ferait sur le destinataire. (V 944)

Cette intercession en post-scriptum séparé lui permet de s'affranchir de la tutelle de la rédaction de Saltiel, de sortir du rôle de relecteur exigeant, enfin de « faire épistolier seul ». Le trope communicationnel et la dimension jubilatoire qui caractérisaient la relecture collective de la pétition, réapparaissent ici sous une forme particulière. Le DD ne rapporte pas la lettre en temps réel, procédé courant par lequel le lecteur est censé la lire à mesure que le personnage l'écrit[1]. Au contraire, l'idée évoquée et approuvée par le DIL, est aussitôt réalisée, par le DN très économique des deux participiales corrélées. Le préambule s'achève par deux phrases de récit introductif qui décomposent sommairement une telle célérité et, significativement, font l'ellipse de la rédaction même pour ne narrer que sa mise en route, et sa relecture ; le datif réfléchi insiste alors sur la jouissance esthétique et autotélique de cette lettre, à l'exclusion de tout autre lecteur que son auteur.

La lettre elle-même débute par une apostrophe à la romaine : « *Au Président de la République, Colonne de la Maison de France, sur les épaules de qui repose le destin d'une grande nation, salut !* » La métaphore grandiloquente apposée au titre du destinataire tire son comparant de l'architecture classique ; celle-ci est d'ailleurs thématisée par la métaphore *in praesentia* « *la Maison de France* », dont la polysémie ajoute, au demeurant, la connotation parasite d'une lignée royale. Surtout, cette isotopie ennoblissante est vite dégradée par une image plus anthropomorphique et plus triviale, la métonymie hyperbolique des épaules qui humanise la métaphore filée attendue. Par la suite, Mangeclous multiplie les appellatifs dissonants, notamment à l'occasion de modalisations, interrogations et phatiques : « *Je vous avouerai, cher Président, que j'ai un peu soif d'honneur ! Quel mal y a-t-il lorsqu'on les mérite ? Il n'y a que les gueux qui soient modestes, ne croyez-vous pas ? J'ajoute, avec la permission de Votre Altesse Présidentielle,* [...]. » (V 944-945). Le second appellatif consiste en une version républicaine de l'Altesse Royale ; Mangeclous subvertit et la monarchie et la République, en mêlant le discours aristocratique et le discours républicain, entre déférence et carnaval : le roi en sort comme une espèce particulière d'altesse, et le président comme un roi déguisé. Cet emploi ambigu de l'adjectif relationnel est accru quand il détermine des substantifs détaillant les parties du corps du président : « *vous vous en lécheriez vos doigts présidentiels* » (V 946), et de son épouse : « *reposer ses membres présidentiels* » (V 947).

Cette lettre a le même destinataire que la pétition ; et son premier acte de langage est bien une intercession au second degré, appuyant la première requête en faveur de Solal, et rendant hommage au destinataire de façon très médiate par l'hypallage burlesque appliquée à son adresse :

> En ma qualité d'universitaire, j'appuie avec désintéressement la supplique de décoration pour le sieur Solal des Solal, expédiée ce jour à votre honorée adresse par recommandée, timbres bien collés donc aucune surtaxe à payer ! J'appuie chaleureusement car ledit Solal, assez naïvement décrit par son oncle et avec beaucoup trop de majuscules pour une lettre officielle, mais je n'ai pas eu le cœur de refuser de signer, mérite cette décoration ! Moi aussi d'ailleurs, entre parenthèses, mais le tact m'empêche d'insister ! (V 944)

---

[1] Comme la lettre de soutien de la population qui la suit (V 949).

La mention incongrue, superflue dans ce genre de texte, du désintéressement du scripteur, est contre-productive en ce qu'elle invite *a contrario*, en vertu de la loi de pertinence, à s'interroger sur la nécessité d'une telle précision. Et de fait, très abruptement la requête bifurque vers l'intérêt de Mangeclous, sous forme de parenthèse et de prétérition. Dans le paragraphe suivant, il développe sa demande personnelle de décoration, mais il la parasite par son offre d'assistance juridique, un autre genre de texte, la candidature spontanée ponctuée d'une réclame : « *J'ajoute qu'au cas où la République Française aurait quelques procès contre n'importe quel pays, je suis à votre disposition. Honoraires modérés et habileté juridique !* » Très rapidement, cette lettre révèle également son dialogisme revanchard et sa concurrence avec Saltiel. Mangeclous se démarque de la pétition qu'il soutient, en la prenant explicitement comme texte premier, dans des digressions sur l'art épistolaire de Saltiel, voire en adressant à ce dernier, par un trope communicationnel avorté, des critiques qu'il ne lira jamais : « *P. S. Et non Psst ! comme une certaine personne ! Taquinerie amicale adressée à mon cher cousin Saltiel, rédacteur naïf mais charmant de la pétition !* »

Ce premier post-scriptum intervient alors que Mangeclous a conclu le corps de sa lettre sur le rappel de sa propre sollicitation, suivi d'adieux : « *Révérences amicales sans majuscules de votre passionnément dévoué !* » et enfin de sa signature détaillant ses prénom, surnom, et titres d'ancien caporal et d'ancien recteur. Le post-scriptum revient sur cette apparente clausule pour confirmer l'oubli de la cause de Solal et la demande égoïste, par un nouvel enchâssement des intercessions : à présent, Mangeclous demande explicitement au président d'intercéder en sa faveur auprès du roi d'Angleterre pour une décoration anglaise, en y ajoutant des suggestions tactiques (V 945-946). Cet avatar anglomane de la requête s'achève par un nouveau salut qui, grâce au retour métadiscursif et à la licence des post-scriptum, permet un énième ricochet : « *Avec cette familiarité intérieure que j'ai pour les grands hommes, mais avec distinction et grand respect, je demeure / Le même ! / Deuxième P. S. Grand respect, viens-je de dire à juste titre car, sans flatterie,* [...]. » (V 946). Cette nouvelle excroissance développe maints nouveaux actes de langage[1], et le troisième adieu qui la conclut radicalise sa familiarité burlesque, par l'appellatif (dont il justifie ensuite la légitimité en DIL) et par l'ébauche d'une suite possible, mais en outre il lui adjoint le contrepoint grotesque d'une humilité hyperbolique : « *Donc, Cher Grand Ami, peut-être à bientôt et me roulant dans la poussière aux pieds charmants de Madame ! / Encore le même !* »

Le troisième post-scriptum se présente, plus arbitrairement, comme la réparation d'un oubli :

> Troisième P. S. J'ai oublié de mentionner que je suis homme de mes œuvres [...]. Mais secundo, je suis un intellectuel [...]. Tertio et par-dessus tout, ardent républicain [...]. Trois raisons bien suffisantes pour une décoration française ou anglaise ! (V 947)

L'autoportrait de Mangeclous apparaît donc *in fine* comme une argumentation en trois temps appuyant à la fois sa sollicitation et sa demande d'intercession ; mais après ce bref rappel, le post-scriptum se disperse en maints actes de langage de plus en plus parasitaires, tels les hommages à Madame, nommément invitée à la table de Mangeclous. Dès lors, l'anomie et le coq-à-l'âne se précipitent :

> je serai son chevalier servant et sigisbée et saurai tenir à distance un certain Michaël et ses yeux concupiscents sur la beauté de la vertueuse ! Sans transition, condoléances anticipées pour tous

[1] Flagornerie, offre de services comme « *cicérone gratuit* » du couple présidentiel en cas de voyage à Céphalonie, invitation gastronomique, promesse d'applaudissements, proposition d'une visite à l'Elysée et évocation des divers talents de société dont il agrémentera la soirée.

> regrettables décès pouvant survenir dans votre honorée famille ! Hélas, cher Président et ami, faites-vous une raison et soyez fort dans l'adversité, l'homme est mortel et pareil à la feuille jaune qui tombe de l'arbre en automne. Excusez la tristesse de ces condoléances, mais par charme mondain j'ai tenu à être le premier à vous assurer de ma profonde sympathie en cas de deuil subit !

A l'incongruité d'une aventure entre la reine et Michaël, Mangeclous ajoute celle de sa prévenance, proche de l'humour noir, qui consiste à adresser des condoléances anticipées ; et ce d'autant plus qu'il ne se contente pas du mot de *condoléances*, qui est quasiment performatif ici et peut dispenser de détailler, il en développe les lieux communs comme on le fait en situation[1]. Au demeurant, ce registre funèbre, si incongru soit-il, ménage un coq-à-l'âne vers son propre décès : « *Ami cher, il se peut que je meure bientôt de phtisie ! Donc la décoration est urgente !* » L'objet principal de la lettre, qui a d'emblée évincé le soutien à Solal, réapparaît donc bien dans sa toute fin, étayé de ses ultimes arguments, le plus tragique et le plus trivial : sa mort imminente et une offre de corruption. Le dernier salut[2] est dans la continuité des trois précédents, et le quatrième post-scriptum ne s'en détache que davantage de l'ensemble ; il consiste en l'énoncé laconique et impersonnel d'un précepte moral : « *Dernier P. S. mais le plus important ! Faire le bien, faire le bonheur des autres, est le but de l'homme vertueux !* » (V 948). Sa leçon semble absurdement contraire à l'ensemble de la lettre, qui ne contient que du perlocutoire explicite, candide, transparent. Mais il est autant perlocutoire, et tout le cotexte précédent invite à le lire comme un dernier argument de l'égoïsme, à rebours de la vertu qu'il célèbre : l'homme vertueux, c'est le destinataire.

Le dernier avatar de cette reprise en main de la pétition par Mangeclous, comme épistolier et bénéficiaire, est la fausse lettre en forme de proclamation populaire. Cet ultime ricochet s'appuie, lui aussi, sur les lettres précédentes ; il invalide totalement et explicitement le propos de la pétition dont il avait eu l'idée, et même le propos initial de sa lettre personnelle, pour en appuyer par contraste la longue digression égoïste :

> Au Président de la République française, salut ! Réflexion faite, nous, population unanime de Céphalonie, pensons que la chose importante est la décoration à accorder d'urgence au Professeur Recteur Pinhas Solal, dit Mangeclous ! Donc, s'il vous plaît, ne tenez pas compte de toutes autres demandes venant de Céphalonie, elles sont négligeables ! Merci d'avance ! Pour parler en toute rude franchise le neveu de Saltiel n'est qu'un Français de fraîche date et d'ailleurs déjà plein de décorations ! Tandis que le Professeur Pinhas Solal dit Mangeclous étant de la branche cadette est français depuis des siècles, et de plus vierge de tous honneurs et chevaleries ! La branche aînée n'est qu'un ramas de sujets grecs, cher Président ! En conséquence encore merci ! Au nom de la population israélite une et indivisible de Céphalonie ! Son représentant et mandataire agréé ! Suolcegnam ! (V 949)

Cette dernière intercession enchâssée déclare émaner de l'île tout entière, pastichant la rhétorique révolutionnaire et le jargon politico-juridique du délégué ; mais nombre de subjectivèmes dénonce un énonciateur trop intéressé, tels que les remerciements répétés. D'emblée, le laps de temps dénoté par la locution participiale « *réflexion faite* » trahit ce billet comme une reprise de parole, une continuation qui révèle un antécédent. La signature du prétendu délégué des Juifs céphaloniens est à elle seule exemplaire : le boustrophédon inscrit de façon transparente, dans le pseudonyme du signataire, l'inversion radicale qui affecte l'acte de langage initial en faveur de Solal. A partir de son idée originale, dont Saltiel lui a dérobé la mise en mots, Mangeclous écrit toutes les lettres possibles prolongeant la pétition.

---

[1] De la même manière, Mangeclous charge la reine d'Angleterre de transmettre au roi ses « *condoléances anticipées* » (V 1025) pour la perte imminente des Indes.

[2] « *Me rappelant à votre exquis souvenir et avec un clin d'œil sentimental à Votre Majestueuse Compagne ! / Toujours le même !* » (V 948).

B. La lettre à la reine

Cette lettre démultiplie les virtualités ébauchées par la lettre au Président, et représente l'expression hypertrophiée du genre intercalaire qu'est l'épistolaire. C'est sur elle que s'achèvent *Les Valeureux*, et donc, en 1969, le cycle romanesque dans ses aléas éditoriaux. Son texte occupe la totalité du chapitre XXII, soit trente pages. Le chapitre XX, une fois les cousins évincés au nom d'une sciatique simulée, narre d'abord la mise en train et la mise en scène, et développe un de ces exordes burlesques et hyperboliques dont Mangeclous est coutumier. Il émet quelques vents (V 1000), engloutit un « *sandwich universel* » contenant un repas complet dans un pain d'un kilo (V 1001), éructe et soliloque dans un DD en trois temps entrecoupé de DIL : « *A nous deux, messieurs de l'importance !* [...] *A nous deux, mon destin !* [...] *Mon dix-huit Brumaire, murmura-t-il.* » Le DD qui, ensuite, termine le chapitre rapporte le début de la lettre, à mesure que Mangeclous le rédige, comme le montrent les fragments de récit qui l'encadrent :

> il humecta de salive la plume neuve, la trempa dans l'encre distinguée qui ferait bon effet sur Sa Majesté, et commença la lettre qui allait enfin faire de lui l'homme qu'il méritait d'être. [...] Il s'arrêta, eut un fin sourire de coin. Pas mal, ce petit début, Sa Majesté serait charmée. Il lâcha un vent de louange à lui-même [...] et continua son chef-d'œuvre. (V 1001-1002)

Ce n'est qu'à ce moment, par la mention autonymique redoublée de *Sa Majesté*, que se précise la nature de l'entreprise, dont ni les Valeureux ni le lecteur n'ont été informés au préalable. Cet intervalle qui sépare le commencement de la rédaction et sa première interruption consiste dans les deux paragraphes liminaires de la lettre, que le chapitre XXII rapporte ensuite à nouveau dans la version intégrale. Le premier mentionne la date, la destinataire, son adresse, et la nature du message :

> Samedi, le quatorzième d'avril de l'an mil neuf cent trente cinq, par temps aigre et maussade, mais que faire ? A Sa Majesté la Reine d'Angleterre assise en son Magnifique Palais de Buckingham, Londres ! Strictement personnel, et intime en quelque sorte, mais en tout bien tout honneur ! (V 1001-1002, 1004)

D'emblée, ce lieu stratégique de l'échange épistolaire connaît plusieurs amplifications superflues : le numéral de la date devient un ordinal, l'année est écrite en toutes lettres et étoffée par la mention de « *l'an* », et la précision météorologique, enrichie de considérations résignées, apparaît prématurément au vu du rituel épistolaire. Enfin, la spécification du caractère confidentiel, qui se doit d'être laconique et à laquelle le simple adjectif suffit, est ici nuancée, corrigée, énoncée en trois termes, dont le dernier évoque même, pour l'écarter, une burlesque interprétation galante qui restera latente tout au long de l'épître.

Le second paragraphe fait passer la destinataire du statut de délocutée à celui d'allocutaire, et identifie le signataire :

> Chère et Ravissante Majesté, Reine d'Angleterre, Duchesse de Cornouailles, je crois, et bref tout ce que Vous êtes en plus au point de vue Titres et Honneurs, pour ne pas Vous froisser, c'est un humble ver céphalonien mais de nationalité française qui, rampant doucement, ose dresser sa tête vers Votre Elévation Etoilée ! (V 1002, 1004)

Cette apostrophe montre une grande désinvolture, par l'approximation et la formulation résomptive, vis-à-vis des titres que le courtisan se doit de réciter par cœur[1] ; mais l'identification du signataire est encore plus incongrue. Mangeclous y parodie le billet que

[1] Le procédé affecte ensuite, dans le corps de la lettre, les titres du roi : « *Votre Compagnon Chéri, par la grâce de Dieu, Roi du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande et ainsi de suite* » (V 1006).

Ruy Blas adresse à Doña Maria de Neubourg, reine d'Espagne[1]. Ruy Blas appose à son auto-désignation à la troisième personne *un homme*, une métaphore double qui le rabaisse et élève la reine, par le contraste fulgurant et économique entre grotesque et sublime, emblématique du topos hugolien. Mangeclous en subvertit la charge émotionnelle et esthétique, en altérant les deux pôles de cette tension. D'une part, le ver qui le désigne métaphoriquement reçoit les déterminations dissonantes de son état civil, qui appartiennent au comparé et montrent d'emblée une complication sans proportion avec la simplicité élémentaire du comparant, tandis que le filage de ce dernier achève de faire basculer la gravité du grotesque hugolien dans le simple burlesque, par la précision visuelle d'une douce reptation et le détail comique de la tête du ver dressée. D'autre part, l'*étoile* métaphorique de Ruy Blas, qui brille en haut, devient chez Mangeclous une qualité du substantif abstrait désignant la reine par sa position haute : le motif hugolien ne fait alors qu'orner un nouvel appellatif révérencieux filant l'isotopie de l'élévation sociale sur le modèle de *Votre Altesse*[2].

Le chapitre XX s'achève sur le paragraphe où Mangeclous ponctue cet incipit par un DIL et un vent appréciatifs ; la suite de la rédaction fait l'objet d'une ellipse entre les deux chapitres, et le XXI narre, alors que la lettre est achevée, l'angoisse hypocondriaque provoquée par le furoncle[3]. La fausse alerte cancéreuse, on l'a vu, s'avère n'être qu'une excroissance occasionnée, à l'instar des pets et rots, par la production de ce furoncle rhétorique dont le lecteur ne connaît toujours, à ce moment-là, que l'exorde. En fait, cette page dilatoire de récit et de DIL constitue une caisse de résonance dramatique et esthétique, par un suspense exploitant le burlesque physiologique. Le long DD de la lettre que le lecteur attend lui sera rapporté non dans sa phase de rédaction, mais par une première réception – en avant-première : l'épistolier se relit. La relecture est mise scène, par le récit comme par Mangeclous, qui l'interprète en acteur :

> Pour fêter son retour à la santé, il disposa deux oreillers sur le vieux fauteuil de rotin, s'installa en milliardaire et se prépara à déguster sa lettre. Jambes croisées et pieds nus délicieusement à l'air, son gibus coquinement de côté, tout coquet et réjoui, caressant de temps à autre le reste de son furoncle, il déclama son chef-d'œuvre en grand acteur, avec des grâces de cour et des œillades à la reine, s'admirant à intervalles dans le miroir disposé à cet effet sur la table, non sans émettre de temps à autre, aux passages particulièrement réussis, de gracieux vents d'appréciation. (V 1003)

Cette dernière phrase, qui clôt le chapitre XXI, représente une didascalie romanesque à la proportion du DD fleuve qu'elle introduit. Elle décrit d'abord la posture et le costume du relecteur ; puis elle y rapporte par avance le geste machinal, le ton, la mimogestualité, les sentiments et enfin l'intermittence des pets, dans une prolepse synthétique caractérisant le long DD oralisé qui va suivre, et dont le narrateur sera totalement absent. Au chapitre XXII, il s'abstient désormais de tout récit attributif, parenthèse ou interruption. Il laisse, pour ainsi dire, le lecteur en tête à tête avec Mangeclous, trente pages durant.

---

[1] « Madame, sous vos pieds, dans l'ombre, un homme est là / Qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile ; / Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile ; / Qui pour vous donnera son âme, s'il le faut / Et qui se meurt en bas quand vous brillez en haut. » *Ruy Blas*, II, 2. D'ailleurs, le mot que Mangeclous écrit au dos d'un mandat-lettre de 3000 drachmes adressé au roi d'Angleterre exploite déjà semblablement le motif du lombric : « *Prière à Son Amicale Majesté* [...] *d'offrir Quelques Chocolats Suisses aux Mignonnes Princesses de la part de leur bon ami Mangeclous, humble ver admiratif et rampant.* » (M 438).

[2] Mangeclous redouble plus tard ce télescopage, vers la fin de sa lettre, en coordonnant ces deux auto-désignations : « *Votre ver de terre et affectueux sujet vous en remercie d'avance !* » (V 1031).

[3] « *Le lendemain dimanche, à trois heures de l'après-midi, la lettre enfin terminée après toute une nuit passée à l'écrire, Mangeclous ôta son béret écossais et se gratta le sillon crânien. Sur quoi, rencontrant une petite protubérance, il pâlit, transpira.* » (V 1002).

a) Audience accordée

Cette épître déclamée, dont le lecteur relit d'abord l'incipit, se présente aussitôt après comme le substitut à un entretien téléphonique avorté, qui n'aurait eu lui-même d'autre but que d'amener une conversation réelle :

> A la vérité, j'aurais ou même j'eusse préféré obtenir immédiatement par téléphone l'autorisation d'accourir pour un entretien verbal [...] j'ai eu l'honneur de composer le numéro de Votre Luxueux Palais ! "Passez-moi Sa Majesté la Reine si je ne la dérange pas trop", ai-je demandé courtoisement, ajoutant même les mots S'il vous plaît ! (V 1004)

Dans l'attente de cette conversation, Mangeclous, par le DD enchâssé, en rapporte fidèlement la première tentative, une transaction de service qui bute sur un standardiste ne parlant que l'anglais. La conversation désirée par Mangeclous se heurte à l'intermédiaire, au subordonné phatique, qu'imposent le protocole et l'élévation de la destinataire. La visite spontanée, qu'il narre ensuite, s'est de même heurtée à un garde royal :

> Mon téléphone était donc pour vous demander une Petite Audience de quelques secondes pour traiter d'un Sujet de nature à Vous intéresser ! N'ayant pas réussi par le téléphone, je suis allé aussitôt devant Votre Respectable Palais [...] Ne sachant plus que faire, désespéré et espérant, je Vous écris donc en mon humble chambrette et je confierai la présente à la poste et non à Votre sentinelle (V 1004-1005)

La lettre représente donc le dernier recours, sans intermédiaire, pour demander une conversation, c'est-à-dire une communication directe qui se passerait même du truchement écrit. La hardiesse de la requête connaît une série d'atténuations contradictoires : elle est désignée par l'hyponyme respectueux *audience*, minoré par l'épithète antéposée ; la reine y aura un intérêt, encore inconnu ; et elle sera excessivement rapide. La lettre qui semble être sur le point d'enfin débuter va s'avérer être l'ersatz écrit, inversement proportionnel, de la brévissime entrevue sollicitée. Le récit des échecs préliminaires prépare et dramatise l'échange épistolaire par le méta-épistolaire, par quoi la lettre chronique sa propre production[1].

D'ailleurs, le méta-épistolaire retarde le commencement de la lettre par un paragraphe supplémentaire ; long d'une page, il est initié par une demande d'excuse quant au mauvais goût de la date de la lettre : « *J'espère que Votre Majesté ne m'en voudra pas de Lui écrire un quatorzième d'avril, jour où Louis XVI fut enfermé à la prison du Temple et accusé de trahison, date néfaste pour la monarchie française ! Entre rois, on se soutient !* » (V 1005). Le tour populaire de cette dernière phrase connote un rabaissement burlesque des solidarités dynastiques, tout comme ensuite l'éloge rassurant, par opposition à Louis XVI, de la monarchie anglaise :

> On ne lui fera jamais de révolution car elle est très bien élevée, toilettes pas tapageuses, vie de famille, enfin très convenable [...]. Evidemment, chez vous il y a bien eu Charles Premier qui a eu un mauvais moment à passer mais je crois qu'au fond Votre Cher Mari n'est pas de la même famille, il y a eu par là un Cobourg et un Hanovre, si je ne fais erreur, enfin des Allemands !

L'ombre au tableau généalogique que pourrait porter l'exécution de Charles Premier (en 1649...) reçoit de tels bémols que la tragédie bascule dans des complications vaudevillesques. En outre, la connaissance généalogique et héraldique est le signe de l'élection aristocratique, mais Mangeclous y montre un savoir d'autodidacte, malhabile et

---

[1] Le méta-épistolaire s'avère, tout au long de l'épître, un moteur continu de son amplification et de sa mise en scène ; cette note de régie l'illustre à la perfection : « [...] *ce qui va être expliqué au paragraphe suivant afin d'aérer ma lettre !* » (V 1011).

désinvolte, ne fût-ce que par la moindre alternative ou hésitation[1]. L'évocation de l'Ecosse, où Mangeclous a envoyé ses cousins, donne lieu aux mêmes approximations irrévérencieuses :

> Votre Charmante Patrie où, bambine aux adorables fossettes, Vous vîtes le jour, Votre Important Père étant Comte ou Duc de quelque chose, mais j'ai oublié le nom, excusez ! En tout cas, je crois qu'il y a du Lion là-dedans et en conséquence Nulle Mésalliance ! Votre Union n'ayant pas été Morganatique quoique Vous ne soyez que de Sang Ducal ! Si néanmoins Vous êtes de Sang Royal, veuillez m'en informer ! (V 1014)

Mangeclous l'explicite : ses connaissances, nourries et imparfaites, en matière aristocratique sont à la fois signe qu'il est digne de cette élection et prétexte à des demandes de renseignements. D'emblée, le glissement de la date à la généalogie de la destinataire permet au passage à Mangeclous d'établir le lien d'une première sollicitation, en préambule :

> A propos, si Vous avez un vieil exemplaire du Debrett, manuel de l'aristocratie anglaise comme Vous n'êtes pas sans le savoir, manuel dont Vous n'auriez plus l'usage, c'est avec gratitude que je l'accepterais ! [...] Pour en revenir au Cobourg et au Hanovre qui sont venus s'introduire quelque part dans la monarchie anglaise, je serais charmé, au cours d'un premier entretien de prise de contact, d'avoir quelques détails sur Votre Noble Hérédité ! Qui mieux que Votre Majesté pourrait me renseigner ? Ces généalogies aristocratiques m'intéressent vivement d'un point de vue philosophique ! Les jambes croisées, nous pourrons en discuter mondainement autour d'une tasse de thé [...]. Chacun ses goûts, Majesté, et naturellement Vous me traiterez comme il Vous plaira ! Trop heureux d'être reçu par Votre Majesté, je me contenterai de n'importe quel mets ! (V 1005-1006)

Le retour explicite à la digression généalogique initiale en fait un possible thème annexe de la première audience dont Mangeclous n'a toujours pas formulé l'objet. Dès lors, cette conversation ultérieure, qui n'est pas encore pleinement sollicitée et encore moins accordée, prend corps. Mangeclous en précise non seulement le sujet, mais aussi la posture et le thé qui l'accompagnera sans doute – puis, on l'a vu, les mets céphaloniens qu'il lui aurait préférés ; c'est à leur sujet qu'il concède quelque liberté à la reine, et non quant lui refuser ou non cette entrevue, d'ores et déjà conjuguée au futur.

Tout au long de la lettre, elle prend forme à travers des rappels réguliers présupposant une réponse de la reine, et son contenu favorable. L'audience elle-même est réputée accordée, et ce sont ses modalités qui font l'objet de conseils, suggestions et précautions :

> A propos du goûter, ne vous dérangez en rien, sans façon je vous prie ! A la bonne franquette ! Je me contenterai de n'importe quel mets ! A la rigueur, un peu de confiture ! Ou quelques loucoums ! Ceux de l'île de Rhodes sont les meilleurs, bien élastiques, honnêtement parfumés ! Si vous préférez le halva, je vous recommande celui de Hadji Békir, de Stamboul ! (V 1030)

Cette licence grotesque, qu'il n'est pas en position d'accorder, connaît ensuite la péripétie d'un correctif de taille qui en redouble le comique, lorsque Mangeclous se souvient de la Pâque ; après avoir balayé l'éventail de tous les repas possibles, il leur apporte des restrictions quant au pain à lui servir :

> je vous ai dit [...] que n'importe quel mets me conviendrait au cas où Vous estimeriez convenable de me faire servir, selon l'heure de l'invitation, un breakfast ou un lunch en toute simplicité ou un dîner d'apparat ou même une légère collation nocturne dite médianoche, un five o'clock me paraissant toutefois plus indiqué pour une première visite, eh bien je dois rectifier ! En effet, troublé par ce premier contact intime [...] j'ai oublié de préciser ! Je m'explique ! Notre Pâque

[1] Au sujet de la « *Jarretière, ordre de chevalerie créé par un Edouard II ou III et ne comportant que vingt-six membres !* » (V 1021), l'exactitude chiffrée rend plus voyante l'approximation quant à son fondateur.

> dure huit jours, du quinzième au vingt-deuxième d'avril ! [...] A toutes fins utiles et pour votre charmante gouverne, je précise donc qu'entre les dates susmentionnées force me sera de me priver du plaisir de goûter à Votre pain ! En conséquence, le mieux serait de Vous procurer quelques kilos de matsoth ! Matsoth signifiant pains sans levain ! Explication à l'intention d'une Agréable Profane ! Vous pourriez les commander au bedeau séphardite [...] la meilleure des reines ayant peut-être un grain d'antisémitisme mondain, tant pis, pas de matsoth ! En tel cas, selon la nature de l'invitation, je me contenterai de confiture sans pain, ou de caviar sans pain, ou de viandes froides assorties sans pain ! (V 1032-1033)

En envisageant tous les types d'invitations, puis plusieurs des mets qu'il mangerait même sans pain, Mangeclous cerne les alternatives qui s'offrent à la reine ; par ce paradigme complet, du lever au coucher, il actualise, comme auparavant le principe de la visite, le fait qu'elle comporte un repas. Il en devance les impossibilités en conseillant à la reine les achats idoines et leur fournisseur. Mangeclous va jusqu'à anticiper en fixant lui-même le nombre des audiences, déterminé par leur envie de se revoir, et limité par son impatience de retrouver ses bambins. La demande d'une adresse de loueurs de costumes, et même la recommandation de l'hôtel où il loge[1] sont des actes de langage secondaires qui, d'un point de vue illocutoire, contraignent la reine à la réponse, en termes pragmatiques :

> Donc, j'attends Votre Chère Convocation ! L'adresse étant Recteur Pinhas Solal, dit aussi Mangeclous ! Donc au Kahn's and Bloch's Family Kosher Windsor and Tel Aviv Hotel for Jewish Ladies and Gentlemen, excellente maison que je puis recommander ! Je ne bougerai pas de l'hôtel, ce qui fait qu'une Convocation Téléphonique Par Votre Aimable Voix [...] me trouverait prêt à m'élancer vers Votre Trône en costume de cérémonie ! [...] indiquez-moi dans Votre Réponse l'adresse d'une Maison spécialisée où je pourrai louer ces bagatelles mondaines à de bonnes conditions car pour cinq ou six visites seulement à Buckingham Palace cela ne vaudrait pas la peine d'acheter ! J'ai dit cinq ou six visites parce que, sincèrement et sans compliment, j'espère bien que nos Rapports ne seront pas éphémères mais au contraire un peu Intimes et Prolongés par suite de Sympathie Réciproque ! J'ai d'autre part ajouté le mot seulement parce que [...] je ne pourrai hélas rester longtemps à Londres, ce qui rend Notre Rencontre d'autant plus urgente ! (V 1010-1011)

Au fil de la lettre, cette réponse est donc réputée acquise autant que l'audience qu'elle ne peut qu'accorder. Ses modalités sont l'un des premiers points abordés par l'apostille qui, après une première signature semblant mettre fin à la lettre, la prolonge d'une dizaine de pages :

> S'il Vous plaît et sans Vous commander, Votre réponse au plus vite, par retour du courrier si possible, et sous enveloppe bien fermée ! et recommandée ! Mais au plus tard, au cas où Vous auriez quelques Désagréments Féminins, le lundi vingt-troisième d'avril dernier délai ! Distribution de midi si possible, sinon celle du soir en tout cas [...]. Je Vous donne donc toute une semaine pour me répondre [...] Mais j'avoue, étant de naturel impatient, que j'ose souhaiter une réponse immédiate [...] Votre enveloppe aux armes royales, s'il Vous plaît, pour fermer le bec aux sieurs Kahn et Bloch qui me parlent toujours de leurs relations ! (V 1025-1026)

Mangeclous se montre très tatillon sur bien des exigences, délais, mode d'expédition, enveloppe. Il les assortit de six modalisations et expressions de l'hypothèse (*s'il vous plaît*, *si possible*, *sinon*, *au cas où*), mais jamais le principe même de la réponse n'est conditionnel. Il fixe les conditions, régente la réponse, au point de proposer à la reine un code simple et alternatif, après quoi elle ne peut que répondre, Mangeclous ayant, comme pour le *matsoth*, devancé toutes les impossibilités :

> si Vous n'avez pas le temps de me convoquer par lettre ou par téléphone, vu Vos Occupations et Garden-Parties, convenons d'un stratagème ! Votre Majesté n'aurait par exemple qu'à mettre un Pot de Fleurs sur le balcon central du Palais de Buckingham et cela voudrait dire que je pourrai

[1] Et juste après, celle de la Westminster Bank. En outre, le lecteur retrouve, dans l'adresse à laquelle la reine peut lui répondre, la raison sociale qui a déjà envahi par deux fois la lettre de Saltiel à Solal.

> affirmer catégoriquement à cette espèce de grand soldat [...] que je suis convoqué par code et pot de fleurs ! Et qu'il se renseigne un peu, l'imbécile, avant de taper du pied ! (V 1021-1022)

L'instauration hypothétique de ce code lui permet déjà de développer la scène comme une revanche sur le garde royal qui l'avait éconduit. Il y apparaît alors comme un Roméo burlesque, cherchant sa potiche au milieu d'une façade immense, et devant ensuite convaincre le garde du caractère performatif d'un message aussi crypté. Sitôt suggéré, le code est établi, et Mangeclous fera tout pour remplir son rôle de récepteur :

> si Vous préférez me répondre par pot de fleurs immédiat, ce ne sera que mieux ! A toutes fins utiles, après-demain matin [...] je me rendrai donc devant Votre Palais afin de voir Votre espéré message fleuri sur le balcon central, ce qui serait plus féminin et j'en serais charmé (V 1026)

b) Les mobiles : coq-à-l'âne et Sir-à-Lord

Les toute premières suggestions gastronomiques de Mangeclous, après deux pages de préambule, lui permettent d'actualiser incidemment l'audience sollicitée, mais aussi de donner un autre mobile à sa lettre : « *Par cette transition dont l'habileté n'aura pas échappé à Votre Regard Malicieux, j'en viens, Chère Majesté, au but réel de cette lettre qui est de Vous dire avec tact mes méditations sur un sujet délicat, à savoir la cuisine anglaise !* » (V 1006). L'audience ayant déjà acquis un début d'existence, Mangeclous en maquille la requête et, au prix d'une transition dont l'explicitation métalinguistique exhibe l'arbitraire perlocutoire, il en prolonge le simulacre. Ses méditations sur la cuisine anglaise sont réellement mises en scène :

> Mais d'abord commençons par les compliments ! [...] Ces hommages rendus sincèrement quoique avec un Brin de Diplomatie, je ne crains pas de dire [...]. Cartes sur table, Madame, [...]. Pardon, Majesté, mais l'indignation m'étouffe, et je parlerai la tête sur l'échafaud ! [...] J'ajoute encore que j'ai appris, mes cheveux se soulevant autour de mon sillon [...]. (V 1006-1008)

On a pu voir les dimensions anthropologiques, rhétoriques et éthiques de cette satire alimentaire. Elle est elle-même le point de départ de satires digressives annexes, qui en ramifient d'autant le propos ; ainsi, quand Mangeclous déclare qu'il doit se cuisiner ses repas

> grâce au prêt obligeant, primo d'un réchaud par ma voisine à l'hôtel, une dame Israelowich dont les prénoms sont Patricia Iris, drôle d'idée vraiment, excusons-la, c'est dans l'espoir d'atténuer son nom de famille, laide comme un pou d'ailleurs, mais je l'ai un peu séduite par quelques batifolages. Vous savez comment est Votre Sexe ! et secundo de plusieurs casseroles par messieurs Kahn et Bloch, très gentils quoique s'intéressant au football ! Quel intérêt intellectuel, le football ? Lancer une balle, courir, les singes en font autant ! (V 1006)

Le semblant de structuration opéré par les deux adverbes ordinaux est contredit par la parataxe développant la figure secondaire de la propriétaire du réchaud : son portrait s'étoffe par ajouts successifs, jusqu'à déborder la phrase en une seconde qui le valide par un impertinent stéréotype sexiste. La coordination sans majuscule laisse attendre, à l'échelle de la phrase, un prolongement syntaxique du thème annexe des femmes, sur lequel cette nouvelle phrase a embrayé comme sur un nouveau thème principal. Le second adverbe ordinal apparaît comme un retour forcé à l'énumération, aussi abrupt qu'une nouvelle digression. D'ailleurs, une nouvelle fois, le paradigme énuméré, sitôt que lui est ajouté un nouvel ustensile de cuisine, est oublié au profit d'un autre thème digressif que Mangeclous expédie laconiquement, en moraliste sarcastique. Le thème gastronomique, je l'ai déjà évoqué, va dès lors occuper à intervalles réguliers le premier plan de la lettre, sous forme de recettes céphaloniennes très circonstanciées.

La lettre a donc délaissé la demande d'audience comme objet principal, au profit du prosélytisme gastronomique ; mais ce dernier donne en retour à cette audience une bonne raison supplémentaire :

> En conclusion, le mieux serait que je passe Vous voir en Votre Immense Palais, cent chambres au moins, je suppose ! [...] Je disais donc que je serais heureux de passer vous voir, Chère Madame, pour causer à cœur ouvert et voir ensemble les réformes en matière de cuisine anglaise ! (V 1009-1010)

Toutefois, en ramenant la gastronomie de l'épistolaire à la conversation, Mangeclous précise inutilement le lieu de sa visite, le palais royal, et surtout appose à sa mention superflue le nombre de ses chambres, encore moins pertinent. Cette amplification gratuite initie en fait une digression à l'issue de laquelle Mangeclous opère un réamorçage méta-discursif du thème culinaire. La digression ainsi appuyée, (que j'ai omise ci-dessus) pose en fait les jalons d'une nouvelle sollicitation, partant de l'intérêt de la reine auquel Mangeclous compatit :

> Quelles complications pour l'entretien d'une pareille étendue ! Et entre nous et à voix basse quelles possibilités de coulage de la part du personnel subalterne ! Donc ouvrez l'œil, Majesté ! A vrai dire, pour bien surveiller, il Vous faudrait un homme à l'œil de feu, au regard sévère et perçant, avec le titre de Chambellan ! Je connais Quelqu'un qui pourrait faire l'affaire. Rien ne lui échappe ! Nous en reparlerons ! (V 1009)

Sympathie, avertissement, conseil, suggestion, recommandation, telle est la gradation des actes de langage par laquelle Mangeclous passe de l'intérêt de la reine au sien propre, sans formuler de candidature spontanée explicite ; pour l'heure, il dresse un portrait de l'homme de confiance tel qu'il puisse prétendre plus tard en occuper l'emploi. Ce n'est qu'une première approche ; elle est explicitement promise à des développements ultérieurs par la formule « *Nous en reparlerons !* » qui ponctue régulièrement les manœuvres carriéristes de Mangeclous (V 1017). Provisoirement, il clôt la digression et revient à la réforme de la cuisine ; mais il en reparle effectivement très vite, dès le paragraphe suivant : « *Nous pourrons aussi discuter de la nomination du Chambellan à l'œil de Lynx qui pourrait défendre Vos intérêts et je Vous prie de croire que Vos domestiques se tiendraient dorénavant tranquilles, et fini leur petit jeu !* » (V 1010). La candidature de Mangeclous reste modalisée par la troisième personne, mais on observe un glissement révélateur. Le chambellan est d'abord simple délocuté, comme thème du DN proleptique rapportant l'audience. Il prend corps ensuite à travers une modalisation appuyant l'assertion et investissant le Je, puis surgit, plus vivement encore, le locuteur-L par la proposition exclamative elliptique ; sans verbe actualisé, c'est une forme de DDL, qui ne tranche pas entre la troisième personne du chambellan et le Je de Mangeclous, mais laisse entendre qu'à ce moment-là, le chambellan est déjà en action.

Plus tard, c'est l'association d'idées implicitée par un apparent coq-à-l'âne qui resserre le cadrage, du chambellan à recruter vers Mangeclous :

> je ne manque pas de générosité quoique râlant souvent dans la misère. A propos, je me demande quel sera le montant des appointements du Chambellan Surveilleur suggéré ! Suffisants, j'espère ! car il aura des frais de représentation pour garder son Rang et faire Bonne Figure ! (V 1012)

En effet, la première proposition évoque son propre dénuement, et la seconde ce qui en garantira le chambellan ; l'investissement personnel que trahit une telle question est même clarifié par la réponse que Mangeclous espère, en forme de revendication salariale. Cet espoir est ensuite explicité par les échos très autonymiques du portrait du chambellan idéal (V 1009) dans son autoportrait en censeur vigilant et dévoué pendant l'hymne britannique : « *Moi, très ému et j'ai beaucoup pensé à Votre Majesté, me forgeant mille espoirs ! Il fallait me voir, au garde-à-vous, me sentant terriblement anglais, les bras croisés et surveillant si tous étaient debout et lançant partout des regards sévères et de feu !* » (V 1015). Plus tard, c'est explicitement l'un des postes de haut fonctionnaire anglais auquel il s'imagine nommé : « *Chambellan Surveilleur avec titre de Lord si possible* » (V 1021). Vers la fin de la lettre, cette incarnation de Mangeclous en chambellan bascule dans la déploration explicite : « *pourquoi ne suis-je pas le Lord Grand Chambellan marchant à*

reculons devant Sa Majesté et ensuite il lui tend le discours du trône que Votre Epoux n'a même pas pris la peine d'écrire, laissant cette tâche à quelqu'un de vraiment intelligent ! » (V 1032). Il y implicite alors une nouvelle fonction qu'il pourrait assumer, celle de nègre du roi, plus intelligent que lui.

Après la toute première apparition du chambellan, Mangeclous opère, on l'a vu, un retour laborieux au but déclaré réel, discuter de réforme culinaire avec la reine. Mais ce rappel à l'ordre du discours est une nouvelle fois invalidé par l'intrusion d'un nouveau thème, dans un coq-à-l'âne simulant la spontanéité orale :

> et j'en profiterai, l'idée m'en vient à l'instant ! pour Vous entretenir d'une petite question dont Son Excellence le Président de la République Française a peut-être déjà parlé à Sa Majesté Votre Cher Mari, une petite décoration pour une Personne qui la mérite et désireuse d'être Sir [...] une Haute et Gracieuse Intervention Féminine, avec sa Douceur Conjugale, ne serait pas à dédaigner ! Surtout le soir lorsque les Epoux Royaux sont couchés ensemble dans leur Lit Historique ! A ce moment-là, une Epouse Avisée et Coquette obtient tout ce qu'Elle veut ! (V 1010)

La sollicitation est présentée comme un sujet de conversation annexe, inscrit dans le réseau des conversations passées entre grands personnages, et dans le corpus de la correspondance quémandeuse de Mangeclous avec eux, notamment sa lettre au Président. Les raisons de solliciter l'appui de la reine, outre celui du président, développent un double sens grivois. La récurrence insistante de ces recommandations est telle que, si Mangeclous ne néglige aucun appui, il semble compter surtout sur un innocent maquereautage de la reine d'Angleterre auprès du roi[1].

Comme pour le poste de chambellan, Mangeclous exprime son désir de décoration par des périphrases le désignant comme une tierce personne. L'énigme se précise au gré des indices disséminés dans la lettre. Cette première concession apporte en même temps deux précisions : « *La personne désireuse de la Petite Décoration faisant Sir accepterait la naturalisation anglaise si absolument nécessaire à condition de rester française en même temps, ayant été caporal comme Napoléon !* » (V 1013) ; en effet, la première page de la lettre a déjà mentionné la nationalité de Mangeclous, et surtout son grade de caporal[2]. La forme pragmatique de la devinette lui permet de suggérer qu'il est ingénieux comme doit l'être un grand personnage : « *L'autre jour, nous avons pu par l'effet de la Combinaison Ingénieuse de l'un de nous (devinez qui ?) pénétrer dans la Chambre des Communes* » (V 1015) ; la troisième personne y est alors mise en débat par l'interrogation, et peut ensuite être convertie en Je. La sollicitation connaît d'ailleurs un surcroît d'explicitation grâce à la périphrase neutralisante par laquelle se désigne le scripteur d'un courrier administratif, et qui établit le lien entre l'indéfini *une personne* et l'autodésignation délocutée : « *Le soussigné étant même prêt à confectionner les plats sous Votre Auguste Regard Intéressé !* » (V 1013), « *Le soussigné ne bénéficiant pas encore d'une Certaine Charmante Protection, nous avons été un peu expulsés !* » (V 1015). Cette autodésignation réapparaît peu après, comme modalisation paperassière de l'aveu de son ego, ce que réalise ensuite le syntagme nominal dans le registre courtois :

> cartes sur table ! La Personne friande d'une décoration anglaise, c'est le soussigné, Votre Chevalier Servant ! Sans plus tergiverser, je Vous en fais part humblement d'avance pour gagner

---

[1] « [...] *grâce à la Gracieuse Intervention Féminine dans le Lit à Baldaquin ! Saluez le Premier Ministre de ma part et dites-lui que j'ai beaucoup aimé son discours ! Entre nous, innocente flatterie pour qu'il pousse un peu la barque de ma Décoration auprès de Votre Epoux bien-aimé ! Mais je compte surtout sur Vos Rapports Conjugaux !* » (V 1016), « *veillez au grain, la nuit, dans le lit conjugal, en tout bien tout honneur, comme convenu !* » (V 1031).

[2] Le grade est alors doté d'une orientation argumentative radicalement antinomique au mythe napoléonien : Mangeclous en invoque la médiocrité pour expliquer son antimilitarisme (V 1005).

> du temps ! Ainsi, Vous pourrez aller plus vite en besogne et j'espère que lorsque nous nous verrons Vous pourrez m'annoncer la bonne nouvelle de la Décoration (V 1015-1016)

Le but réel de l'entrevue, devenu celui de la lettre, nécessite malgré tout l'audience comme réponse favorable à la sollicitation. Mangeclous y apporte des correctifs successifs, toujours articulés à leurs futures conversations :

> Revenant à la décoration dont je serais friand, il me semble soudain que trois ou quatre décorations qui me seraient conférées simultanément conviendraient mieux qu'une seule qui, orpheline et maigre, ferait triste figure sur ma déserte poitrine ! Ce qui précède en vue de mes visites ultérieures à Buckingham Palace et pour Vous faire honneur, afin que Votre Majesté n'ait pas l'air de recevoir n'importe qui ! Cette suggestion étant faite dans Votre intérêt ! (V 1026)

La pesanteur de ces sous-entendus provient de leur récurrence : « *Mais le lendemain je me réveille, pauvre Mangeclous un jour de plus ! Sans une décoration !* » (V 1027). On observe une explicitation croissante de ce qui a déjà été implicité, au fil de la lettre : « *Avec l'ordre de la Jarretière si possible ! Comme déjà discrètement suggéré !* » (V 1031).

Ce nouvel objet de la lettre ayant été rempli, elle pourrait s'achever ; mais Mangeclous fait rebondir sa sollicitation à partir d'une demande annexe auparavant adressée à la reine, qu'il charge de transmettre son éloge de la Chambre des Communes, puis dans un second temps, une revendication nationale :

> Excellente impression ! Dites-le de ma part au Premier Ministre, cela lui fera plaisir ! [...] A propos, à l'occasion et si cela ne dérange pas Votre Majesté, j'espère que Vous expliquerez à Votre Premier Ministre [...] que le Foyer National Juif c'est une bêtise qui ne veut rien dire du tout ! Ce qu'il nous faut, chère Amie, c'est un Etat Complet, un Etat comme tout le monde (V 1015)

Or, cette requête digressive connaît, à son tour, une explicitation similaire au mystérieux personnage à décorer, immédiatement après que Mangeclous a clos le premier point :

> Affaire réglée ! Maintenant je brûle mes vaisseaux et, traversant le Rubicon à pied, je Vous confie aussi et dans le plus grand secret que la demande d'état israélite, c'est également pour des raisons personnelles ! [...] Car, voyez-vous, chère, j'ai soif d'être Ministre ! Mais comment l'être sans Etat ? Il me faut donc un Etat ! (V 1016)

Cette nouvelle péripétie des actes de langage épistolaires reçoit une mise en scène burlesque. La décision en est énoncée métaphoriquement ; mais d'une part, l'isotopie du conquérant est étrangère à celle du jeu de cartes qui avait dramatisé l'aveu de son désir de décoration. D'autre part, cette nouvelle isotopie provient de la remotivation et l'imbrication concrètes de deux lexies figées exprimant chacune la détermination et le jusqu'au-boutisme. Mangeclous s'y montre comme un meneur d'hommes – qui n'a que lui à mener. En effet, toutes deux consistent en une allusion historique, respectivement, au conquistador Cortes et à Jules César ; mais leur coordination, faisant fi de leur hétérogénéité historique, et la mention prosaïque « *à pied* », présentent la deuxième comme la conséquence de la première. Le paradoxe, auquel le syntagme *patriotisme subjectif* donne alors une légitimité, est ensuite justifié par un raisonnement déductif imparable *car… mais… donc…*[1]

Au désir nouveau d'être ministre d'un Etat juif, Mangeclous apporte aussitôt un souhait correctif, qui marchande et rabaisse ses prétentions :

---

[1] En outre, l'espoir d'un poste de ministre donne à la reine, accessoirement, une raison supplémentaire d'anoblir Mangeclous, eu égard à l'indifférence des sionistes ashkénazes : « *étant Sir Pinhas j'aurais alors un prestige tel qu'ils n'oseraient pas ne pas me nommer Ministre des Affaires Etrangères ! Enfin nous en reparlerons !* » (V 1017).

> Ou au moins être ambassadeur, quoique ce soit quelque peu subordonné [...] Et puis on en nomme un peu trop depuis quelque temps ! [...] Ce qui dévalorise la fonction ! Trop d'ambassadeurs de petits Etats de rien du tout nouvellement créés ! Estonie, Lituanie, Lettonie, et que sais-je ! Tous sans éducation ni hérédités mondaines, anciens journalistes mal rasés ou vendeurs illettrés de bas de soie à la sauvette ou maigres représentants de commerce, ils se regardent dans la glace et ils n'en reviennent pas d'être appelés Excellence, mot dont ils ne savent même pas l'orthographe ! [...] Et naturellement, les ambassadeurs des vrais Etats sont à juste titre furieux de la concurrence déloyale de tous ces parvenus sans désinvolture, sans traditions élégantes ! (V 1016)

Paradoxalement le réquisitoire de Mangeclous, qui tend à le montrer solidaire des puissants, plaide contre sa requête. Le portrait satirique qu'il fait des nouvelles générations de diplomates évoque immanquablement ses manières et son curriculum vitae. Cette première diatribe, valorisant le ministre au détriment de l'ambassadeur, s'expose à être contre-productive. En outre, la dépréciation de ces parvenus mangeclousiens connaît le démenti d'un revirement très théâtralisé : après réflexion, Mangeclous déclare préférer pourtant une de ces ambassades, et développe onze raisons qui tranchent contre un ministère, et qui, presque toutes, touchent à l'apparat[1]. Le onzième et dernier argument en faveur de l'ambassade tient à son goût pour les discussions spirituelles[2]. Or, la distinction qu'établit Mangeclous à ce sujet entre les deux fonctions tendrait à le rendre davantage apte à celle de ministre, la parlure diplomatique étant définie par tout ce dont Mangeclous, dans cette lettre, se montre précisément incapable :

> le Ministre est obligé de discuter avec les députés du Parlement, mal habillés et sans éducation, tandis que l'Ambassadeur, rien que des marquises, des marivaudages, des remarques subtiles, du tact, des silences éloquents ! [...] déclarer aux journalistes que les points de vue des deux pays se sont rapprochés au cours d'une entrevue cordiale et constructive ou encore leur dire flegmatiquement, à l'anglaise, que je n'ai rien à dire [...]. (V 1017-1018)

Au contraire, Mangeclous et son futur Etat juif apparaissent comme des hyperboles des ambassadeurs parvenus et des nouveaux petits Etats. Il l'illustre de façon particulièrement grotesque dans ses exemples de rigueur protocolaire, lors d'un nouveau rappel de sa requête :

> Pour en revenir à l'ambassade souhaitée, soyez tranquille, je saurai tenir mon rang ! J'ordonnerai à l'employée qui répondra au téléphone de commencer toujours en disant avec arrogance et fatigue : "Ici ambassade distinguée de l'Etat Israélite et Diplomates connaissant le protocole !" Et si l'homme qui demande à me parler est un Juif, elle devra lui dire : "Ô chien, sache que Son Excellence est trop occupée et trop élégante pour s'occuper de toi ! Présente une supplique d'audience et on verra ! Et maintenant fuis !" Voilà l'ambassadeur que je serai ! (V 1024)

La distinction de cette ambassade n'est pas illustrée, mais simplement déclarée, comme une raison sociale. La façon même dont Mangeclous martèle, justifie et précise sa requête ne fait que renforcer l'analogie avec les parvenus qu'il a dénoncés :

> Je compte donc sur Votre majesté pour la proclamation rapide de l'Etat israélite qui me permettra de papillonner en ambassadeur ! Et c'est pourquoi je suis furieux de cette prolifération d'ambassadeurs qui risque d'enlever du lustre à mes futures fonctions ! [...] Naturellement, avertissez-moi à l'avance du jour où l'Etat israélite sera créé pour que je puisse immédiatement poser de bon matin ma Candidature parce que je les connais, ils voudront tous être ambassadeurs !

---

[1] Le bicorne ; la valise et l'immatriculation diplomatiques, qui font gros effet sur les douanes ; un valet à monocle ; le salut à l'hymne ; un beau chapeau ; des obsèques officielles ; la position de premier des Juifs dans le pays d'affectation ; les dîners mondains ; le titre d'Excellence ; sa préférence pour les capitales européennes plutôt que Tel Aviv. Mangeclous explicite ensuite cette primauté du paraître, dans une considération moraliste désabusée qui lui permet un discret rappel de sa demande initiale de décoration : « *la raison capitale de mon pressant besoin d'ambassade étant que je ne sais que trop, hélas, que dans ce bas monde tu es mesuré non à ta valeur de cœur et d'esprit, mais à ta position sociale et à tes décorations, surtout si elles se portent au cou !* » (V 1018).

[2] « *j'ai soif de galanteries, de finesses, de réponses subtiles et énigmatiques* » (V 1020).

> Il est donc indispensable que je sois le premier à réclamer le poste qui m'est dû ! Je Vous en supplie, Chère et Grande Amie, occupez-Vous vite de mon cas par la création de l'Etat israélite ! N'importe quelle grandeur de territoire me suffira, même seulement un village, pourvu qu'il puisse avoir des ambassadeurs ! Cent mètres carrés s'il le faut ! Vous voyez que je ne suis pas difficile ! (V 1018)

En dépit de ces marchandages, la sollicitation s'outre progressivement en supplique grotesque, entrecoupant le rappel de la nécessité d'y accéder rapidement avec un autoportrait pathétique de Mangeclous dévoré par l'envie[1]. Son pathos invoque explicitement la pitié de la reine :

> Amie précieuse, Vous ne pouvez pas vous imaginer la Tristesse qui s'Empare de moi le soir avant de me coucher [...] Chère, ayez pitié ! Dans les journaux illustrés je suis traqué par les réceptions des ambassades [...] Donc un bon mouvement, Chère, et vite un Etat juif [...] Donc un Etat israélite, s'il Vous plaît, et vite car j'ai dépassé la soixantième année de mon âge ! [...] Donc vous voyez l'urgence d'une ambassade ! [...] ma chère nation, n'importe laquelle, pourvu que j'en sois l'ambassadeur ! [...] méritant tellement d'être comme eux et ne l'étant pas par manque d'Etat ! (V 1019-1020)

Ce pathos culmine avec « *un dernier argument* » (V 1020), l'évocation burlesque et narcissique de sa propre mort. Face au vertige de son décès et de l'oubli qui le suivra, Mangeclous sollicite une nouvelle version burlesque du divertissement pascalien : « *si au moins j'étais diplomate avec bicorne cela m'embrouillerait les idées, je penserais moins à ma disparition éternelle, étant très occupé !* » (V 1021).

Ce marchandage pathétique poursuit son éparpillement, à l'occasion de nouvelles reculades et concessions, accompagnées de maintes garanties[2] :

> A la rigueur, et comme ligne de repli, j'accepterais avec amertume de n'être que Ministre plénipotentiaire, poste humiliant puisque ne donnant pas droit à l'Excellence ! Mais à Dieu vat ! [...] Maintenant, s'il est vraiment impossible de créer un Etat israélite en vue de mon usage personnel, j'accepterais un poste élevé dans la hiérarchie anglaise ! Pour la naturalisation je payerai tous les frais naturellement ! Une fois naturalisé, je vous garantis que j'apprends l'anglais en trois mois ! Mais par sécurité il me faut d'avance et préalablement à la naturalisation un contrat d'engagement ferme [...]. Car Vous pensez bien que je ne vais pas me mettre à apprendre l'anglais sans être absolument sûr du Poste Elevé ! (V 1021)

Mangeclous y pose ses conditions, pour ne pas risquer de faire des efforts pour rien, dans le jargon juridique d'un salarié particulièrement vigilant sur son contrat de travail. Il s'éloigne donc encore davantage de sa sollicitation sioniste, dont il rappelle pourtant, de façon contradictoire, qu'elle garde sa faveur : « *Mais ambassadeur d'Israël de préférence !* [...] *Ce qui n'empêcherait pas une petite Jarretière à l'occasion ! Moi vous la rappelant malicieusement de temps en temps !* » Ces multiples sollicitations versatiles, connaissent un ultime avatar, où le grotesque est à son paroxysme :

> Revenant à mon espoir de pourpre cardinalice, signalé plus haut par une allusion fugitive, je me permets de conseiller une aimable intervention de Votre Admirable Mari auprès du Pape afin que je sois nommé Cardinal ! [...] Cardinal honoraire, si l'on veut ! (V 1030-1031)

Or, l'allusion qu'explicite alors Mangeclous est apparue comme simple étalon du prestige du poste d'ambassadeur qu'il sollicitait alors : « *en un mot l'égal d'un cardinal, profession que j'ai toujours souhaité d'avoir !* » (V 1017). Le retour de cette requête très allusive

---

[1] Ce motif donne lieu aux digressions moralistes sur l'injustice de son sort comparé à Rothschild (V 1011), puis au Prince Impérial et aux rois (V 1026-1028).

[2] L'importance du titre nobiliaire est en outre appuyée par l'argument le plus contre-productif qui soit, le privilège relatif au châtiment de la félonie : « *De plus, tout Lord et Pair du Royaume condamné à mort a le droit d'être pendu avec une corde de soie ! Donc titre de Lord s'il Vous plaît !* » (V 1021).

donne lieu à une évocation exaltée des grandeurs de la fonction de cardinal, mais cet emportement connaît une restriction tardive qui le ramène à ses premières requêtes :

> Mais n'insistez pas si ces messieurs veulent une conversion ! Me convertir, jamais ! En ce cas, je reprendrai mon idée de quelque honneur britannique ! Mais réflexion faite, je préfèrerais une baronnie donnant droit au titre de lord incomparablement supérieur à cette petite saleté de Sir ! (V 1031)

Du titre de chambellan à ceux de Sir, de Lord, de ministre, d'ambassadeur, de ministre plénipotentiaire, enfin de cardinal, la sollicitation de Mangeclous passe incessamment du coq à l'âne, puis revient au coq, souvent au moyen du verbe de régie métadiscursive *revenir à* (V 1005, 1024, 1029, 1030).

c) Echantillons et mise en scène de la causerie épistolaire

On a eu l'occasion de voir quelques-unes des digressions qui, de surcroît, compliquent et ramifient ces actes de langage inconstants et contradictoires, et dont le genre intercalaire de la recette de cuisine est l'illustration la plus nette (V 1012-1013, 1032). Plus la lettre avance et plus ces digressions débutent arbitrairement, comme le montrent ces incipits monorhématiques de paragraphes : « *Maintenant une confidence !* » (V 1027), « *Encore une remarque ! Recommandez aux juges une aimable indulgence envers les voleurs* [...] *!* » (V 1028), « *Un petit Secret !* » (V 1033), « *Un grand secret maintenant !* » (V 1034). Cet exemple d'incipit est à ce sujet particulièrement révélateur : « *Un petit supplément de bavardage !* » (V 1014). En effet, cette liberté digressive, typique de la conversation orale, donne souvent lieu à l'ébauche explicite des futures conversations. Par exemple, dès le début, alors que Mangeclous n'a encore fait que demander l'audience, critiquer la cuisine anglaise, et poser quelques jalons pour le poste de chambellan et la décoration, il consacre à la critique de la prononciation anglaise un paragraphe digressif qu'il ouvre puis referme en ces termes : « *Il y a un autre problème dont j'aimerais Vous entretenir poliment !* [...] *Excusez ma catilinaire !* » (V 1010). Et de fait, au fil de la lettre, et au-delà des multiples sollicitations, Mangeclous donne à la reine un échantillonnage protéiforme de leurs conversations ultérieures, depuis longtemps réputées acquises. Les deux vers de l'autocitation par laquelle il conclut une digression mélancolique et burlesque sont emblématiques de ce *digest* :

> je suis plein de Reparties ! Mais elles s'évaporent dans la solitude, ignorées de tous ! Plus d'une fleur éclôt que le regard ignore ! Dans l'air indifférent son parfum s'évapore ! Ce sont les deux premiers vers d'un poème où Votre Serviteur se compare à la violette et que je vous lirai en entier à notre premier rendez-vous ! (V 1019)

L'enseignement hébraïque en offre une expression particulièrement condensée : « *A notre prochaine rencontre, je Vous expliquerai à fond le Seder, avec commentaires érudits, apologues et chants divers en hébreu ! Cela Vous intéressera !* » (V 1032).

Par deux fois, Mangeclous développe même un sommaire des conversations possibles sous forme de catalogue explicite avec *échantillons* :

> Lorsque nous aurons le plaisir de notre première rencontre, vous verrez quelle conversation je possède ! Sur tous sujets ! Explications intelligentes des mystères de la vie [...]. Ce qui précède à titre d'échantillon ! Nous discuterons de tout ! Vous verrez comme je peux être intéressant ! Que d'agréables entretiens au coin du feu, moi écoutant affectueusement vos babils ! De plus, si Vous êtes d'humeur plaisante, je pourrai Vous caractériser les différents vents intestins [...]. Avec exemples pratiques, si Vous le désirez ! Tout à Votre disposition ! Pour Vous faire pouffer ! Je vous narrerai aussi une farce que je fis au petit Salomon, lui racontant qu'une grande actrice nommée Marlène était amoureuse de lui, et moi parfumé et déguisé en Marlène dans l'obscurité, et lui avouant d'une voix pointue ma passion coupable, et l'attirant sur mes genoux, et l'embrassant follement, et lui se débattant, criant qu'il ne voulait pas, qu'il était fidèle à son épouse ! Je vous conterai d'autres farces encore [...]. Mais nous aurons surtout des conversations instructives ! A titre d'échantillon, voici ! Je Vous critiquerai le professeur Bergson [...] ! Je Vous expliquerai qu'il

> y a des étoiles énormes [...]. Enfin, dernier échantillon, je vous dirai ce que je pense de l'Anna Karénine [...]. Et si Vous désirez des conseils médicaux, tout à Votre disposition ! [...] Nous discuterons des grands problèmes ! Je vous parlerai de l'antisémitisme ! [...] Je vous parlerai aussi des Progrès de l'Humanité grâce aux Dix Commandements ! [...] J'oubliais ! Nous discuterons aussi de mon grand projet ! The Plancton Trust ! Voici en quelques mots ! [...] (V 1022-1023)

On dirait la pancarte universitaire ou la carte de visite : Mangeclous y montre la même universalité grotesque, humoriste, pétomane, philosophe, professeur, médecin, homme d'affaires. Les préoccupations du moraliste[1] côtoient les conversations drolatiques. La caractérisation des pets, qu'il ébauche en quatre adjectifs, et l'offre d'exemples pratiques sont exemplaires de cette veine burlesque, de même que, ensuite, ses conseils relatifs à la constipation. Le sommaire de ces DN proleptiques est entrecoupé de digressions développant chacun des thèmes, que j'ai déjà analysés. C'est très économiquement que Mangeclous donne, par une apposition, sa critique de Bergson ; mais plus couramment le bavardage excède l'échelle de la phrase, ou bien la sature. La promesse de narrer la farce dont Salomon fut victime est caractéristique de la prolifération autonome de l'échantillon au sein du programme : en fait, Mangeclous raconte ici la farce en question, qui semble lui échapper, développée par des participes apposés en polysyndète. La présentation détaillée de son projet de pêche au plancton, auquel il tente d'intéresser la Couronne anglaise, excède ainsi les quelques mots qui étaient censés la présenter, et s'étale sur un long paragraphe (V 1023-1024). Le catalogue s'achève lorsque Mangeclous *revient* à son désir d'ambassade, par un raccord métadiscursif.

Mangeclous reprend quelques pages plus loin, une fois que sa lettre a redémarré après sa seconde signature, son programme de causeries en passant de la conversation à la dispute : « *Allons, chère, un bon mouvement, vite votre réponse afin que nous puissions gentiment discuter autour d'une tasse de thé, moi soutenant une thèse hardie et vous la thèse adverse ! Et on verra qui gagnera !* » (V 1028). A nouveau, son propos progresse par sauts et gambades ; après la critique de l'amour du prochain, il bifurque à l'occasion d'une transition entre les intestins étalés lors des guerres et leur usage moraliste contre la beauté, qu'illustrent les conseils pour dessiller la fille de la reine. Il y joue alors une conversation enchâssée, dont il interprète les deux rôles :

> Si cette petite imbécile insiste et se met [...] à crier les bêtises habituelles que c'est lui que j'aime Maman et je me tue si tu ne veux pas me le donner car il est ma passion sublime, il est si beau et bien fait, il est à croquer, oh j'en raffole ! ce qui est absurde et dans un an elle en aura assez, vous verrez, eh bien [...].

Ce que la reine doit dire à sa fille apparaît sous forme de prescriptions, dont l'archétype est « *expliquez-lui que* » ; surtout, le DN rapportant la réaction de la princesse reçoit une expansion très orale, grâce au subordonnant passe-partout *que*. Il permet le débrayage énonciatif absentant Mangeclous, et il développe le syntagme nominal par un long DDL parodiant à la première personne les clichés lyriques de l'amour-passion. Le retour du médecin des mœurs n'en est que plus abrupt. Toutefois, malgré cette dominante moraliste, l'inventaire se disperse dans de multiples échantillons :

> Vous verrez quels intéressants débats nous aurons lorsque je serai admis en votre élégant boudoir ! Par exemple [...] je vous prouverai que [...]. De plus, je vous raconterai quelques saillies de mes Ignoblets [...]. Et vous verrez si ces petits trésors ne méritent pas d'être les fils d'un Lord ! (V 1029-1030)

---

[1] Depuis les premières considérations amères sur l'absence de Dieu déduite de la cruauté des animaux, jusqu'à la critique de Bergson, la méditation sur l'infinité de l'univers, le débat sur l'antisémitisme et la Loi d'anti-nature, et même une réapparition de sa leçon sur Karénine.

La série de paragraphes alimentant le débat s'achève donc sur les anecdotes familiales, qui permettent le retour abrupt d'une lointaine sollicitation.

Ce second catalogue conserve néanmoins l'amour du prochain comme thème central de la future conversation, au prix de raccords métadiscursifs et de réamorçages réguliers. Sa dimension polémique permet à Mangeclous de faire une première mise en scène de la dispute, par les didascalies et le dialogisme :

> Par exemple, je vous ferai part, avec des coups d'œil malicieux, de quelques réflexions sur l'amour du prochain [...]. En croisant les jambes, je Vous demanderai de me dire un peu à quoi sert cet amour du prochain [...]. Franchement, chère amie, est-ce de l'amour [...]. Nous en raisonnerons ! [...] Pour revenir à l'amour du prochain, laissez-moi vous dire d'une manière affable [...] Enfin, passons avec un sourire ! Toujours au sujet de ce drôle d'amour, écoutez ! [...] Est-ce de l'amour du prochain ? A votre disposition pour en débattre ! [...] Mais cette grosse calamiteuse a donné un schilling à ce pauvre, me direz-vous ! Laissez-moi sourire, les doigts dans les entournures du gilet à fleurs que je me suis acheté en vue de notre rencontre ! Qu'est-ce que cette charité [...] ! Allons, avouez, colombe ! (V 1028-1029)

D'une part, en effet, il en modalise les assertions par des didascalies projectives décrivant ses poses et son costume. Ces postures sont récurrentes dans l'évocation des causeries proleptiques, et ce dès « *Les jambes croisées* » (V 1006) de sa didascalie initiale. En outre, elles débordent le seul cadre des futures conversations, et à l'instar du gilet dont Mangeclous est d'ores et déjà vêtu, elles explicitent et théâtralisent l'éthos même de la lettre : « *je ne crains pas de dire courageusement et avec grimace appropriée* [...] *!* » (V 1007), « *Passons en soupirant !* » (V 1011), « *Ah, comme j'aimerais, redis-je avec un doux sourire quelque peu nostalgique !* » (V 1031). C'est à la suite d'une question rhétorique prêtée à la destinataire que le procédé prend toute sa consistance dramatique : « *Qu'a-t-il fait pour le mériter, me demanderez-vous ? Je hausse douloureusement les épaules et les sourcils, et je vous réponds ! Rien, Madame* [...]. » (V 1027).

La dramatisation de l'énonciation par ces didascalies s'étend au rythme même de l'écriture, et à ses intervalles muets : « *Réflexion faite après une heure de méditation avec promenade de long en large, le front lourd de pensées et pesant le pour et le contre, j'aime mieux être ambassadeur d'Israël* » (V 1017). Ces inscriptions de la durée de la rédaction dans les interstices de la lettre permettent des autocorrections simulant la spontanéité orale. Mangeclous se rétracte notamment après des railleries visant des Juifs : « *des Juifs russes ou polonais avec des nez dont Vous n'avez pas idée ! Je retire, Madame, car je suis allé un peu fort en ce qui concerne les nez !* » (V 1017), ou « *la tête crépue de Lord Rothschild* [...] *Après quelque réflexion, je reprends la plume pour retirer l'expression injuste tête crépue, dans le genre fil de fer ondulé* » (V 1011-1012). Paradoxalement, en revenant sur l'expression malheureuse, Mangeclous la souligne, et même la développe. Il renforce d'ailleurs, plus loin, le coup de force pragmatique du procédé : « *sans allusion incorrecte, Majesté ! Jamais je ne me permettrais, Vous me connaissez, Elizabeth ! Oh, pardon ! Excusez cet épanchement étourdi, révélateur de sentiments dissimulés !* » (V 1013-1014). En effet, sa demande d'excuse, simulant le lapsus oral, est aussi lourde que sa dénégation de toute inconvenance à son tableau de Hyde Park comme lieu de perdition ; mais cette lettre, écrite aussi vite qu'on parle, est par ailleurs assez longue pour accréditer l'évolution d'une relation, une histoire conversationnelle, au cours de laquelle la reine apprend à connaître Mangeclous.

D'autre part, comme la tirade sur l'amour du prochain le montre bien, les interrogations rhétoriques et les phatiques suscitent déjà directement la reine comme une

allocutaire conversationnelle en mesure de débattre[1]. Mangeclous l'interpelle, la fait parler par la figure de l'annexion qui simule ses objections pour les devancer, et répond aux questions qu'il lui fait poser. Le glissement de la critique de l'amour du prochain vers la satire religieuse poursuit cette actualisation épistolaire du dialogue oral, simulant le débat contradictoire : « *Maintenant, argumentons un peu religion ! Trouvez-vous fin et élevé d'avoir des sentiments religieux ? Oui ? Eh bien je ne suis pas d'accord !* [...] *Réfléchissez un peu philosophiquement, et reconnaissez que* [...]. » (V 1029). En faisant mine de solliciter un entretien, la lettre en fait l'entame par un long monologue, et le simule par de nombreux phatiques ; l'impératif « *Ecoutez!* » en est la forme exemplaire[2] ; Mangeclous lui donne également une amplification délicate : « *Ouvrez Vos petites oreilles, bien ourlées sûrement* » (V 1013). Cette injonction à l'écoute, voire au silence, contraste avec la prétention qu'a Mangeclous d'être une oreille complaisante : « *je sais me taire et écouter patiemment les Gazouillis d'une Dame !* » (V 1011) ; d'ailleurs, l'adverbe connote ici l'impatience qu'il nie, signe que Mangeclous tient plus à parler qu'à écouter. Pour autant, son monologue épistolaire multiplie les sollicitations de la coopération de la reine, les appels à son jugement[3]. La formule la plus répandue est « *vous rendez-vous compte* » ; de même, il assortit sa critique du football ou du pari pascalien de cette question : « *Qu'en pensez-vous, Majesté ?* » (V 1006, 1024).

Ces apostrophes sont l'occasion de déployer un riche paradigme d'appellatifs, renchérissant sur le contact établi. Le très déférent « *Majesté* » est fort fréquent, mais il est lui-même l'objet d'une actualisation juridico-burlesque, « *Votre Susdite Majesté* » (V 1032). De surcroît, Mangeclous lui ajoute des appellatifs ou des désignations moins protocolaires, « *Charmante* » (V 1004), « *Sa Majesté Votre Cher Mari* » (V 1010) et « *Sa Charmante Compagne* » (V 1006). Enfin, l'hypallage louangeuse, sur le modèle de « *Votre aimable gorge* » (V 1025), contribue à dégrader l'appellatif *Majesté*. Le procédé consiste en la qualification métonymique d'un détail de la reine par une épithète référant à sa personne tout entière : « *Votre Enchanteresse Attention* [...] *sous Votre Auguste Regard Intéressé !* » (V 1013). L'adjectif dénote souvent sa condition royale, et semble d'autant plus burlesque qu'il qualifie un substantif physiologique : « *Votre aristocratique estomac* »[4] (V 1013). C'est précisément l'appellatif *Majesté* qui fournit l'hypallage la plus grotesque, par une dérivation inattendue. La première occurrence n'arrête pas l'attention : dans « *Votre Résidence Majestueuse* » (V 1005), l'épithète qualifie, comme souvent, l'architecture monumentale. Mais en fait, les échos de cet adjectif réorientent ce premier syntagme vers le modèle de *palais présidentiel* : *majestueux* ne veut plus dire « qui a de la majesté » mais « qui est à Sa Majesté », l'adjectif non classifiant se donne ici comme un relationnel dérivé de l'appellatif. Les substantifs suivants, plus triviaux, ne laissent aucun doute quant à cette néologie burlesque : « *Votre Majestueuse Convocation* » (V 1011), « *Votre Majestueux Sang* » (V 1024-1025), et surtout, comble de la dégradation burlesque, cette nouvelle dérivation, adverbiale, caractérisant le soulagement procuré par les laxatifs de Mangeclous : « *Vous serez majestueusement émerveillée !* » (V 1023).

---

[1] Le développement digressif du premier sommaire des conversations possibles a déjà montré cette transposition de la future conversation orale dans le dialogisme épistolaire : « *Il y a cent mille ans, lorsque Votre ancêtre rencontrait mon ancêtre, savez-Vous ce qui se passait ? Eh bien je vais Vous le dire, écoutez !* » (V 1023).

[2] V 1007, 1012, 1013, 1023, 1032, 1034.

[3] Sa satire de la cuisine anglaise en appelle vivement à l'honnêteté de la reine : « *je Vous le demande en toute franchise, Majesté* » (V 1007), « *Et c'est ce que vous appelez un dessert, Majesté ? Allons, voyons !* » (V 1008), « *ce qui est funèbre, Vous avouerez !* » (V 1013).

[4] Aussi : « *Votre Organisme Royal* » (V 1024), « *Votre Noble Extérieur* » (V 1012), « *Votre Noble Intérieur* » (V 1023).

Un des effets de cette causerie épistolaire est de fabriquer, le temps de la lettre, un véritable Nous qui unit Mangeclous et la reine, par le simple fait qu'il lui écrive, sans préjuger de son succès ultérieur. Les Valeureux, notamment, permettent l'émergence de ce Nous, dans un emploi adversatif opposant aux délocutés la communauté qui est bel et bien instaurée par la communication épistolaire : « *qu'ils ne nous ennuient pas, Vous et moi, avec leurs bavardages innombrables* » (V 1011), « *Notre première prise de contact devant avoir lieu avant le retour des cousins !* » (V 1026). Or, Mangeclous, dans ce cotexte intimiste, fait quelques emplois dissonants de la première personne du pluriel : « *nos vaillants coreligionnaires, je dis nos en pensant à mes cousins et à moi, pas à Vous naturellement, Majesté* » (V 1011). Le motif préhistorique occasionne une dysphorie significative dans le registre conversationnel :

> en mémoire du pain de misère et sans levain que nos ancêtres mangèrent lors de leur fuite hors du pays d'Egypte ! Quand je dis nos ancêtres, je veux dire les miens et non les vôtres qui à cette époque-là, couverts de peaux de bêtes, ne savaient ni lire ni écrire, sauvages Angles et incultes Saxons tout juste bons à fendre des crânes avec des haches de silex ! (V 1033)

Il s'appesantit dessus inutilement, tant les présupposés suffisent à interpréter le pronom ; mais c'est une façon d'impliciter que l'interprétation la plus évidente est *a priori* « vous et moi », la reine et Mangeclous.

Cette dégradation va de pair avec la transposition de la destinataire dans les scènes digressives burlesques, pour souligner *a contrario* sa distinction, comparée aux excès de Phèdre : « *Ce n'est pas Vous, Aimable Créature, qui Vous amouracheriez de Votre beau-fils !* » (V 1014-1015) ; aux mœurs des termites et des araignées : « *Aimeriez-Vous qu'on Vous massacre si Vous ne pouviez plus faire d'enfants ?* [...] *Vous voyez-Vous croquant Votre Auguste Epoux ?* » (V 1022) ; à l'immoralité d'Anna Karénine : « *Quelle différence avec Vous qui êtes de bonnes mœurs !* » (V 1023) ; à la vanité de Louis XIV : « *il se faisait peindre en retroussant exprès sa longue robe jusqu'aux genoux et même plus haut pour montrer qu'il était bien conformé ! Feriez-vous cela, vous ? Non, assurément !* » (V 1034). Or, précisément, cette transposition inconvenante sous couleur d'éloge prend un tour nettement plus polémique lors de l'apologie de la loi d'anti-nature ; Mangeclous y superpose l'évocation de la sauvagerie préhistorique et les mœurs policées de la reine, en un raccourci contrasté :

> Il y a cent mille ans, lorsque Votre ancêtre rencontrait mon ancêtre [...] Les poils hérissés de fureur, Votre ancêtre saisissait une énorme pierre et, les dents menaçantes à la manière allemande, il s'avançait vers mon pauvre petit ancêtre [...]. Tels étaient les aimables rapports de nos ancêtres ! Mais Vous, descendante de cette brute, lorsque j'aurai le plaisir d'être reçu à Buckingham Palace, Vous me sourirez peut-être et en tout cas Vous ne croirez pas devoir m'assommer immédiatement avec une grosse pierre, ce qui est une merveilleuse différence ! Vous voyez combien la Loi de Moïse Vous a changée ! (V 1023)

Ces apostrophes ambiguës vont de pair avec le traitement burlesque de la reine en ménagère bourgeoise, à travers les recommandations et conseils culinaires divers que lui prodigue Mangeclous. Le vouvoiement l'embrigade dans le déroulement des opérations requises pour la confection du dessert ou des macaroni à l'ail (V 1012-1013) ; mais le burlesque en est redoublé avec la recette des pis de vaches grillés :

> Vous achetez trois seins de vache, appelés également pis, des mamelles donc, sauf Votre Respect ! Demandez-les bien gros ! Une fois rentrée à Buckingham Palace, Vous faites griller Vos seins sur un bon feu de braise [...]. Alors, mangez Vos seins ou Vos pis tout de suite, bien chauds ! [...] Vous Vous mettrez les deux mains à plat contre Votre aristocratique estomac [...] Et alors Vous Vous exclamerez que c'était idéal ! (V 1013)

En effet, la denrée est d'emblée porteuse d'ambiguïtés cocasses, du fait du flottement sémantique entre l'hyperonyme *mamelles*, la désignation spécifiquement bovine *pis* et l'équivalent humain *seins* ; le possessif de la ménagère vient ensuite accroître cette

confusion incongrue, en connotant la propriété inaliénable des parties corporelles. A l'incongruité de ce ruminant autophage s'ajoute finalement le portrait burlesque véhiculé par le bas corporel d'une reine en pleine digestion béate[1].

Le surgissement du tutoiement produit des effets similaires, d'autant plus que la thématique alimentaire s'y prête particulièrement bien, qu'il s'agisse de railler la cuisine des Anglais : « *Avale cela, mon ami, et débrouille-toi !* » (V 1007), et leur manie de manger la bouche fermée : « *car alors comment peux-tu savourer* » (V 1013) ; ou bien de ponctuer le contre-exemple des recettes céphaloniennes : « *Et allez, au four, et comporte-toi bien !* » (V 1012). Ce tutoiement égalitaire introduit comme un lapsus la spontanéité et la familiarité de la conversation orale, voire populaire. Outre le motif alimentaire, il apparaît à l'occasion de motifs typiquement burlesques tels que la prononciation des Anglais : « *va t'y reconnaître !* » (V 1010) ; le douloureux métier de caissier : « *Etrange et douloureux métier consistant à toucher des billets de banque en grande quantité, sans jamais que tu puisses en profiter !* » (V 1015) ; ou encore les médecins : « *t'ayant rendu malade pour de bon, ils viennent te réclamer un napoléon d'or* » (V 1025). Le procédé est développé dans une longue phrase impliquant paradoxalement la destinataire dans une complainte de roturier :

> dans ce bas monde, tu es mesuré non à ta valeur de cœur et d'esprit, mais à ta position sociale et à tes décorations [...]. Sois un génie sans fonctions officielles et sans décorations et tu ne seras rien, mon cher, abandonné au coin de la vie ! Mais sois un imbécile comme n'importe quel ambassadeur et tu seras admiré, cajolé et plein d'amis ! (V 1018)

La lettre inscrit donc sa destinataire dans l'intimité et le secret de la conversation : « *Je me fie à Votre Discrétion d'Honneur, car il ne faudrait pas qu'à Céphalonie on apprenne mes innocentes transgressions ! Donc le passage ci-dessus sur le Bacon est Strictement Confidentiel et pour Votre Information Personnelle !* » (V 1007). Mangeclous agrémente en outre sa causerie épistolaire de plaisanteries explicitement justifiées comme telles. C'est le cas quand il se montre comme son égal, en orateur aux discours dignes de l'Angleterre : « *Aussi bien que votre Churchill je les ferai, mais sans défauts de prononciation ! Petite plaisanterie innocente !* » (V 1016), ou en homme de pouvoir régnant sur les quatre Valeureux :

> ils ne sont pas faciles à gouverner, allez, Majesté ! Votre Cher Epoux a l'Angleterre, mais moi, j'ai mes quatre cousins, et de nous deux je crois bien que c'est moi qui ai la tâche la plus dure ! Soit dit sans Vous froisser et par manière de badinage ! (V 1005)

Il s'agit toujours d'atteintes à l'anglicité, à travers sa monarchie, son grand homme, ou son histoire comme dans ce parallèle démontrant la supériorité du peuple juif : « *Et Moïse a vu Dieu face à face ! Ce qui est mieux que d'avoir tué des Peaux-Rouges ou vaincu Napoléon ! Petite allusion sans méchanceté !* » (V 1027). Plus souvent que le massacre des Indiens, la figure de Napoléon condense les taquineries que le francophile adresse au monde anglo-saxon[2]. Les plaisanteries de Mangeclous à la reine soulignent l'étrangeté mutuelle de leurs nationalités, pour la surmonter, ou en faire par taquinerie le point de départ de l'échange. Leur étrangeté religieuse est également l'objet d'une telle explicitation, après que Mangeclous a écrit une phrase en hébreu : « *Oh pardon ! J'oubliais que vous ne savez pas l'hébreu, petite ignorante ! Innocente plaisanterie en tout respect !* » (V 1027).

---

[1] Il produit le même effet que son renversement proprement carnavalesque, dû à l'hilarité causée par les farces que Mangeclous se propose de lui conter : « *tellement amusantes que de rire Vous tomberez à la renverse, les jambes en l'air !* » (V 1022).

[2] Il ponctue une autre mention de l'empereur par une précaution semblable : « *Simple plaisanterie !* » (V 1013).

d) Les fausses sorties

La théâtralisation de l'énonciation apparaît fortement dans les lieux stratégiques de la lettre, tels que les salutations ultimes, où elle semble se terminer et s'amplifie encore :

> Avec néanmoins un clin d'œil malicieux et plaisant, et espérant recevoir une réponse immédiate à mon honorée de ce jour, je termine en me proclamant, Madame, de Votre Majesté le Serviteur Passionné se roulant à terre pour baiser la trace de Vos Souliers pointus dans la poussière ! / Pinhas Solal, dit Mangeclous ! (V 1014)

On l'a vu, les sollicitations se poursuivent ensuite, compliquées de maintes digressions. Le premier rebond est assumé par la note de régie spécifiant un post-scriptum, et son commentaire méta-épistolaire ; or, celui-ci remplit une double fonction, il représente une allusion très cryptée à Saltiel, dont Mangeclous se distingue, et il le fait en des termes déjà employés dans sa lettre au président, ce qui lui permet d'inscrire l'épître à la reine dans le réseau intertextuel de ses prestigieuses correspondances mondaines : « *Post-scriptum et non Psst ! comme un certain ignorant ! ainsi que je le fis remarquer récemment dans ma lettre au Président de la République ! Par sympathie pour Votre Pays Natal, j'écris la Présente en Béret Ecossais* [...] » Le post-scriptum est justifié par une scénographie très appuyée de la rédaction : le costume de l'épistolier, en empathie avec sa destinataire. A partir de là, il prolifère sur une douzaine de pages. Cette péripétie rhétorique se clôt sur un deuxième adieu, mis en scène comme une séparation :

> Maintenant, l'heure est venue de nous séparer, mais provisoirement, j'espère, chère Reinette, si vous permettez cette respectueuse familiarité à un gentilhomme prêt à donner son sang, groupe O, facteur rhésus inconnu mais sûrement de premier ordre, pour toute transfusion sanguine dont Votre Organisme Royal aurait besoin en cas d'attentat ! (V 1024)

La déclaration d'allégeance prend un tour burlesque et anomique, riche de nouveaux développements, par la remotivation du cliché chevaleresque *donner son sang*[1] dans une acception concrète et médicale, envisageant de surcroît le malheur de la destinataire ainsi flattée.

Là encore, la salutation subit une dernière digression dilatoire, consacrée aux médecins, avant de mettre un point final à la lettre :

> Voilà, et maintenant fini ! Pour écrire la présente j'ai mis seize heures sans interruption depuis samedi soir quatorzième d'avril jusqu'à ce midi de dimanche quinzième d'avril de l'an mil neuf cent trente cinq ! Me privant de sommeil et de mangement ! Vous rendez-Vous compte de la peine que j'ai prise ? Et sur Papier de Luxe ayant coûté des Sommes ! [...] En toute finesse et élégance, avec des yeux charmés, je suis / Votre Pinhas ! (V 1025)

La didascalie explicite l'éthos de ce salut final. En outre, la rédaction a pris une ampleur telle qu'elle dote la lettre d'une histoire spécifique et nécessite une double date[2]. Sa durée lui donne une caisse de résonance marquée par le dévouement, voire l'ascétisme, de l'épistolier courtois. Cette nouvelle fin connaît elle aussi un prolongement :

> La quatrième lettre de mon prénom ci-dessus devant se prononcer à l'aide du gosier et avec rage, comme si Vous vouliez Vous débarrasser d'une arête de poisson coincée de travers dans Votre aimable gorge ! Cette indication au cas où plus tard Vous désireriez m'appeler par mon prénom ! En tel cas, nous pourrions préparer ensemble en toute cordialité une petite loi contre l'antisémitisme !

Le redépart de la lettre débute par un commentaire métalinguistique, comme auparavant sur le post-scriptum, mais cette fois il porte sur la signature elle-même : ce que l'on peut

---

[1] Chez Hugo, Ruy Blas dit, quant à lui : « Qui pour vous donnera son âme, s'il le faut »

[2] Cela apparaît quand Mangeclous réalise tardivement que l'audience risque de coïncider avec la semaine de la Pâque : « *je vous ai dit hier soir au début de la présente* » (V 1032).

légitimement penser être le dernier mot de la lettre recèle à lui seul des digressions possibles. La leçon de prononciation est en outre une gageure par écrit[1]. Enfin, l'éventuelle intimité nécessitant une telle connaissance de la reine permet, sitôt évoquée, d'amener une suggestion annexe : associer la reine, qui a reçu ces rudiments d'hébreu, à la lutte contre l'antisémitisme.

Dès lors, ce post-scriptum inavoué se développe, par des additions de plus en plus étrangères à cet emplacement consacré. Tout d'abord, Mangeclous ajoute la salutation à un tiers, dont le post-scriptum est en effet un lieu rituel :

> Naturellement, salutations à Sa Majesté le Roi du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande, et même Empereur des Indes, mais pas pour très longtemps, hélas, je le crains ! Ma prédiction étant ajoutée pour que Vous puissiez l'avertir déjà avec des Ménagements afin de Lui épargner le Choc ! et qu'Il ne soit pas trop déçu lorsqu'Il ne sera plus Empereur des Indes ! et dites-lui mes condoléances anticipées, mais que faire, patience et courage !

Cette apostille de dernière minute connaît un premier développement, à l'échelle du paragraphe, initié par les restrictions apportées au dernier titre conféré au roi. Mangeclous fait alors part d'actes de langage annexes, y compris les condoléances anthumes. Ce paragraphe est suivi de nouvelles recommandations quant à la réponse de la reine, puis d'un retour à la décoration – bref, la lettre redémarre. En dépit de ses saluts répétés, Mangeclous n'arrive pas à prendre congé : « *De toute façon, à bientôt, Majesté ! Je me fais un si grand plaisir de faire Votre Connaissance ! Et puis je dois dire que* [...]. » (V 1026).

Cette dernière amplification paraît s'achever après le second inventaire des conversations possibles, quand Mangeclous écrit qu'il va se relire, ce que le lecteur l'a vu s'apprêter à faire dans le chapitre précédent (V 1003) : « *Deux heures et demie de l'après midi ! Je m'arrête et je vais relire la présente pour imaginer l'effet que feront sur Votre Majesté mes saillies et modestes pensées, toutes nourries du sang du cœur !* » (V 1032). On retrouve *in fine*, dans cette dernière image, l'amalgame physiologique entre la lettre et les humeurs, que le furoncle concrétise ensuite. Mais avant que Mangeclous ne s'attelle à sa relecture, il répare sa négligence relative à la Pâque, et ajoute ensuite abruptement deux secrets. Le premier est une allusion de courtisan ; le procédé de la devinette ne sous-entend plus le nom de Mangeclous, mais symétriquement, celui de la reine :

> j'ai acheté en cachette de mes cousins un portrait photographique en couleur d'une Ravissante Personne ! Devinez qui ! Ainsi, dans mon modeste réduit une mignonne reine me sourit et me regarde tellement que j'en suis confus ! Sur ce portrait vous étiez accompagnée conjugalement ! Je dois avouer en toute franchise que j'ai ôté Votre Cher Epoux en le coupant un peu, en tout bien tout honneur ! Il est si doux d'être Seul avec Vous ! [...] Comme un lys au milieu des épines, telle est Elizabeth parmi les autres femmes ! (V 1033-1034)

Ces dernières exclamations célèbrent dans l'amputation de la photo le même tête-à-tête exclusif qu'a simulé la lettre. De plus, l'éviction du mari relance tardivement la coloration vaudevillesque de cette intimité, à laquelle se mêle, dans la dernière phrase, une citation du Cantique des Cantiques (Ct 2.2).

Le grand secret qui suit, au paragraphe suivant, développe d'ailleurs le rêve d'une conjugalité idéale entre Mangeclous et la reine :

> Cette nuit je me suis endormi un instant et j'ai rêvé que je logeais au Palais de Buckingham ! Nous étions heureux, Votre Majesté et moi, et nous ne nous quittions jamais ! [...] Soudain, dans la salle obscure à peine éclairée par la tremblante flamme, je m'agenouillais à vos pieds, vous avouant

[1] Mangeclous s'y essaie à nouveau plus tard : « *Raclez bien votre gorge pour dire correctement la première syllabe de hamets !* » (V 1033).

> mon chaste attachement par mes yeux exorbités ! Alors, prenant une modeste couronne de comte, Earl en anglais, vous la posiez gracieusement sur ma tête ! On prétend que les rêves ont une valeur prémonitoire ! Nous verrons ! (V 1034)

Le rêve éveillé que développent ses élucubrations épistolaires s'achève sur l'analepse d'un rêve véritable, dont la durée de la lettre ménage la possibilité, et qui en reprend tous les motifs de façon exagérée. Le Nous que l'épître a fabriqué s'incarne alors dans la scène burlesque de la reine procédant à la *Bediquath Hamets* dans tout Buckingham et d'un Mangeclous régnant sur le palais. La théâtralisation continuelle de son énonciation se radicalise avec le DN onirique de sa déclaration d'allégeance ; et le crescendo des sollicitations culmine avec le titre de comte, non plus demandé, mais prédit[1]. Les ultimes adieux, soulignés par une nouvelle didascalie, opèrent un dernier rappel d'une des sollicitations ; en outre, l'intimité envisagée auparavant, requérant une juste prononciation de son prénom, aboutit ici à celle, plus grande encore, du surnom :

> Vous abandonnant à regret mais en vive espérance d'ambassade, j'ose me signer, avec un tendre sourire, Votre fidèle Sigisbée et Chevalier par serment, consacré pour toujours à Votre service et que par câlinerie amicale Vous daignerez peut-être appeler un jour / Votre cher Mangeclous ! (V 1034)

e) L'entrevue, enfin

Le chapitre XXII s'achève comme il a commencé : avec la lettre. Le chapitre XXIII reprend la narration, après que Mangeclous a fini sa relecture. Dès la première phrase, le récit confirme cette substitution fétichiste de la lettre au tête-à-tête ; mais en outre, après la mention de l'adresse en anglais, écrite à l'aide d'un dictionnaire, son DIL intérieur continue de donner corps à cette audience que la lettre n'a cessé de scénariser, avec les mêmes gestes et accessoires que ses didascalies épistolaires :

> La lecture à haute voix achevée, il baisa sa belle lettre pour lui porter bonheur [...]. Oui, affaire sûre, convoqué d'urgence au Palais après une pareille lettre, et par carrosse de cour peut-être ! Lui, dans le petit salon réservé aux intimes, jambes croisées devant une tasse de thé bue à menues gorgées, puis mains aux entournures du gilet à fleurs pour une conversation un rien galante, interrompue par les rires cristallins de Sa Majesté, et en conséquence bientôt ambassadeur, mon cher ! Debout, il salua militairement la garde qui lui rendit les honneurs, puis gravit lentement les marches d'un palais, en uniforme brodé d'or et ses lettres de créances à la main. [...] il s'étendit tout habillé sur le lit, [...] sourit à la chère reine d'Angleterre, montra son passeport diplomatique à un douanier courbé en deux et, toujours souriant, entra dans le sommeil, orteils écartés et bienheureux. (V 1035)

La conviction qu'exprime le point de vue solitaire de Mangeclous confirme son adhésion intime à la confabulation épistolaire, dans des termes identiques – posture, thé, gilet et nomination conséquente. En outre, l'entrevue et ses bénéfices acquièrent un surcroît de réalité lorsque le DIL bascule dans les passés simples en focalisation interne, les reprises de confabulation. Le récit est alors en empathie avec Mangeclous, qui se voit ambassadeur. La dernière phrase coordonne les verbes de cette vision, et ceux du récit *stricto sensu* où le narrateur raconte que Mangeclous se couche. Cette imbrication aggrave le nivellement entre l'hallucination du personnage et la réalité diégétique ; elle maintient la vision au même niveau de vérité que celle que garantit le narrateur. En même temps, elle en suggère

---

[1] Ce récit lourd de sous-entendus connaît d'ailleurs ultérieurement, dans *Belle du Seigneur*, un paroxysme burlesque, avec le véritable rêve que fait Mangeclous lors d'un somme avant le rapt d'Ariane : « *il s'endormit, bientôt couronné de roses par la reine d'Angleterre qui lui proposa à l'oreille de succéder à son mari en train de se promener dans le parc et sur la tête duquel tomba soudain le pot de fleurs du balcon central de Buckingham Palace.* » (BS 667). A ce moment, le titre en jeu n'est rien moins que celui de roi, et c'est notamment le pot qui ne devait que le convoquer à l'audience, qui permet alors, magiquement, à Mangeclous de prétendre au trône.

le caractère de rêve éveillé : de fait, ce n'est pas dans le palais dont il rêve qu'entre Mangeclous, mais dans le sommeil prédiqué par le narrateur ; et c'est sur ce rappel à l'ordre que s'achève le chapitre XXIII.

Le chapitre XXIV débute avec l'attente de Mangeclous devant le bureau de poste ; son assurance reçoit alors le contrepoint du rire qu'il y suscite, mais il n'y voit que respect : « *glorieux d'avoir été considéré par les deux employées avec une curiosité certainement respectueuse. Bien sûr, n'écrivait pas qui voulait à Sa Majesté !* » (V 1036). Cette actualité de l'échange, qu'établit le simple fait d'adresser une lettre, croît encore au fil de la journée d'attente que narre le chapitre ; le contact avec la reine est tout d'abord rapporté par la qualification empathique de Mangeclous que lui appose le narrateur, et par un DN itératif : « *Il déambula* [...] *familier de la Couronne, de temps à autre conversant avec Sa Majesté* ». Sa promenade l'amène immanquablement devant le palais, où la reine va se montrer plus présente et le dialogue plus actuel. De nombreux DIL développent l'interprétation de la situation par l'épistolier transi :

> il alla se poster devant le Palais de Buckingham, en contempla les nombreuses fenêtres avec attendrissement [...]. La chère Elizabeth était là, derrière une de ces fenêtres, lisant sans doute sa lettre. [...] Oui, revenir demain matin au lever du soleil et voir si le pot de fleurs y était ! Qui sait, demain après-midi il entrerait peut-être dans ce palais [...] Et puis le five o'clock serait servi par des laquais, lui prenant délicatement une tartelette aux anchois [...] puis souriant et conversant de petits riens élégants, les jambes croisées. (V 1037-1038)

Le face-à-face avec la reine se réduit à la façade du palais ; Mangeclous en perce l'opacité, devine la reine derrière, cherche à y lire de nuit le code du pot de fleurs au moyen d'une longue vue, et pour finir il interprète, une nouvelle fois, son audience dans un DIL projectif faisant écho aux didascalies épistolaires.

Simultanément, l'actualité fictive de l'audience s'exprime à travers des DD oralisés adressés à la reine : « *Bonne et douce créature, murmura-t-il, et il lui adressa un tendre sourire.* [...] *Bonne nuit, Elizabeth, dormez bien, dit-il, et il lui lança un chaste baiser* » (V 1037-1038). Leur allocutaire est (presque) là, quelque part derrière la façade. Cette proximité spatiale qui rend l'allocution possible est redoublée au niveau temporel, quand ce DD solitaire prend l'intermédiaire protocolaire pour allocutaire, le garde qui refoule Mangeclous :

> [...] une revanche lorsqu'il se présenterait demain, muni de la convocation aux armes royales. Rirait bien qui rirait le dernier ! Oui, mon cher, murmura-t-il à l'intention de la sentinelle du lendemain, Sa Majesté m'attend et tiens-toi un peu tranquille, subalterne ! (V 1037)

Significativement Mangeclous (à la manière de Salomon) n'adresse pas son DD revanchard au garde qui le chasse, d'une proximité spatiale menaçante, mais à son homologue du lendemain. C'est la proximité temporelle, l'imminence de la confrontation et la certitude d'en être victorieux, qui permettent l'allocution. La proximité du dialogue culmine avec la clausule des *Valeureux*. Mangeclous y oralise deux DD, où la reine passe du statut d'associée délocutée à celui d'allocutaire intime :

> On va faire des affaires ensemble, Elizabeth et moi ! s'exclama-t-il en se frottant les mains. Chérie, osa-t-il ajouter tout bas dans la rue nocturne, et il alla plus vite, victorieusement, soudain à voix haute annonçant aux étoiles qu'il était Mangeclous, vainqueur éternel. (V 1038)[1]

[1] Ces derniers mots des *Valeureux* représentent un écho euphorique de ceux de *Solal*, plus ambigus : « *vers demain et sa merveilleuse défaite.* » (S 360), et de *Belle du Seigneur*, très nettement tragiques : « *c'était l'heure.* » (BS 999).

Le DI final se démarque d'un tel cotexte, mais son verbe recteur, son allocutaire et l'apposition qui le clôt mettent un point d'orgue à cette confabulation solitaire d'un dialogue rêvé, et à son enthousiasme.

C. Mangeclous polygraphe

a) Les télégrammes

A l'opposé de l'épître, il est un autre genre de texte qui dénonce les mêmes travers : le télégramme. A rebours de l'exigence de concision, celui que Mangeclous envoie à la fin de son service militaire repose sur la mise en scène de l'éthos par les modalisations et les didascalies, et l'amplification par les redoublements synonymiques :

> ai fierté émue vous annoncer que gouvernement république française ministre guerre et généralissime viennent me faire honneur de procéder à ma nomination véridique aux grades et dignités de caporal avec privilèges, immunités, billets de faveur et quarts de place qui y sont attachés stop patriotiquement et en larmes votre ami férocement attaché pinhas solal dit mangeclous caporal comme napoléon (M 463)

La signature elle-même est hypertrophiée, du fait des circonstants qui la mettent en scène, et des auto-désignations successives accumulant le patronyme, le surnom et le grade ; ce dernier redouble alors l'information apportée par le corps du message, et la comparaison burlesque avec Napoléon ébauche même l'amorce d'une digression[1]. Plus tard, Mangeclous envoie à Saltiel un faux télégramme, signé Weizmann, dans lequel il le nomme Premier ministre. Le début en est déjà bavard, par l'accumulation de circonstances inutiles et la polysyndète ; cette subversion du genre s'accroît avec les dissonances connotatives : « *vous recommandant galoper société des nations pour obtenir territoire énorme* » (M 533). Mais le dérapage le plus significatif intervient à partir de la signature ; comme dans les lettres, elle connaît l'excroissance d'un post-scriptum :

> salutations sionistes politiques sincères docteur weizmann et en post-scriptum mettez-vous en rapport avec représentation sioniste genève [...] stoppez soyez fort stoppez cinquante siècles vous regardent intensément stoppez de nouveau votre mettant prénom seulement pour intimité chaïm docteur chimiste inventeur grandes inventions ayant rendu grands services chimiques pendant guerre à angleterre

Son objet est d'abord administratif, mais il débouche sur une digression grandiloquente parodiant la geste napoléonienne. Surtout, il est assez long pour légitimer une seconde signature ; superflue, elle est pourtant étoffée et commentée, et finit par évoquer la carte de visite de Mangeclous. L'écart par rapport au genre très contraint du télégramme apparaît dans la conjugaison des très conventionnels *stop* à la deuxième personne du pluriel ; c'est un vouvoiement de politesse, hors de propos, et qui ajoute en outre la connotation parasite de l'ordre d'un sous-officier à ses hommes. Mangeclous ponctue la lecture qu'en donne Saltiel par la célébration de ces écarts anomiques : « *Le style est de toute beauté* [...]. *Tous ces "stoppez" sont admirables et sentent l'homme d'action.* »

b) Les cartes de visite

La carte de visite multiplie elle aussi ce type d'entorses aux règles du genre. C'est à travers elle que le lecteur, au premier chapitre de *Solal*, fait la connaissance de Mangeclous, qui se fait ainsi annoncer à Saltiel. D'emblée, l'objet énonce sa nature, « *Carte de Visite de Maître Pinhas Solal des Solal* » (S 93) :

---

[1] L'analepse du narrateur conclut une telle prolixité sur le rappel à l'ordre du réel : « *Ce télégramme avait coûté cher et Mangeclous y avait consacré la totalité de ses économies.* » (V 463).

> on commence à lire sa carte avec les mots indiciels qui pointent vers elle, avec le nom commun qui la désigne. Ceci en contraste avec la carte de visite en tant que telle, car ces mêmes mots n'apparaissent jamais sur une carte de visite, puisqu'elle est, en principe, autoréférentielle et coïncide avec elle-même de par sa nature de carte de visite, et donc il n'est pas nécessaire de le spécifier.[1]

En effet, par nature, la forme même de la carte de visite incite à la lire comme telle ; mais celle de Mangeclous s'écarte *a priori* de ce format : « *un long rectangle de carton orné de fleurettes et dentelé* » (S 92-93). Elle déborde également son projet pragmatique, et se donne donc un titre rhématique[2], comme d'autres textes s'intitulent *Journal*, *Mémoires*, *Confessions* ou *Souvenirs* ; et son contenu prend ensuite les proportions d'une œuvre autobiographique. La première amplification est d'autant plus superflue qu'elle est apposée non pas au patronyme que présente la carte, Pinhas Solal, mais à son expansion généalogique, les Solal ; l'autoprésentation oblique alors vers l'histoire de la famille, puis vers sa géographie par une apposition de dictionnaire : « *Pinhas Solal des Solal originaires de France Bénie Mais en Exil depuis des Siècles Hélas A Céphalonie Ile grecque en Mer Ionienne* » (S 93). La suite de la carte revient à Mangeclous, à savoir la précision superflue de sa situation administrative, et ses divers titres et compétences entrecoupés des surnoms censés les accréditer :

> Citoyen Français Papiers en Règle Surnommé Parole d'Honneur Dit Mangeclous Professeur Très Emérite de Droit Avocat Habile Docteur en droit et médecine non diplômé Rédige des Contrats Excellents Et des Conventions Empoisonnées Que Tu ne peux plus T'en sortir ! Appelé aussi le Compliqueur de Procès Qui un jour fit mettre en Prison une Porte de Bois

Cette carte ressortit de l'incongru associé aux petits métiers, comme l'a montré Pierre Jourde : « la multi-spécialisation équivaut à l'hyper-spécialisation de l'infime : les spécialités annoncées s'annulent par leur accumulation. »[3] Le curriculum vitae devient paradoxal, et ses titres ne sont sanctionnés par aucun diplôme. Le dernier surnom et l'anecdote autobiographique qui le justifie de façon digressive et incongrue, invalident la visée perlocutoire d'une autopromotion. Mais corrélativement la carte de visite vire à l'annonce commerciale, l'irruption familière du consécutif sans particule intensive et du Tu impersonnel lui donne même le ton du bonimenteur.

Elle revient ensuite aux règles du genre, en ce qu'elle donne l'adresse professionnelle et l'horaire des permanences de Mangeclous. Mais l'information rigoureuse requise est ici informelle et imprécise quant au lieu et au moment ; elle introduit en outre l'impersonnel On, exclu par le genre neutre de la carte, qui désigne ici ses destinataires, et plus loin son auteur :

> On Le Trouve Assis sur les Marches des Divers Tribunaux entre Six et Onze heures du Matin le plus grand Jurisconsulte De Céphalonie homme Honnête Les versements En espèces sont Préférés Pour les Ignorants on Donne l'explication de L'expression élégante Espèces veut Dire Argent

L'insistance sur son honnêteté, eu égard au superlatif promotionnel qui la précède, semble alors peu pertinente, et incite même à la méfiance, par contrecoup, pour avoir pu paraître nécessaire. Le coq-à-l'âne passant ensuite à la clause d'annonce commerciale sur les modes de paiement, incite de la même manière à lui trouver une motivation, dans la cupidité et le goût de Mangeclous pour les comptabilités occultes. Cette clause rebondit de façon imprévisible par une digression lexicologique pontifiante qui annonce le Recteur. La carte achève de brouiller son propos générique quand à la fin, Mangeclous propose d'autres modalités de paiement (alimentaires, bien sûr), d'autres horaires de permanence,

---

[1] Robert ELBAZ. op. cit., p.64.
[2] Gérard GENETTE. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987, p.76 et 82-85.
[3] Pierre JOURDE. op. cit., p.267.

d'autres services : « *Mais on accepte Aussi la Nourriture On le trouve chez Lui la nuit Et il Se Charge d'autres Affaires* ». Cette addition à l'annonce commerciale est évasive, mystérieuse, peu professionnelle ; les offres de service restent dans le vague, et la coordination laisse même penser que ce sont des affaires spécifiquement nocturnes. Enfin, ce curriculum vitae incongru s'achève à l'irréel du passé, tandis que ses derniers mots, comme le titre rhématique, désignent l'objet même de la carte à travers une consigne impérative : « *Il aurait Pu Etre Diplômé s'Il avait Daigné Mais il N'a pas daigné Ne pas détruire La Carte Qui a coûté Extrêmement d'Or et d'Argent* ».

C'est exactement cette même carte qui est rapportée dans *Les Valeureux*, lorsque Mangeclous, en proie à la neurasthénie, la relit :

> Il approcha la carte de ses lèvres car c'était la dernière qui lui restait, cher témoin d'un grand passé. [...] Soudain, il s'immobilisa. Mais oui, faire imprimer quelques centaines de ces cartes de visite et demander à ses trois bambins d'aller les distribuer de porte en porte ! Bonne idée, mais en tel cas, il serait utile d'ajouter quelques mots. Il [...] écrivit au bas de la carte jaunie par les ans. (V 812-813)

Cette œuvre de sa vie le ravive, et ce regain de vie va de pair avec une excroissance rhétorique. Significativement il ajoute, là encore, un post-scriptum : « *Post-scriptum ! Comme indiqué Le susnommé Est également Grand Médecin Bien plus Guérisseur que les Médecins à Diplômes Inutiles !* » (V 813). De fait, Mangeclous ne fait qu'insister sur un titre sans diplôme qu'il s'est déjà conféré dans la première carte ; la suite se résume à une longue diatribe contre les médecins diplômés par protection paternelle. Sa virulence et son anomie culminent avec le retour du Tu universel qui instaure une interlocution familière : « *Le Fils soi-disant Médecin Diplômé Mais Vrai Bandit Te fait Naturellement Payer des Sommes Immenses Mais crois-moi Il Te mène au Tombeau !* » Par ailleurs, l'un des apprêts de Mangeclous, avant l'expédition au Salève, consiste à confectionner des cartes de visite de circonstance. La première ligne opère la mention impudique d'un don récemment perçu ; elle est reprise ensuite par la proclamation de son dédain pour l'argent de ses destinataires, paradoxale au moment d'aborder les modalités de paiement :

> Pinhas Solal Propriétaire de Cinq cent Mille Drachmes Chef de l'Expédition Salévienne Guide A Travers Toutes Montagnes Fortes Tous dons acceptés sans Reconnaissance Vu la Somme susdite Longue et Large Mécène de Divers Lords et Généraux anglais Père de Petit Mort et de Trois Merveilles (M 617)

Les titres qu'il se donne sont également de circonstance, dans la mesure où ils sont motivés par l'imminence de l'excursion. La carte s'achève sur deux titres de gloire dissonants, le mécénat et la paternité d'un enfant mort-né.

c) La "petite" annonce

Plongé dans la neurasthénie, Mangeclous envisage de fonder le *Trust des cerveaux* et écrit donc une petite annonce dans laquelle il offre d'écrire un livre élogieux sur un sujet au choix du client (V 814-815). L'imprécision d'une telle proposition de service va à l'encontre du laconisme codé exigé par le genre, et aboutit par amplifications et digressions, à une série d'exemples : « *par exemple un ouvrage sincère et patriotique sur tout pays généralement quelconque, mais de préférence la France, ou l'Angleterre et sa Chambre des Lords, ou la Suisse, petite mais solide et bien entretenue* » (V 815). Suivent alors trois autres livres possibles, célébrant un écrivain ou une actrice, ou réhabilitant un condamné à mort : « *Ce qui précède à titre d'Exemples Souriants, le Susnommé étant prêt à tous livres louangeurs sauf sur Hitler qui a un affreux nez digne de son âme et d'ailleurs comme il est bête !* » L'offre synthétique formulée en premier lieu s'incarne par des illustrations qui acquièrent une certaine épaisseur, à l'instar de la liste de pays dont les qualifications contiennent déjà en germe l'éloge futur. La digression apparaît

encore plus arbitraire quand elle porte sur l'unique restriction, relative à Hitler : l'annonce esquissant les éloges possibles amorce également le blâme de ce que, précisément, elle déclare hors de propos. La chute, consacrée aux modalités de paiement, s'égare elle aussi dans une déclaration d'allégeance culturelle et religieuse : « *Donc adressez les offres avec Montant Proposé et Attestation Bancaire dudit Montant à Céphalonie, île grecque en mer Ionienne, quoique le Susdit soit Français de cœur et Israélite de corps !* »

d) La réclame universitaire

Il est un dernier écrit de Mangeclous qui excède largement les proportions du genre, c'est la pancarte qu'il dispose dans la rue pour vanter son université fraîchement créée. Elle s'étale sur plus de deux pages, et comprend huit paragraphes entrecoupés d'intertitres en capitales. Le premier d'entre eux consacre la naissance de l'université et en localise l'accès ; et le paragraphe qui le suit lui fait écho par un embryon de carte de visite, donnant à Mangeclous le titre afférent : « *JUSTE EN FACE ! UNIVERSITE SUPERIEURE ET PHILOSOPHIQUE DE CEPHALONIE ! Recteur Pinhas Solal dit Mangeclous ! Homme Intellectuel Avec Connaissances Multiples ! Donc Offrant Toutes Garanties !* » (V 874). Le deuxième intertitre annonce les tarifs, et le paragraphe détaille alors les modalités de paiement, espèces ou nourriture ; et le troisième annonce des explications, qui s'avèrent sans précision quant au siège définitif de l'université : « *EXPLICATIONS ! L'Université se trouve chez le Recteur Pour le Moment ! En attendant ! Plus tard elle sera Ailleurs ! Il N'y a qu'à descendre l'Escalier !* » D'emblée, cette université, sise en une cave, apparaît comme « ce lieu de savoir, underground dans tous les sens du terme »[1], temple d'une contre-culture proprement carnavalesque. Le quatrième intertitre le précise, en introduisant d'autres explications qui portent logiquement sur la nature des enseignements proposés, leurs tarifs et le public auquel chacun est réservé ; ce long paragraphe donne une série d'exemples, désordonnée et digressive[2]. Le programme des cours semble devoir s'arrêter sur une dernière offre laissant toute latitude aux demandes des étudiants : « *Onze : N'importe Quoi d'Autre au Gré De La Clientèle !* » (V 875) ; une telle ouverture devrait exclure un douzième exemple, qui apparaît pourtant avec l'enseignement des vers de médicastre. Le cinquième intertitre annonce un « *AVIS IMPORTANT !* » qui juxtapose l'exaltation lyrique de la connaissance et les techniques de réclame ; il prend en compte, de surcroît, le souci de paraître qui fait désirer les diplômes, et offre deux tarifs, selon qu'ils sont mérités ou non, les modalités de la corruption étant détaillées au même titre que celles de l'inscription :

> La Culture Est-ce qui sépare l'Homme de la Bête ! [...] Réduction pour Abonnements ! Diplômes Garantis ! Négociations en cours pour équivalences avec les Diplômes Des Universités Françaises de manière à Pouvoir être Honoré en Voyage et faire un peu le Fier ! Pour chaque Matière enseignée Son Honneur le Professeur Recteur fait Passer des Examens Indulgents et remet des Diplômes selon Entente Bachelier Licencié Docteur ! La Taxe pour Diplôme Mérité est Cinquante Drachmes ! La Taxe pour Diplôme Non Mérité mais pour Se Faire Valoir est à Débattre ! Cent Drachmes minimum !

L'« *AUTRE AVIS IMPORTANT !* » (V 876) qu'annonce le sixième intertitre introduit une clause spéciale :

> Analphabètes acceptés avec Grands Sourires Indulgents ! Les lettrés qui liront sont priés d'expliquer aux Analphabètes qu'ils seront les bienvenus et choyés ! On leur Expliquera Bien Tout

[1] Judith KAUFFMANN. op. cit., p.116.

[2] L'évocation des cours de droit donne lieu à une satire des juges semblable à la diatribe anti-médecins de la carte de visite.

> et on les Mettra au Premier Rang pour qu'ils Entendent Bien ! On leur Donnera des Petits Diplômes s'ils viennent Souvent !

La pancarte écrite y traite autant d'elle-même que des enseignements : elle prend en compte le fait que les analphabètes ne peuvent pas la lire, et elle s'assure auprès d'eux une bonne réception par la requête polie qu'elle adresse à ses lecteurs, leur demandant de transmettre la sollicitude de Mangeclous pour les analphabètes, qu'il tend d'ailleurs à traiter comme des sourds. Le septième intertitre, avant de se clore sur une signature proprement épistolaire, renforce cette attention à la nature même du message au détriment de sa raison d'être, par des recommandations un peu tardives en fin de pancarte, évoquant la chute de la carte de visite : « *RECOMMANDATIONS ! Attention à l'Affiche ! Ne pas s'Appuyer ! Ne pas la Déchirer en Venant Lire Trop Près ! Venez Tous en Foule ! Signé Professeur Emérite Mangeclous Avec Rang et Prérogatives de Recteur Magnifique !* » Ces considérations réflexives sur la réception et le support du message culminent dans l'incongru avec l'ultime paragraphe, en manière de post-scriptum, présenté comme essentiel :

> AVIS LE PLUS IMPORTANT ! Après lecture Remords de Conscience du Recteur ! En conséquence les Diplômes ne seront remis qu'Après Examens Honnêtes ! Donc pas de Corruption et Pas de Clins d'Œil ! Cette Pancarte étant trop Longue à Refaire on la laisse Telle Quelle Mais les Conditions Un peu Friponnes Ci-Dessus Ecrites dans un Moment d'Egarement Sont Annulées ! Donc qu'on se le dise ! Remise strictement Intègre des Diplômes ! Perception Vertueuse des Taxes ! (V 876)

Le paragraphe final revient sur le cinquième, par des échos autonymiques rigoureux, et en invalide l'offre de corruption. La pancarte, genre de texte pourtant plus bref que la lettre, inscrit elle aussi sa propre histoire par des revirements et des corrections, rendus possibles par sa longueur. C'est précisément pour cette raison que Mangeclous dit la laisser en l'état, si bien qu'elle manque la concision et la cohérence qui garantiraient l'efficacité de son propos ; au contraire, l'offre de corruption subsiste malgré ces démentis qu'elle proclame à la manière d'un crieur public.

Cette pancarte, par la subversion qu'elle impose aux contraintes du genre, condense la critique burlesque des prétentions universalistes de l'Occident, ainsi que le montre Evelyne Lewy-Bertaut qui l'associe à celle de la SDN :

> La vocation première de l'enseignement universitaire, la transmission d'un savoir désintéressé, s'asservit à des intérêts individuels. Les matières enseignées, qui semblent fidèles aux grandes disciplines traditionnelles, droit, morale, littérature, sont détournées respectivement en un « *Cours de Ruses Juridiques Moyennes et Fortes de Manières à Toujours Gagner le Procès malgré le Juge Imbécile nommé par Protection !* » ; une « *vie des Fortunés du Grand Monde en Europe* » ; et enfin « *Un joli Cours de Séduction Amoureuse, telle qu'elle est pratiquée dans les Europes* » [...]. L'intention est de montrer que se sont vidés de leur sens l'héritage essentiel de Rome qu'est le Droit, puis celui des Lumières qu'est la philosophie morale et politique diluée en potins mondains, enfin le message chrétien, détourné par le mythe de l'amour passion, catégorie majeure du romanesque et de l'imaginaire occidental. Finalement, ni universaliste, ni transmettrice d'un héritage, ni spéculative ni désintéressée, la vision que livre Mangeclous de l'université en détruit les principes après en avoir démoli les emblèmes.[1]

La bouffonnerie et la vénalité qu'exprime la pancarte se retrouvent dans le déroulement des leçons, ainsi que dans leurs intervalles : « *Pendant la récréation, taille et ablation payante de cors aux pieds par le recteur en personne* » (V 886). Cette université-dispensaire devient ensuite un théâtre : « *un entracte de quelques minutes maintenant* » (V 902). Cette universalité burlesque, esquissée par les langages multiples que promet la pancarte, connaît un nouveau développement quand Mangeclous, comme dans les

[1] Evelyne LEWY-BERTAUT. op. cit., p.308-309.

échantillons de causeries adressés à la reine, se déclare *à la disposition* (V 884, 888) de ses étudiants et leur livre un avant-goût digressif de chacun des sujets proposés :

> Messieurs, la deuxième leçon va commencer et je suis à votre disposition. Voulez-vous un discours sur ce qu'on appelle honneur [...] ! Ou bien préféreriez-vous des historiettes sur le grand ministre Colbert [...] ! Ou bien voulez-vous un cours de géographie avec description de Genève, [...] ? Ou bien un cours d'antipathie sur la charité ? [...] Ou bien voulez-vous un cours de négation générale ? Ou bien un exposé prouvant que le pari de Pascal, tant admiré, est d'une grande bassesse ? Ou encore que diriez-vous d'un joli cours de séduction amoureuse [...] ? Messieurs, c'est à votre choix ! Que les amateurs se fassent connaître ! (V 888)

5. La *Karénine* travestie

C'est finalement sur la séduction à l'européenne que se porte le choix des étudiants. La leçon est dotée d'une telle ampleur et d'une telle autonomie, qu'elle requiert une analyse spécifique, et constitue un exemplaire très particulier des genres intercalaires. Son unité lui est notamment conférée par sa nature hypertextuelle. Elle met en scène les protagonistes du roman de Tolstoï *Anna Karénine*, et consiste en une *Karénine* travestie, véritable démolition de l'original, au point que l'on ne l'y reconnaît plus[1].

A. Première diatribe

Significativement, longtemps avant la leçon, c'est Salomon qui introduit candidement cet hypotexte. Il cite le roman comme une référence faisant autorité contre le *Bildungsroman* héroï-scatologique que Mangeclous vient de raconter, sa découverte des vents de la poétesse :

> En tout cas, moi, j'ai lu un livre Karénine. Oh comme je l'ai trouvé beau ! Ces deux si nobles, si poétiques qui s'aiment et tant pis pour le mari ! [...] Un amant, c'est plus joli qu'un mari, il n'y a pas à dire, fit Salomon. C'est plus poétique. Et la passion c'est comme une tempête ! (M 451-452)

Salomon, relayé par Saltiel, répond à Mangeclous par l'énonciation candide des clichés amoureux ; elle révèle crûment leur puissance trompeuse, et d'autant mieux que, pieux et fidèle, il n'a jamais expérimenté cette passion. Il ne fait que prononcer un nouveau credo, qu'il réitère encore à la fin de la diatribe de Mangeclous : « *Tu ne m'as pas convaincu* [...]. *Vive madame Anna et son cher Monsieur le prince qui était plus joli que toi !* » (M 455). Mangeclous fait d'ailleurs explicitement de lui le parangon de la crédulité, par l'antonomase suivante : « *Et quand il y a un Salomon qui vient me parler de la poésie de l'amour* [...]. » (M 451). Mangeclous, on l'a vu, en récuse violemment les clichés sublimes représentés par la tempête. Dans la continuité de l'anecdote de la poétesse, il leur applique la dégradation du bas corporel, et il illustre leur hypocrisie par l'euphémisme pudibond exprimant le besoin physiologique : « *Où est la poésie d'un amour puisque tu ne peux pas rester à la campagne trois heures de suite avec la plus belle femme du monde sans qu'elle te dise d'un petit air doux : Allez toujours, je vous rejoins dans un instant.* » (M 452).

---

[1] Comme l'a souligné Denise GOITEIN-GALPERIN. op. cit., p.144-145. Norman THAU. op. cit., p.225 note 39 y apporte une intéressante nuance : « Plus qu'au roman de Tolstoï, Mangeclous et Cohen pensent peut-être à la vision qu'en donne le film de Clarence Brown avec Greta Garbo, qui date de 1935 et qui mériterait davantage ces reproches. » – film que raille, précisément, Ariane dans *Belle du Seigneur* (BS 186). Sur la leçon de séduction, voir aussi Piotr SADKOWSKI. op. cit., p.247-258 ; Nathalie FIX. "Grandeurs (théoriques) et décadences (narratives) de l'amour conjugal". *CAC*, n°5, 1995, p.57-82 ; Alain SCHAFFNER. "La théorie de l'amour dans les romans d'Albert Cohen". *CAC*, n°5, p.83-102 ; Denise GOITEIN-GALPERIN. "Deux discours de séduction". *CAC*, n°5, 1995, p.103-124.

Mais il aggrave ensuite ce rabaissement burlesque dans une véritable diatribe longue de plus de deux pages. Elle commence explicitement comme une riposte aux credos de Salomon prenant *Anna Karénine* pour bible de la passion. Mangeclous leur oppose tout d'abord le contrepoint d'un texte virtuel, à l'optatif, le roman qu'il appelle de ses vœux ; mais très vite, le roman espéré apparaît comme une réécriture d'*Anna Karénine*, la monstration de ses marges et de ses non-dits :

> Haha, un amant c'est plus poétique, vient de dire l'extrémité du vermicelle des vermisseaux ! Ah, messieurs, que vienne un romancier qui explique enfin aux candidates à l'adultère et aux fugues passionnelles qu'un amant ça se purge ! Ah, qu'il vienne, le romancier qui montrera le prince Wronsky et sa maîtresse adultère Anna Karénine échangeant des serments passionnés et parlant haut pour couvrir leurs borborygmes et espérant chacun que l'autre croira être le seul à borborygmer. Qu'il vienne, le romancier qui montrera l'amante changeant de position ou se comprimant subrepticement l'estomac pour supprimer les borborygmes tout en souriant d'un air égaré et ravi ! [...] Qu'il vienne, le romancier qui nous montrera l'amant, prince Wronsky et poète, ayant une colique et tâchant de tenir le coup, pâle et moite, tandis que l'Anna lui dit sa passion éternelle. (M 452-453)

Les quatre anaphores très oratoires invoquant ce roman nouveau en développent déjà le contenu par les nombreux participes présents apposés aux protagonistes, en polysyndète. Leur série est en outre très structurée : la première anaphore ne fait aucune allusion aux personnages de Tolstoï ; la deuxième les évoque tous deux, se mentant l'un à l'autre ; la troisième montre Anna en pleine dissimulation ; et la dernière, Wronsky, mais sa subordination plus complexe lui permet de rapporter des discours, et de revenir au comportement d'Anna. Les scènes censurées par Tolstoï prennent peu à peu consistance.

Le roman ébauché gagne encore en vie quand, aussitôt après, de nouvelles phrases coordonnées prolongent les subordonnées de ces invocations. Le propos s'autonomise, le virtuel s'actualise dans une scène, un dialogue : dans une page de roman. Elle illustre la dissimulation mensongère du physiologique, sexuel et scatologique, par les oripeaux de sentiments élevés, passion et culture :

> Et lui, il lève le pied pour se retenir. Et comme elle s'étonne, il lui explique qu'il fait un peu de gymnastique norvégienne ! Et puis il n'en peut plus et prie sa bien-aimée de le laisser seul pour un instant car il doit créer de la poésie à vers ! Et resté seul dans le cabinet de travail parfumé [...] le prince Wronsky s'enferme à clef et prend un chapeau melon et s'accroupit [...]. Et le prince Wronsky qui a mangé trop de melon et bu trop d'eau glacée est accroupi sur son chapeau melon ou plutôt sur son képi d'aide de camp et il s'y soulage [...]. (M 453)

L'étrangeté du syntagme *poésie à vers* connote le caractère forgé, factice, de cette prétendue inspiration. Mais la dissimulation du physiologique par le poétique bascule même dans l'amalgame, du fait de la syllepse scatologique que développent les actualisations suivantes de ce syntagme ambigu. S'y ajoutent les doubles sens des mots *cabinet* et *melon*, que condense la désignation de Wronsky comme « *le dévastateur de melons* » (M 454), chapeau et fruit confondus. L'acception poétique des vers est donc démentie par le cotexte, qui active plutôt l'image d'une production du corps incongrue et grotesque. C'est précisément ce qu'Anna invoque pour éconduire son mari, qui fait une intrusion farcesque dans le récit de Mangeclous :

> Et soudain, voici qu'arrive le mari de l'adultère, M. Karénine, qui a défoncé la porte de la rue ! Et alors, la passionnée Anna lui dit qu'elle ne veut plus de lui, que le prince Wronsky et elle sont dans un ouragan et que lui, Karénine, est un mari dégoûtant et peu poétique ! "Le prince Wronsky, crie-t-elle, m'a ouvert les portes du Royaume ! Ô chien de mari, [...] sais-tu ce que fait en ce moment mon trésor, mon aigle de passion ? Il crée des vers !" [...] Accroupi devant le piano, il frappe sur les touches et il joue un noctambule de Chopin pour couvrir d'autres bruits ! [...] Et Anna frappe et demande : "Cher prince Wronsky, avez-vous fini de créer ?" Et le prince répond : "Tout de suite, ma colombe, les vers ne sont pas encore finis." Et cinq minutes après, il lui dit d'entrer dans la chambre dont la fenêtre est grande ouverte. Et il n'y a plus de képi par terre, il l'a

> enfermé dans la bibliothèque [...] "Ah, que c'est bon de créer de l'art ! [...] Il y a des moments où il faut que ça sorte !" (M 453-454)

Mangeclous narrateur omniscient décrit la posture burlesque de Wronsky, diagnostique même les causes physiologiques de sa colique. En revanche, les gestes et les discours des deux amants en opèrent la dissimulation par l'art : l'inspiration poétique sert d'alibi, la musique romantique en masque les bruits, et concrètement, c'est la bibliothèque qui en occulte le résultat. L'écho polémique du discours de la passion, reproduit candidement par Salomon et Saltiel, apparaît dans le substantif *ouragan* que, en DI, Mangeclous prête à Anna. La situation ainsi campée fait du verbe *créer*, dans la question d'Anna, un synonyme euphémisant de *déféquer*, ce que confirme le double sens des exclamations soulagées de Wronsky une fois libéré.

Au procédé de cette scène alternative, Mangeclous ajoute ensuite la supposition, envisageant un autre roman possible, différent de celui qu'a écrit Tolstoï. A partir de cette supposition, il argumente et en déduit une preuve, rhétoriquement arrachée aux Valeureux par les interrogations rhétoriques :

> supposez que, par un hasard extraordinaire, elle ait surpris pour la première fois son prince Wronsky fonctionnant en un certain lieu que mon esprit élégant se refuse à désigner plus clairement ! Eh bien, croyez-vous qu'elle aurait eu le coup de foudre qu'elle a eu en le voyant au bal, si bien habillé et parfumé et ainsi de suite ? Non, messieurs, non ! Qu'est-ce que cela prouve ? Cela prouve qu'il faut feindre, se retenir, n'être pas naturel, jouer la comédie pour que l'amour naisse ! Et si, à sa première rencontre avec ce Wronsky elle l'avait entendu venter et pétarader involontairement – ce qui arrivait à ce Wronsky, je le jure ! – serait-elle tombée amoureuse ? Non ! Mille fois non, messieurs ! (M 454)

En toute rigueur, il n'arrive à Wronsky, personnage de Tolstoï, que ce que son roman nous en dit, et il ne vente donc pas puisque *Anna Karénine* n'en dit rien. Or, Mangeclous ne présente pas Wronsky comme un personnage de roman, mais comme un individu qui lui aussi vente, hors champ, en coulisse ; il tire ainsi la fiction vers la réalité, et non l'inverse comme le fait Salomon dans sa naïveté. La façon dont Mangeclous romance cet hypotexte expiatoire relève de la mise en abyme. Il ponctue son récit par des exclamations qui en explicitent la valeur d'échantillon du roman espéré, et lui confèrent une fonction édifiante :

> Voilà un roman selon mon cœur ! [...] Voilà, voilà le roman qu'il faut écrire pour les femmes et pour mes maudites filles qui sont tout le temps à regarder les officiers grecs ! Mais à quoi bon ? Elles ne le liraient pas. Elles ont si peu d'imagination que, même si on leur dit que le plus bel amant du monde tire une certaine chaîne dans un certain lieu, elles ne le sauront pas. (M 453-454)

Par l'amplification de l'invocation, Mangeclous devient ce romancier espéré – à une réserve près, de taille : c'est à un auditoire juif et masculin, et non occidental et féminin, qu'il s'adresse, aux Valeureux et non « *aux candidates à l'adultère et aux fugues passionnelles* » (M 452). Le romancier qui répond à ses désirs, *stricto sensu*, c'est Cohen, ne fût-ce que parce qu'il fait tenir un tel discours à son personnage. Mais la métalepse, qui est fréquente, reste ici implicite : Mangeclous ne conseille pas la lecture de *Mangeclous*, il n'annonce pas *Les Valeureux*, où il parodiera à nouveau *Anna Karénine*, ni *Belle du Seigneur*, où Ariane et Solal donneront une illustration diégétique et dramatique à son propos.

Accusé de mensonge, il s'en justifie au nom d'un surcroît de vérité, au regard des mensonges des romanciers, tout en usant lui-même, d'ailleurs, d'un procédé de romancier très XVIIIème siècle, l'histoire enchâssée :

> Voilà, Messieurs, je vous ai raconté la vraie histoire de ce Wronsky et de cette éhontée d'Anna, telle qu'elle m'a été racontée par un mien ami. – Menteur ! – C'est vrai [...]. Si je ne mentais pas, que me resterait-il ? Mais les romanciers mentent plus profond que moi. Ils font tous de mauvais livres qui font croire aux jeunes filles que l'amour est une volière du paradis et aux femmes que le mariage est un égout ! Menteurs, vrais menteurs et empoisonneurs, tous ces écrivains distingués

> qui montrent leurs poétiques héroïnes buvant et mangeant de manière enchanteresse et croquant d'un air mutin quelques grains de raisin. Eh bien, messieurs, permettez-moi de m'étonner que jamais ils ne nous parlent des suites de ces croquements mutins. Oui, messieurs, depuis Homère jusqu'à Tolstoï, les jeunes héros et héroïnes souffrent, surtout s'ils sont beaux, d'une épouvantable rétention. Ils n'en peuvent plus. Il y a plus de trente ans, par exemple, qu'une certaine demoiselle Natacha Rostova boit et l'auteur ne lui accorde pas la permission de se retirer un instant ! Tous les amants, toutes les amantes de Shakespeare, de Racine, de Dante n'en peuvent plus de la continence qui leur a été imposée par leurs auteurs. Ils se tordent de douleur, entrecroisant leurs jambes depuis des siècles pour rester convenables ! Mais aujourd'hui, c'est la libération et la révolte ! Moi, Mangeclous, je vous donne licence et permission, ô charmantes héroïnes et nobles héros de passion ! Avouez que vous n'en pouvez plus ! Vous tous, martyrisés du roman, finissez-en avec cette sécheresse et jaillissez enfin loin et fort, en un jet unanime et joyeux et véridique, franchement et fraternellement ! (M 455)

Au mensonge de la rétention imposée par les romanciers, dont les héroïnes mangent peu, mais en outre ne défèquent jamais, Mangeclous oppose le mensonge libérateur. Aux grains de raisin sans conséquence, il oppose le melon et l'eau glacée par lesquels il explique la colique de Wronsky. Après la convocation du romancier improbable, il se lance dans une philippique contre les auteurs accusés d'être des empoisonneurs moraux mais aussi physiologiques, par la rétention qu'ils imposent, et qui occasionne, comme chacun sait, l'empoisonnement du sang. Son réquisitoire n'épargne aucune période, aucun siècle, aucun genre, théâtre, roman et poésie, depuis l'épopée antique jusqu'à la cible privilégiée, et quasi contemporaine, qu'est Tolstoï, à nouveau nommément visé et dont un autre personnage, tiré cette fois de *La Guerre et la Paix*, sert de témoin à charge. Son contrepoison est une parole libératrice, carnavalesque, dans cet acte d'accusation, par la mégalomanie de son apostrophe aux personnages par-dessus leurs auteurs[1]. Mangeclous parle comme le Spartacus burlesque des Lettres, affranchissant ces êtres fictifs de l'ischurie imposée par leurs créateurs. Cette confusion entre fiction et réalité va à l'encontre de celle qu'incarne Salomon ; elle relève d'un baroque burlesque, les personnages littéraires y apparaissent comme des acteurs de théâtre enchaînés à une représentation sans trêve depuis leur invention.

B. Le travestissement magistral

La leçon débute en abordant la question sous un angle très théorique, auquel Mangeclous réfléchit longuement au préalable :

> Les diverses parties de son discours enfin disposées dans sa tête, le recteur [...] prit la parole : "Messieurs, dit-il en soulevant sa toque, je commence ma leçon de séduction amoureuse en Europe. Sachez qu'il y a deux sortes de séduction. D'une part, la séduction lente et soignée ; d'autre part la séduction rapide qui n'est utilisée que dans les cas de grande urgence. La séduction lente et soignée nécessite l'emploi de cinq manœuvres successives que j'énumèrerai en temps opportun et dont la durée jusqu'à obtention de la victoire dans le lit est habituellement de trois semaines en cas de femme vertueuse. Mais apprenez d'abord que les séducteurs européens, avant de commencer, s'assurent au préalable que sont réunies les conditions indispensables au succès des manœuvres subséquentes. (Il ôta son lorgnon et considéra l'assistance.) Messieurs, à voir vos regards éteints et vos lèvres pendantes, je comprends soudain que vous ne comprenez rien. Me mettant à votre portée et quittant le ton universitaire, je vais donc vous expliquer familièrement cette séduction en vous contant la véridique histoire d'un certain Wronsky et d'une dame Anna Karénine, épouse légitime d'un vieux commissaire de la police du tsar, et comment celui-là séduisit celle-ci. (V 890)

La présentation est d'abord abstraite, générale, Mangeclous énonce des lois empruntant leur formulation utilitariste au protocole expérimental, ou à la recette. Mais il y renonce rapidement pour une forme narrative, davantage porteuse de fantaisie et de pédagogie.

---

[1] Elle évoque un hypotexte tel que *L'Internationale* : « Debout, les damnés de la terre… »

Après son exorde scientifique, c'est sans plus de méditation qu'il se livre à la liberté narrative déguisée en histoire vraie ; le procédé a déjà été invoqué face aux Valeureux, et est ici renforcé par cet incipit connotant le conte, ou un titre de chapitre d'un roman picaresque. Dès lors, ses étudiants vont montrer un investissement éthique et libidinal incarné par le vieux Jacob (dès V 891) et exprimé par les nombreuses interruptions.

a) L'axiologie négative et le prête-nom méthodique

La désignation des protagonistes prend une coloration axiologique beaucoup plus forte que lors de la diatribe. La leçon multiplie leurs disqualifications, à commencer par celle qu'opèrent les déterminants[1] : « *cette Anna-là* » (V 891), « *l'Anna* » et « *la Karénine* » (V 902, 920). Le procédé facilite la disqualification par un adjectif, tel que « *la stupide Anna* » (V 913) et « *le pernicieux Wronsky* » (V 902), mais ce sont les adjectifs réprobateurs substantivés qui dominent[2] : « *l'écervelée* » (V 892), « *l'idiote* » (V 900), « *la malheureuse imbécile* » (V 901), « *une sans cervelle* » (V 901, 910), « *cette inconsidérée* » (V 916), « *la luxurieuse* » (V 916), « *la dévergondée* » (V 920), « *cette mordue* » (V 913), y compris par ironie : « *la vertueuse* » (V 914), et avec en outre un semblant de compassion pour sa folie : « *l'endolorie* » (V 913), « *la pauvrette* » (V 914). Wronsky est davantage malmené, tandis que les hommes en général n'ont pas droit à pareille catégorisation. Celle qui lui est le plus souvent appliquée est « *le maudit* » (V 891, 893, 898, 902, 916). Mais ce registre déploie un paradigme très diversifié : « *l'excommunié* » (V 891, 897), « *ce réprouvé* » (V 914), « *le malfaisant* » (V 898, 913), « *le malintentionné* » (V 900), « *le nuisible* » (V 909), « *le misérable* » (V 892), « *l'infâme* » (V 893), « *ce vaurien* » (V 893), « *cet affreux* » (V 892), « *le pestiféré* » (V 894), « *le pervers* » (V 901), « *le fourbe* » (V 902, 910), « *l'astucieux* » (V 903), « *quel bandit* » (V 914), « *le noir* » (V 897), « *l'homme de noirceur* » (V 892), « *ce menteur diplômé de première classe* » (V 914), « *le fils de Satan* » (V 900), « *cet adjoint de Satan* » (V 893), « *ce moustachu fils de Bélial* » (V 903), « *cette ordure de prince* » (V 901).

S'y ajoute la série particulière des fonctions scatologiques : « *ce venteur et caqueur en secret* » (V 920), le « *caqueur lointain* » (V 912), ce dernier étant le substantif d'agent dérivé du puéril *caca*. Leur burlesque est accentué quand ils sont associés à quelque forme de noblesse que ce soit : « *ce prince des coliques* » (V 912), ou encore dans ce quasi-alexandrin : « *ce séduisant videur des cuvettes impériales* » (V 919). Ces désignations inscrivent dans le même paradigme les fonctions protocolaires et digestives du courtisan. Dans l'exemple suivant, ces dernières reçoivent la détermination arbitraire des faux-semblants artistiques : « *son coliqueur des couchers de soleil et venteur des symphonies* » (V 912) ; l'aplatissement des deux pôles, noble et grotesque, est consommé, d'autant plus que le second syntagme tend à suggérer, dans la lignée des caractérisations musicales des pets de la poétesse, que les vents de Wronsky sont symphoniques. La forgerie de ces noms d'agent[3] dérivés des fonctions physiologiques accrédite leur

---

[1] Ils sont absents de la diatribe, à l'exception de « *ce Wronsky* » (M 454).

[2] Leur registre s'applique d'ailleurs à l'ensemble de la gent féminine : « *ces païennes* » (V 892), « *les rusées* » (V 896), « *Ô ânesses véritables !* » (V 920) ; là encore, Mangeclous a recours à l'antiphrase, « *ces mignonnes* » (V 895).

[3] Le procédé fait écho à d'autres néologismes similaires : « *un assommeur* » (V 895), « *les réussisseurs* » (V 897), « *le concupiscent regardeur* » (V 909), « *la distinguée de l'annonce, qui est une pieuse de bonne famille, raffoleuse de sentiments élevés, et tout le temps parleuse de musique classique* » (V 894). Ils opèrent une dégradation par le bas corporel similaire à la confusion des ordres que montrent les dames : elles « *s'en vont à la recherche d'un muni de petits os de bouche auquel elles déclarent sur-le-champ adoration éternelle d'âme. Car elles n'aiment parler de leur âme qu'aux porteurs d'osselets en bon état.* »

importance, comme une qualité, voire une essence. Ce n'est plus un attribut, mais une classe d'individus, une catégorie absolue[1].

La validité de la méthode que Mangeclous a d'abord envisagé d'exposer, est finalement imputée à Wronsky lui-même. L'isotopie militaire, caractérisation classique des rapports amoureux, est ici filée à outrance : c'est ce prince « *revêtu d'un brillant uniforme de colonel cosaque* » (V 890) qui va exposer les règles stratégiques de ces « *manœuvres* », articulant les moyens et les fins, avec la rigueur de ce qui s'avère être « un manuel de préparation en usage à l'école d'officiers »[2]. L'analyse qu'il fait de la situation prend les proportions d'un cours. Le fragment de récit précédant le choix pour la séduction lente en donne la mesure, d'emblée :

> Il [...] se dissimula derrière un arbre, à deux mètres de sa future victime, l'observant sataniquement sans être vu ! A l'abri de son tronc, il se dit les paroles suivantes : "Voyons un peu, est-ce que je lui fais le coup de la séduction rapide, dite encore séduction éclair ?" Il réfléchit pendant une heure de temps [...] et enfin il se dit : [...]. (V 891)

Examinant le cas d'Anna en stratège, Wronsky fait d'elle un portrait pragmatique et orienté, et en même temps énumère et explicite les sept conditions, dont la liste est rapportée à travers son point de vue en psycho-récit, voire par un DD intérieur ou murmuré :

> "Non, soyons prudents, elle est vertueuse puisqu'elle lit un livre sérieux, c'est donc la séduction lente et soignée à cinq manœuvres qui s'impose ! [...] Mais voyons un peu, est-ce que sont réunies les sept conditions préalables, indispensables à la réussite des cinq manœuvres susdites ? Examinons-les l'une après l'autre, se dit l'excommunié. En tout cas, la première condition est acquise, à savoir que la femme doit être en possession d'époux. En effet, cette Anna-là est mariée à son Karénine depuis sept ans, et en conséquence elle le déteste sûrement !" Hélas, messieurs, le maudit n'avait pas tort et il connaissait bien les Européennes ! Car il faut que vous sachiez que [...]. "La deuxième condition préalable est acquise, murmura ensuite l'homme de noirceur derrière son cyprès. Cette femme est noble et vertueuse [...]." [...] Ensuite, cet affreux constata avec plaisir que la matinée était belle et chaude, et il ricana derrière son arbre que la troisième condition préalable était acquise, vu la douce température ! Apprenez en effet [...]. La quatrième condition préalable dont l'infâme, courbé en sa cachette, se frotta les mains fut que l'Anna [...] était [...] en santé suprême, condition préalable également indispensable ! Sachez en effet [...]. "La cinquième condition préalable est que ma future victime soit bien habillée [...]. Quant à la sixième condition, se dit ce vaurien, elle me concerne personnellement, à savoir que le séducteur doit être d'agréable apparence. Or, sans fausse modestie, je dois reconnaître que je suis beau et bien fait [...]." (V 891-893)

Mangeclous délègue à Wronsky, prête-nom cynique, le soin d'exposer sa théorie, transposée à la première personne et tournée vers l'action, au point que c'est son seul DD qui en formule l'intégralité pour les conditions n°2 et 5. Cette méthode est universelle, puisque même le personnage en action s'y réfère avec succès, adhère à la théorie moraliste pour en faire un usage cynique. Il semble partager l'analyse et même le jugement de Mangeclous, ce qui le rend véritablement satanique : « *mon piège à souris* [...] *ma coupable concupiscence* [...] *la souricière* [...] *mon sombre projet* » (V 892-893). Ainsi, la théorie est fictionnalisée, développée par le plan d'action du séducteur avant d'être illustrée par les péripéties. Les commentaires du conteur, les scolies du professeur assurent

---

[1] C'est une distorsion comparable des catégories grammaticales et des représentations que révèlent ces substantivations dans le DD d'Anna : « *C'est vraiment un incomparable !* » (V 904) ; dans son psycho-récit : « *pour recevoir son fameux* » (V 909). Dans celui de Wronsky, le trucage est davantage calculé, modalisé par le verbe d'état : « *il fait exprès le méprisant de telle musique* [...] » (V 905) ; il s'agit bien encore d'un substantif d'agent dérivé, en discours, du verbe *mépriser*, comme le montre sa détermination par ce qui en serait le COD.

[2] Denise GOITEIN-GALPERIN. "Deux discours de séduction". art. cit., p.115.

l'efficacité didactique, et allongent d'autant le temps de préméditation de Wronsky. La longueur de ces considérations polémiques sur l'amour de la force, que Mangeclous traduit dans les formules de Wronsky, retarde l'énonciation de la dernière condition. Il y revient finalement, par un raccord qui inscrit dans la diégèse la durée de la digression, Anna ayant eu le temps de changer de lecture :

> Donc, messieurs, toujours caché derrière son arbre et guettant l'Anna qui maintenant lit un livre [...] encore plus sérieux, [...] le noir se murmure ces paroles en son intérieur : "La dernière et septième condition préalable, indispensable pour parvenir à la faire mon esclave de lit, est la convenance mondaine, à savoir que j'ai une bonne situation [...] " Hélas, l'excommunié n'a pas tort, messieurs ! (V 897)

Lorsque Wronsky tire les conclusions de sa préméditation, son monologue rappelle que, outre les sept conditions, il maîtrise aussi les cinq manœuvres[1] :

> Donc toutes les conditions préalables sont réunies [...] je puis entreprendre mes odieuses manœuvres avec chances de succès. En effet, si j'étais laid j'aurais beau faire ces manœuvres, ce serait un échec, mais si beau que je sois, si je fais mal mes manœuvres, ce sera un échec également [...]. (V 898)

Il fait ensuite ses apprêts, de costume et d'éloquence, et passe à l'action. Toutefois, c'est dès lors davantage Mangeclous qui conduit l'exposé théorique, Wronsky étant tout à son rôle ; la théorie va alors essentiellement s'illustrer dans les agissements et les lapsus burlesques des deux protagonistes :

> Donc, le prince Wronsky commence la première manœuvre, dite des goûts communs. [...] elle dit d'une voix douce et bien élevée : "Qu'y a-t-il de plus beau qu'une promenade au clair de lune avec une âme qui vous comprend ?" Et voilà, la manœuvre des goûts communs est terminée et il passe vite à la deuxième manœuvre, dite des moralités rassurantes ! [...] abordons la troisième manœuvre de séduction, dite de l'amitié décente et grandissante, dont la durée est habituellement d'un tiers de mois (V 899-902)

La manœuvre n°3 est oubliée le temps de l'histoire enchâssée de Mahaut, qui laisse mimétiquement s'écouler l'intervalle nécessaire à sa mise en œuvre par Wronsky, avant d'être rappelée par les étudiants (V 908) :

> j'en viens maintenant à la quatrième manœuvre que je comparerai au jarret de bœuf [...] et que j'appellerai en conséquence la manœuvre du mijotage [...] le dixième jour de leur amitié décente et grandissante [...] maintenant c'est la cinquième et dernière manœuvre qui commence, dite du gril et de l'explosion. (V 910-912)

La rigueur méthodique de l'exposé est corroborée par le registre scientifique. La condition n°3, relative à la douceur de la température, a d'abord été rapportée par un psycho-récit et un DI de Wronsky ; mais la scolie qu'y ajoute Mangeclous continue d'y associer la science du prince, par des raccords de focalisation et des connecteurs logiques que résume le bref DD final :

> Apprenez en effet qu'aucune séduction ne peut réussir en Europe si l'homme la commence dehors par froidure extrême et tourmente de neige ou sur un iceberg par quarante degrés au-dessous de zéro, car en tel cas la dame grelotte et ne pense qu'à claquer des dents. Mais à la grande exultation du misérable, il faisait en ce jour exactement vingt-deux degrés au-dessus de zéro, ce qui est l'idéal en matière de séduction en plein air. Il faut en effet de la tiédeur pour que les appels secrets de la viande montent au cerveau et y créent la propension nécessaire aux conversations élevées, indispensables aux deux premières manœuvres qui se passeront dans le parc. Quelle chance ! s'écrie donc ce prince-là. (V 892-893)

---

[1] Il les a évoquées en préambule (V 891) et rappelées lors de l'examen de la condition n°2 : « *à la fin de la cinquième manœuvre, je l'aurai dans ma couche* » (V 892).

La rigueur chiffrée des diverses températures ambiantes permet à Mangeclous de comparer scientifiquement des scènes de séduction romanesques inégalement vraisemblables, le prototype dans un parc par + 22°, et un scénario totalement improbable, le tête-à-tête sur un iceberg par - 40°. Ces considérations sur le biotope de l'amour-passion sont justifiées par une théorie des humeurs, où la dynamique des fluides corporels et leur détermination de choses de l'esprit conjoignent la physiologie médiévale et le freudisme ; le cerveau, comme interface entre la *viande* et les *conversations*, s'inscrit ici logiquement dans le riche paradigme burlesque des organes de l'esprit. La condition n°4, rapportée à travers le psycho-récit de Wronsky, modernise cette théorie des humeurs avec un surcroît de scientificité : « *l'Anna, dis-je, était toute rose en son visage, abondante en vitamines et en* [...] *hormones* » (V 893). Le bas corporel détermine les sublimités, le séducteur le sait, et agit en conséquence : « *Wronsky va rendre visite à l'Anna tous les soirs ! Ce fourbe choisit le soir parce que la digestion alanguit la Karénine et augmente son désir de poésie.* » (V 902).

A l'exception des conditions n°2 et 5, exposées par le seul Wronsky, Mangeclous prend son psycho-récit ou son DD comme prétexte pédagogique à des compléments d'information, des éclaircissements, des gloses, dont je n'ai cité que les amorces. Il s'appuie régulièrement sur les propos de Wronsky : « *Bref, messieurs, convenance mondaine, comme disait ce misérable derrière son arbre !* » (V 904). Notamment, il glose l'examen de la condition n°6 que fait Wronsky en DD, par une traduction chiffrée des mots menteurs, en deux temps :

> je suis beau et bien fait, mesurant que je mesure la bonne longueur [...] Or, messieurs, réfléchissons philosophiquement à ce que le pestiféré vient de dire à nos oreilles écœurées. Que signifie l'expression beau et bien fait ? Elle signifie, comme il y a fait allusion, que sa viande doit mesurer au moins cent quatre-vingt centimètres et peser dans les soixante-dix kilos. Elle signifie en outre que le séducteur doit avoir un nombre suffisant de petits os dans la bouche, trente-deux si possible [...]. (V 894)

La métonymie incongrue des oreilles, dont le possessif associe Mangeclous et son auditoire comme récepteurs des murmures de Wronsky, y inscrit le trope communicationnel du pédagogue parlant à ses étudiants à travers son personnage. Dans un deuxième temps, l'examen moraliste franchit un nouveau seuil, en passant du décryptage de l'hypocrisie à l'analyse de son fondement :

> Et maintenant, réfléchissons encore plus philosophiquement ! Que signifie ce besoin féminin de longueur de viande ? Ce besoin, messieurs, signifie adoration bestiale du coup de poing ! Car longueur de viande en bon état et canines nombreuses et poitrine énorme et ventre plat et énergie, toutes abominations dont elles sont gourmandes, sont preuve de la capacité de l'homme de donner des coups de poing ! [...] Qu'est-ce qu'un coup de poing, messieurs ? Un coup de poing est un commencement de meurtre ! Donc, ce que ces mignonnes, avec gestes doux et instruits, exigent avant tout de leur homme pour qu'elles l'adorent, c'est qu'il puisse être capable de faire du mal, d'assommer, tuant légèrement ou tout à fait ! (V 895)

La haute taille est un signe, une preuve ou un début de meurtre : l'amalgame écrase les distinguos de l'ordre du sens, de la cause et de l'effet, de la succession, et pour finir du degré. Le procédé culmine dans l'assimilation pure et simple, par des prédications résomptives et péremptoires :

> Elles adorent la haute situation, car la haute situation, c'est la force, la force qu'elles adorent ! Et la force, c'est le pouvoir de nuire, dont la dernière racine est le pouvoir de tuer ! Oui, messieurs, la force, sous toutes ses formes [...] est toujours en fin de compte pouvoir de tuer (V 897)

La prédication est ensuite martelée par une relative quasiment figée, telle une épithète homérique : « *revenons à la haute situation qui est pouvoir de nuire et détruire !* » ; et l'auditoire ponctue la mention de la force par l'écho de ces relatives appositives (V 904).

Ce sont alors les jeunes femmes que Mangeclous cite à l'appui, se proposant même d'apporter leurs annonces matrimoniales comme pièces à conviction ou documents pédagogiques. Elles aussi montrent la même conscience cynique que le séducteur :

> Pour vous prouver, messieurs, que je ne mens pas, je vous montrerai tout à l'heure des annonces de mariage découpées dans des journaux et vous verrez que les jeunes filles, après avoir indiqué qu'elles croient à l'immortalité de l'âme, insistent fort sur les centimètres du fiancé qu'elles recherchent. "Eh là, attention, disent-elles en leurs annonces, il nous faut une convenable longueur de viande ! Un mètre soixante-dix minimum ! Grand, élancé, brun, énergique !" Alors, si un bon jeune homme se présente [...] ne disposant que de cent cinquante-cinq centimètres [...] Elle lui dit : "Ô minuscule, ne sais-tu pas que je ne puis goûter les qualités morales d'un fiancé que s'il a une convenable longueur viandeuse ?" (V 894)

La théorie de Mangeclous est assumée, connue et appliquée par les deux parties, jusque dans son expression scientifique et burlesque et sa traduction en actes. Les jeunes femmes regardent la denture des prétendants avec un instrument de dentiste (V 895) ; et Wronsky se prête à cet examen par ses démonstrations de force : « *il rit tout à coup énormément, à gorge déployée, la bouche toute grande béante pour qu'elle voie qu'il a toutes ses dents du fond et qu'elle ait le temps de les compter sans en avoir l'air !* » (V 905)

Comme pour la réprobation de ses propres manœuvres par Wronsky lui-même, le narrateur Mangeclous fait assumer sérieusement aux amants l'absurdité ou la crudité des liens logiques qu'il pourrait établir, lui, par ironie. L'un des motifs en est le surgissement du physiologique refoulé dans l'isotopie culinaire, lorsque Anna demande à Wronsky s'il aime la musique : « *Enormément, ô parfaite, et j'en mangerais !* » (V 900), et notamment Mozart : « *Autant que le melon confit qui est ma passion suprême !* » (V 901). Il est clair, dans ces comparaisons mangeclousiennes, que le moraliste fait parler le prince comme lui. D'emblée, les manœuvres n°4 et 5 introduisent deux comparants gastronomiques fort détaillés, et c'est donc en ces termes que Wronsky lui-même se déclare finalement victorieux : « *elle est cuite, je peux me l'offrir* » (V 915) ; il fait alors écho à sa caractérisation comme prédateur par Mangeclous (V 893). Les atouts mondains du séducteur, surtout, sont dégradés en burlesque du corps, tels que les présente Mangeclous : il chatouille le tsar (V 890, 902), et Wronsky lui-même exprime la position de Mangeclous sur leur pouvoir de fascination, et se prévaut explicitement de ces honneurs burlesques : « *je m'arrangerai pour lui faire savoir que je vide les cuvettes du débarbouillage du tsar, ce qui l'impressionnera fort.* » (V 897). Anna comme Wronsky pensent de façon burlesque, et leurs raisons sont un condensé cocasse, à la première personne, de la théorie que le moraliste a exposée au préalable :

> il lui raconte ses chambellaneries et qu'il vide tous les jours la cuvette des eaux noires du débarbouillage du tsar. "Oh, que c'est beau, pense-t-elle, et quelle âme distinguée il faut avoir pour savoir bien vider les chères cuvettes impériales ! Oh, combien je suis contente d'être l'amie irréprochable de ce merveilleux qui étant prince et vidant les cuvettes du tsar peut faire mettre en prison n'importe qui des basses classes, et gare à qui ne lui plaît pas ! Oh, qu'il est admirable et combien j'adore la force ! [...] Quels gros muscles il doit avoir ! Comme il doit savoir donner des coups de poing ! Aucun homme ne peut lui résister, sûrement, et en tout cas pas mon calamiteux commissaire du fumier ! C'est vraiment un homme selon mon corps !" Là-dessus, elle rougit, et elle se dit : "Lapsus calami, je voulais dire naturellement un homme selon mon cœur !" (V 904)

L'autocorrection tardive où Anna reprend son lapsus – *linguae* en fait – rend d'autant plus perceptible, après une telle candeur dans l'énumération des atouts de Wronsky, l'importance du mensonge, à soi-même pour commencer. Après avoir exprimé et confirmé les déterminismes établis par Mangeclous, elle révèle ensuite elle-même l'hypocrisie qui les recouvre superficiellement.

Anna invoque ce raccourci burlesque, face à son mari, comme la raison suprême présidant à son éviction : « *Apprends que j'ai un amour supérieur et élevé pour le prince*

Wronsky qui est un charmeur délicieux et il vide les cuvettes du tsar ! Donc il n'y a pas de comparaison ! » (V 916). La meilleure illustration en est justement la série de comparaisons par lesquelles elle valorise Wronsky au détriment de son mari : « *Ah, ce n'est pas mon calamiteux de la police qui me baiserait la main !* » (V 908). Elle disqualifie ce dernier par des désignations référant à son métier, à son gros ventre et à sa trivialité scatologique, qu'en même temps elle dénie absurdement à Wronsky. Ce rabaissement du mari par Anna est le pendant exact de celui, dont elle ne soupçonne pas les raisons, qu'opèrent les désignations scatologiques de Wronsky par Mangeclous, lequel y inclut en outre l'alibi artistique. Cette similitude physiologique établie par Mangeclous et cette dissymétrie de traitement manifestée par Anna illustrent l'aveuglement de cette dernière : « *Quelle différence avec mon mari, ce calamiteux ventru qui va tout le temps au cabinet et jamais ne me parle de clair de lune !* » (V 901), « *Quelles dents ! Autre chose que mon ventru des latrines !* [...] *Ce n'est pas mon affreux de la police qui saurait me regarder avec un monocle !* » (V 905), « *Oh, combien il est superfin et supérieur à mon mari, ce vieux malpropre des latrines tous les matins qui n'est que commissaire de police, ce qui n'est vraiment rien du tout à côté d'un prince vous parlant de littérature avec des bottes.* » (V 903-904). L'impertinence de ce dernier détail exprime comme un lapsus la conjonction essentielle entre un discours élevé et les bottes valant comme le signe de l'équitation, et plus généralement de la force. Le discours candide d'Anna confirme la sentence de Mangeclous à Salomon (M 398), et la stratégie de Wronsky :

> il fait briller ses bottes pour qu'elle les remarque et sache qu'il est vigoureux cavalier, ce qui lui donnera des idées coupables, se disant qu'il est musclé, apte au coup de poing et doué d'une grande puissance de copulation. – Tout cela à cause des bottes ! s'extasia Colonimos. – Tout cela, oui, car je suis psychologue. (V 898)

On est en présence d'une ironie inversée. En effet, non seulement Mangeclous mentionne les clichés des amoureux pour les discréditer ; mais symétriquement, il utilise Wronsky et Anna, à contre-emploi, comme des personnages embrayeurs de sa théorie, qui les disqualifie. Ce paradoxe, burlesque dans son principe, provoque la cohabitation cocasse entre cynisme assumé et mauvaise foi. Cela est patent quand Anna évoque abruptement la dimension sexuelle de l'amour-passion, lors de la jalousie inspirée par Tatiana : « *cela ne vous empêchera pas de copuler fort et longtemps avec elle !* » (V 914), ou en renvoyant son mari : « *c'est Dieu lui-même qui a joint nos bouches, sans compter le reste !* » (V 916).

b) Traduction du sexuel et restauration du hors-champ scatologique

Le fait que, par intervalle, Mangeclous prête sa crudité sarcastique à Anna, rend sa mauvaise foi d'autant plus éhontée : « *En réalité, si elle a respiré fort, c'est pour faire ressortir ses mamelles et qu'il voie qu'elle est bien munie. Mais cela, elle ne le sait pas, étant vertueuse.* » (V 901), « *elle se redit que c'est de l'amitié et que vraiment elle n'a rien à se reprocher.* » (V 909). Mangeclous développe le fonctionnement de la bonne conscience :

> elle est heureuse car elle a la conscience en paix, ayant tout de suite écrit honnêtement au pauvre mari qu'elle reçoit la visite du prince et nous sommes grands amis, dit-elle, parlant tous deux de choses distinguées et sérieuses en tout bien tout honneur ! Ainsi lui écrit-elle, et le plus satanique, c'est qu'elle le croit ! Vous voyez comme elles sont malignes, les vertueuses ! (V 903)

La contradiction sémantique, dans cette dernière exclamation, entre le thème et le prédicat, exprime ce paradoxe. Il trouve une formulation particulièrement dense dans la notion prétendument psychanalytique de « *vice-conscient,* [...] *terme moderne signifiant des pensées qui sont en ton cerveau mais que tu ne connais pas* » (V 905). Ce mot valise prolonge le paradigme freudien opposant *conscient* et *inconscient*, ou son parasynonyme hétérodoxe *subconscient*, et y introduit le vice qui, pour le moraliste Mangeclous, en est le

tréfonds. L'agglutination se faisant sur le modèle de *vice-consul*, *vice-roi*, c'est en même temps toute la pompe de ces titres, de ces honneurs et leur hypocrisie fondamentale, qui sont associées par connotation au paradigme du mensonge à soi-même[1].

De même, les annonces expriment, on l'a vu, une candeur cynique, mais Mangeclous, après avoir établi les équivalences, en dégage un surcroît de cynisme dans l'occultation et la bonne conscience qu'il va s'attacher à expliciter :

> Dans leurs annonces matrimoniales, elles disent des mots menteurs, des mots de déguisement ! Elles disent grand, un mètre soixante-quinze minimum, énergique, ayant du caractère, sportif, aimant la nature et les sauts dans la nature, tous mots signifiant capables de donner ce coup de poing qui est, comme je l'ai dit, début de meurtre ! [...] il leur faut un gorille ! [...] Mais ces mignonnes s'indignent de l'expression gorille ! Elles disent que ce n'est pas vrai, que ce qu'elles veulent c'est un homme plein de sentiments élevés [...] il doit avoir des qualités morales en plus des nombreux centimètres de viande et qu'en conséquence elles sont angéliques, leur idéal étant un gentleman long et délicieusement viandu mais de sentiments sublimes et leur parlant de Dieu à tous les repas ! [...] ces demandes de qualités morales, c'est pour ne pas paraître singesses malgré les poils de leurs jambes et faire les mignonnes et déguiser leur gorille en homme [...] ! Mais en réalité, l'important pour elles, c'est le gorille frappeur sous les apparences d'homme ! Bref, pur alibi, et elles recouvrent les pieds de porc avec de la crème fouettée. (V 896)

Cette dissimulation du singe[2] (ou du porc) sous l'homme est à l'opposé de sa métamorphose en homme dans le jouet pieux de Saltiel (S 259) ; elle s'oppose également aux déguisements ostentatoires, exhibitionnistes, hyperboliques des Valeureux, aussi peu mensongers que leurs élucubrations. A l'instar du rouge à lèvres, la distinction maquille le sexuel : « *la luxurieuse, encore congestionnée par ses cabrioles à l'endroit et à l'envers de toute la nuit, prend une tête de grande noblesse* » (V 916). Le zeugme est la figure qui établit le plus crûment ces équivalences : « *en robe de brocart indien pour être artistique et concupiscé* [...] *en se tordant l'âme et le derrière qu'elle a dodu* » (V 914) ; c'est le même effet de nivellement que produit la coordination dans l'enfilade des moralités rassurantes : « *il dit qu'il adore les petits oiseaux ainsi que sa grand-mère et sa patrie* » (V 901). On le voit clairement dans ce DN burlesque de Wronsky, où la délicatesse du contenu sert de prétexte et d'alibi au ton et aux gestes du gorille : « *il hurle ses réflexions artistiques en se tapant fort la poitrine avec son autre poing* » (V 904-905).

Mangeclous se livre continûment à un décryptage critique des paroles mensongères d'Anna, complétant ce que révèlent ses lapsus burlesques. Une expression fort banale en est emblématique par sa récurrence : « *"J'ai un ami et il me comprend !" Car sachez que les dames d'Europe adorent être comprises, c'est leur manie, et elles disent que leur mari ne les comprend jamais, être comprise voulant dire parler à un gentilhomme qui n'est pas un mari et être flattées par lui* » (V 908) ; or, Anna se réjouit précisément de ce que Wronsky la comprenne, formule qui consacre le succès de la première manoeuvre (V 900). Cette formule est encore au centre de la séduction rapide, où le séducteur se fait fraternellement consoler :

> Il répond que son épouse ne le comprend pas [...] et elle lui prend la main [...] très contente qu'il souffre et qu'il soit incompris car elles adorent avoir compassion et comprendre les incompris

---

[1] Le terme réapparaît au sujet de la motivation sexuelle inavouée du rouge à lèvres : « *une exhibition* [...] *génitale, déguisée en innocente coutume, les dames convenables n'en sachant rien, par suite de leur vice-conscient, pas plus qu'elles ne savent le mobile pécheur des bas de soie, des parfums ou des danses mondaines !* » (V 909).

[2] Les substantifs féminins néologiques tels que *singesse* à la place de *guenon* exploitent la charge péjorative du suffixe, qu'illustrent les connotations pour le moins ambivalentes de *poétesse* ou *suissesse*. On a aussi « *lioncesse* » (M 418), mot-valise mêlant *lionceau* et l'archaïsme classique *lionnesse*, calqué sur *tigresse*.

> d'une autre femme [...] elle sent qu'elle le comprendra à la perfection [...] et elle serre son frère en grande honnêteté contre elle ! Et alors lui, il serre en grande honnêteté sa sœur contre lui ! Bref, ils se serrent en telle grande honnêteté que ce qui doit arriver arrive ! (V 918)

La chute sous-entend un démenti à l'honnêteté proclamée ; cette contradiction, comme auparavant l'isolexisme des dérivés de *comprendre*, y révèle la mention ironique d'un mot menteur.

La traduction repose essentiellement sur une transposition du propos dans le lexique scientifique, radicalisant la rigueur méthodique attribuée à Wronsky[1]. Le paradigme le plus nourri est celui de la zoologie, à l'instar des « *mamelles* » des princesses (V 886) ou d'Anna (V 901) : « *elle répond séance tenante aux adroits appels du mâle illégitime* » (V 893). Le propos moraliste articule ainsi la satire de l'amour-passion au fonds animal ou préhistorique des Européens :

> comme dans les anciens temps où les hommes étaient des singes, le plus chéri des femelles étant le plus grand, capable d'écraser avec une grosse pierre les crânes de tous autres singes [...] ce que ces demoiselles bien élevées veulent [...] c'est un assommeur, tout comme leurs arrière-grands-mères singesses des anciens temps ! (V 895-896)

Cet usage disqualifiant de la science culmine dans la satire de l'emploi aberrant que les Européens font de leur bouche ; c'est fondamentalement, on l'a vu, l'organe de l'alimentation et de la parole pour Mangeclous, et le détail du rouge à lèvres auquel il attribue trois raisons, sert de point de départ à une théorisation plus vaste :

> pour attirer l'attention des mâles sur une muqueuse sottement utilisée en Europe dans les rapports entre hommes et femmes, laquelle muqueuse étant ainsi en quelque sorte éclairée en rouge, de même que les vers luisants femelles à la recherche d'un époux éclairent leur derrière non point en rouge mais en vert ! [...] Ledit infâme rougissement est aussi pour prouver qu'elles ne sont pas affligées d'irrigation sanguine défectueuse, des lèvres pâles étant signe d'anémie et de vieillesse, mais au contraire qu'elles sont pleines de sang de bonne qualité, donc jeunes et en parfaite santé, donc pouvant être saillies avec agrément [...] les lèvres sont une muqueuse de remplacement, la seule que depuis des siècles les Européennes puissent décemment afficher à l'extérieur ! [...] Rougir ses lèvres est donc montrer au concupiscent regardeur une muqueuse importante, en remplacement de l'exhibition plus franche et plus directe que l'on observe chez d'autres espèces animales ! (V 909)

Mangeclous traite des mœurs des Occidentaux en éthologue, comme de ceux d'une espèce animale parmi d'*autres* ; la désignation de la gent masculine ou de l'acte sexuel par leurs équivalents zoologiques établit cette homologie. Mangeclous l'explicite par la comparaison avec les vers luisants, puis l'allusion à l'exhibition des muqueuses anales, chez les mandrills par exemple. Entre les deux motifs zoologiques, Mangeclous avance une motivation plus étroitement physiologique ; enfin, l'hyperonyme clinique qui désigne les lèvres comme muqueuses légitime le propos de moraliste et permet le glissement de la bouche au sexe. A cette rigueur d'observation fait brutalement suite la transcription modalisée du cynisme attribué aux femmes les plus distinguées ; non seulement la fonction inavouée du maquillage est le racolage, mais en outre son discours inconscient est celui d'une marchande de primeurs :

> par le rougissement de la muqueuse ainsi fortement signalée, telle ou telle honorable princesse déclare qu'elle est prête aux rapports intimes ! Je suis appétissante, semble-t-elle crier, voyez ma fraîche muqueuse, si rouge, si saine ! De plus, sachez que je suis très libidineuse, semble-t-elle ajouter, je me préoccupe de ces affaires-là [...]. (V 910)

---

[1] Même la chute prévisible de la passion reçoit la formulation d'une loi de la physique : « *Car ainsi finissent les amours fondées sur l'attraction des viandes et la gravitation des canines !* » (V 916).

Quand toutes ces manœuvres touchent à leur but, l'animalité et le jargon médical achèvent de disqualifier de telles mœurs :

> ce sont baisers nombreux et grandes langueries européennes et saliveries et échanges de microbes divers, notamment streptocoques et staphylocoques [...] Les Européens adorent se lécher, c'est dans leur nature animale et lécheuse [...] se communiquant ainsi, outre les microbes susnommés, d'importantes quantités de petits champignons invisibles appelés mycosis albicans (V 915)

On y retrouve en outre le paradigme des suffixés en *-erie*, quasiment cantonné à cette leçon ; ses occurrences dessinent un propos de moraliste ou d'anthropologue. Les néologismes y sont nombreux, comme ci-dessus *langueries* et *saliveries*[1]. La leçon développe la série avec des occurrences rares ou disparues, notamment « *la grande chiennerie dite passion, avec continuels frottements des peaux* » (V 916). Cette dernière occurrence opère un infléchissement du sens attesté. En effet, le Grand Robert définit le terme comme « comportement humain comparé à celui d'un chien », proche du cynisme, « impudeur (d'une femme, comparée à une chienne en chaleur) », et enfin, d'un emploi littéraire, « attitude cynique quant à l'amour ». Or, ce que dénomme son néologisme de sens en s'inscrivant dans la série, c'est que la passion en tant que telle est, pour les hommes comme les femmes, une affaire de *chiens* et de *chiennes* (V 920) ; c'est aussi ce que condense la métonymie des canines (V 895, 916). Le substantif *chiennerie* le présuppose par la dénomination, que détermine dans un second temps le participe passé rapportant la mention écho du mot de *passion* dont on la déguise[2]. L'animalité est plus crûment exprimée encore par le néologisme quasi synonyme, « *gorilleries* » (V 906). La série en *-erie* désigne donc satiriquement les manèges sexuels, et leur facette sociale, telles les « *parleries de sculpture et de nature* » (V 903), qui désignent un bavardage excessif, une parole pléthorique et inutile, les « *moucheries* » (V 915) que Littré définit comme un « flux de mucosité par les narines qui force à se moucher souvent », ou encore les « *chambellaneries* » (V 904) de Wronsky[3].

A ces néologismes font pendant les périphrases, métaphores et hyperonymes burlesques désignant l'acte sexuel, et qu'emploie aussi Michaël. Tel ce dernier, les deux amants parlent de « *l'affaire habituelle de l'homme et de la femme* » (V 914) ; surtout, Wronsky caractérise ainsi les femmes vertueuses : « *les plus portées sur les mouvements dans le lit, car plus le ressort du désir de fornication est comprimé et plus il veut sortir à toute force* » (V 892). La métaphore mécanique donne un tour burlesque au désir : le ressort connote le diable sortant de sa boîte, et semble en même temps être une pièce du lit évoqué. Par son intension très vague, le substantif *mouvements* embrasse à la fois l'acte sexuel et tous ses préliminaires et ses ersatz, les démonstrations de force, que cette

---

[1] Mangeclous réserve ce dernier au domaine luxurieux, érotique, tandis qu'est spécialisé à l'alimentaire son doublet *salivaison*, tout aussi néologique (seul *salivation*, également alimentaire, étant attesté) : « *J'en ai déjà salivaison énorme* » (V 873) ; on voit bien la différence qui séparent les deux cotextes, les deux connotations, et ces deux emplois de la salive.

[2] On retrouve la même distance dans les deux mentions successives, les DN de l'amitié décente et l'autonymie moraliste, entre lesquelles s'intercale le rappel de ce qui reste tu, le physiologique refoulé : « *les deux s'entretiennent sans tarder de couchers de soleil, de fleurs, de musique classique, de grandeur d'âme et autres sujets de délicatesse, en faisant ceux qui ne vont jamais aux latrines. C'est ce qu'on appelle les préambules d'un amour.* » (V 910).

[3] A l'inverse, le néologisme suivant, qui apparaît dans un tout autre contexte que la leçon, au singulier de surcroît, semble nettement moins péjoratif : « *Quel manque de gentlemanerie y a-t-il à manger ?* » (M 601) ; il se rapproche de la seule occurrence véritablement positive du paradigme, antithétique de toutes les autres et revendiquée par Mangeclous : la *mangerie* (M 604, V 984, BS 261). Michaël, en tant que connaisseur des femmes, y ajoute trois éléments, dont un seulement est néologique, ce qui le rapproche de Mangeclous par l'expertise mais l'en distingue par une moindre inventivité (en la matière, son propos est plus d'agir que de parler) : « *galanterie* » et « *amoureuserie* » (BS 652), ainsi que « *folâtrerie* » (BS 664).

métaphore achève d'amalgamer : « *faire du trapèze volant dans un lit avec le Wronsky* » (V 920). C'est aussi ce que réalise son parasynonyme *remuements* : « *elle l'interroge sur les remuements qu'il sait faire, lui demande, toujours en tout bien tout honneur, s'il aime faire du tennis, de la natation, du vélocipède, de la lutte et des glissades sur la neige* » (V 904). Le narrateur Mangeclous en narre les plus grotesques, les plus simiesques même, Wronsky incarnant la notion abstraite de gorillerie en véritable singe de cirque : « *il fait des sauts énormes devant elle, il grimpe sur les arbres, il fait de la voltige sur son cheval !* » (V 904), « *il coupe en deux un écu de cinq francs avec ses dents, et alors d'enthousiasme elle saute sur son derrière* »[1] (V 905). Symétriquement à ces démonstrations de foire, les gestes d'Anna, grotesques comme ceux de Mahaut (V 906-908), sont des *remuements* (V 903), attestant souvent de l'effet renversant des manœuvres – de la première : « *A ces mots, de contentement elle se trémousse tant qu'elle tombe sur son derrière ! Il la ramasse et vite il fait des remarques fines* » (V 900), à la dernière : « *elle remue à droite et à gauche* [...] *et elle tombe par terre pour qu'il voie un peu ses belles jambes, et elle se ramasse et se relève, et puis elle retombe et elle gémit* » (V 915).

L'art occulte, non seulement l'appétit sexuel et l'amour de la force qui le motivent, et que Mangeclous restitue derrière les apparences, mais aussi cet autre registre du bas corporel, le scatologique. Ainsi, l'empathie des goûts communs est en même temps une communion dans la rétention : « *Il lui parle de musique et de littérature tout en retenant ses vents, et elle l'écoute tout en retenant les siens* » (V 903). On retrouve le scénario de la poétesse venteuse : l'art veut ignorer ou dissimuler le physiologique, et la vérité de l'art est le physiologique. Mais la réduction de l'un à l'autre est telle qu'il y a un aller-retour entre les deux :

> Quand elle a des borborygmes [...] elle fait l'enthousiaste, récitant des poésies à grande voix pour que son cher ami n'entende pas les borborygmes dont elle a honte car ils sont énormes comme les bruits de la grosse corde du violoncelle [...] elle va à la fenêtre admirer les étoiles en faisant la poétesse avec des remuements, mais en réalité c'est pour se tenir loin de son distingué et qu'il n'entende pas les hurlements de son estomac furieux !

En effet, d'une part l'art fournit, avec le violoncelle, un comparant au physiologique qu'il occulte ; et surtout, alors que la poétesse osait ridiculement parler d'art *malgré* ses vents, Anna, plus ridicule encore, en parle *pour* couvrir ses borborygmes. En plus de restituer le sexuel derrière les mots qui le maquillent, Mangeclous rétablit donc le scatologique purement et simplement passé sous silence. Il raconte ce que Tolstoï laisse hors champ ; l'amplification développe et fait vivre ces borborygmes que compriment la décence, la littérature, et Anna face à Wronsky : « *elle se remue à droite et à gauche et se contorsionne pour refouler, contraindre et comprimer ces borborygmes de malheur et les réduire au silence !* »

Dans le récit de Mangeclous, le lecteur et les auditeurs de la leçon entendent et voient ce que chaque amant cache à l'autre ; ils ne sont pas cantonnés à la position de l'autre à séduire, comme le sont les lecteurs de Tolstoï, aussi dupes que Wronsky quant au bas corporel d'Anna. Ainsi, la visite de Wronsky est encadrée par des *petits besoins*, où Anna donne libre cours au bas corporel, notamment à sa faim, de même que Wronsky prend soin de se restaurer juste avant d'aborder Anna (V 898) :

> Une fois qu'il est parti, elle lâche aussitôt avec grand soulagement, étant seule, tous ses vents retenus par idéalisme, des vents de toute sorte, mes amis, des brefs et des longs, des droits et des dentelés, enfin, bien assortis, puis elle court à la cuisine et se coupe de grosses tranches de gigot à

[1] Wronsky apparaît comme une fictionnalisation de Michaël, qui préconise le même manège (BS 673).

> l'ail [...]. Lorsqu'elle est bien rassasiée, elle va faire son petit besoin, de même qu'elle a déjà fait trois heures auparavant, juste avant qu'il arrive (V 908)

La rétention est le fait des personnages en présence l'un de l'autre, et de leurs créateurs comme Tolstoï, mais pas de Mangeclous narrateur. La richesse des caractérisations des vents d'Anna (pâles imitations de ceux de la poétesse) donne leurs lettres de noblesse aux non-dits de Tolstoï. Il en va de même pour ceux que Mangeclous attribue à Wronsky, dans un roman à l'irréel comparable à celui de sa diatribe :

> si ce prince Wronsky, la première fois qu'il l'avait rencontrée, avait eu devant elle une série de vents intestinaux à la suite les uns de autres, les uns doucereux et hypocrites, les autres sataniques et sans cœur, [...] l'Anna ne serait jamais tombée en amour inéluctable et divin ! [...] si ce séduisant videur des cuvettes impériales, pris de subite colique, n'avait pu se retenir dans le parc, lors de leur première conversation, qu'elle l'eût vu alors dans l'accroupissement désespéré d'une digestion parvenue à son terme dramatique, l'eût-elle aimé d'un amour sublime, son prince charmant ? (V 919-920)

Simultanément, la périphrase euphémisante étoffe tellement la pudeur quant à la scatologie qu'elle la souligne sur le mode héroï-comique plus qu'elle ne l'atténue ; elle donne corps, verbalement, à cette scène qu'un littérateur se doit de passer sous silence.

La péroraison de la leçon inscrit *in fine* cette Karénine travestie comme une mise en procès de l'architexte romanesque, au vu de ses conséquences :

> Et voilà, messieurs, pourquoi je méprise tous ces romanciers européens qui font de séduisantes peintures de la passion et qui, menteurs et empoisonneurs, cachent à nos regards les besoins de nature, grands et petits, de l'héroïne adultère et de son complice ! Alors, forcément, les insensées mariées se repaissent de ces peintures et elles courent, le feu aux jupes, tromper leurs admirables maris [...] (V 920)

D'ailleurs, après avoir proclamé que la leçon était finie et s'être prêté aux questions et aux prolongements de son public, Mangeclous montre, quand Colonimos lui demande de conter la séduction rapide, un écœurement qui s'étend à sa propre version, contre-offensive, de pareils agissements. Le dégoût du narrateur est thématisé par celui du séducteur, qui le justifie d'expédier de façon mimétique la séduction éclair en un seul paragraphe :

> Soudain lassé de ces histoires d'adultère, somme toute indignes de son université, le recteur expédia le sujet en peu de phrases [...] : "Ils sont dans un salon et l'homme est en train de faire la première manœuvre. [...] Et soudain, il bâille en dedans de sa bouche en pensant aux quatre satanées manœuvres qui restent à faire, [...] et il se décide pour la séduction éclair ! Après tout, elle ne mérite pas mieux ! En avant marche ! [...] Fin de la séduction rapide !" (V 918)

La dimension subversive et édifiante de cette *Karénine* travestie trouve une explicitation strictement scatologique dans une digression où Mangeclous raille Anna d'idéaliser Wronsky :

> "Et puis lui, au moins, il ne va jamais aux latrines !" En quoi elle se trompe, messieurs, les amants et séducteurs faisant caca tous les jours ! Mais ces idiotes, ne les voyant pas y aller, les imaginent privés de boyaux ! D'où grand respect et adoration ! Je me propose d'ailleurs de conseiller au chef du [...] métropolitain, de faire peindre sur les murs des tunnels de ce métropolitain, de dix mètres en dix mètres et comme réclame morale, cette simple maxime : Les amants et séducteurs font extrêmement caca ! Ainsi, les voyageuses seront forcées de lire et les vierges seront averties et les épouses ne commettront plus l'adultère ! Car tout le mal vient de là, ces inconsidérées ne voulant pas savoir que les amants font caca ! Mais, lisant ma maxime mille fois répétée, elles seront bien forcées de la retenir, ce qui les dégoûtera des moustaches cirées, et ainsi elles seront chastes et fidèles ! En attendant, cette maxime du caca des amants et séducteurs je la fais réciter devant moi, tous les soirs et avant leur coucher, par mes filles Trésorine et Trésorette, afin qu'elles aient des rêves salubres. Le mieux serait peut-être de photographier secrètement en posture de caca l'acteur le plus affriolant aux dames et de remettre ensuite cette photographie à toutes les jeunes mariées à la sortie de la cérémonie nuptiale ! (V 911)

Mangeclous répond à l'aveuglement idéaliste d'Anna par l'énoncé provocateur de cette vérité première, qui prend des dimensions hyperboliques à l'occasion de cette digression. Etant donné l'échec programmé du roman qu'il appelait de ses vœux (M 454), Mangeclous envisage deux autres moyens de propagande comme remèdes à l'adultère, un matraquage de masse, puis une image édifiante[1]. Lui-même applique à ses filles cette campagne de prévention. Mais le matraquage commence d'ores et déjà, de façon mimétique, par la répétition, par cinq fois, du terme le plus trivial et le plus enfantin, *caca*.

C. Echos, prolepse, mise en abyme

Ce morceau de bravoure fait incontestablement écho avec la soirée au Ritz, où Solal séduit Ariane, malgré ou par son exposé des manèges. Denise Goitein-Galperin, notamment, a conduit une intéressante comparaison entre les deux discours. A la leçon de Solal, personnelle, douloureuse, débridée, elle oppose toutefois trop nettement, au prix d'une considérable simplification, celle de Mangeclous qui serait sage, posée, mesurée[2] :

> Avant d'entamer sa leçon magistrale, Mangeclous se débarrasse de son déguisement. Il ne s'agit plus de carnaval mais de choses sérieuses. Mangeclous a une tâche à accomplir. [...] Pas question ici de roman. Le procès de l'Occident ne peut se faire qu'à travers un récit vrai et concret [...]. Les expressions seront simples et le ton plausible, car c'est de vérité qu'il s'agit.[3]

Au contraire, la dimension carnavalesque n'est pas évacuée ; déjà annoncée par le manifeste de la diatribe, elle est au contraire essentielle à la portée du propos dès le début de la leçon : « *accablé de chaleur, il se débarrassa aussitôt de sa toge. En pantalon et le torse nu, mais toujours coiffé de sa toque et le front lourd de pensées, il déambula en silence* » (V 889-890). En admettant que Mangeclous soit un prédicateur doué d'une vocation ou d'une tâche, il reste un prédicateur burlesque ; pour lui ni pour son auditoire, la vérité n'est affaire de plausibilité. Ce n'est pas parce que Mangeclous est un personnage embrayeur envahissant et incontestable qu'il faut en faire une lecture plus cohénienne que Cohen, qui aplatit le personnage sous la figure de l'auteur, écrase le morceau de bravoure idiolectal sous la thèse et méconnaît par trop de sérieux ou d'épique le *modus operandi* burlesque de la polyphonie cohénienne. A cette lecture, le commentaire que fait Jacques Gaillard sur la *Karénine* me semble apporter un intéressant correctif :

> l'objection réaliste des désordres physiologiques constitue un puisant antidote des prétentions romanesques à disséquer le corps même de la passion. [...] Mais que le roman puisse excéder cette imposture de réalisme conventionnel et se déployer comme une rhapsodie problématique, et donc se priver du plaisir mimétique pour s'affirmer en tant que plaisir d'une *fantaisie* douée de sens, Cohen nous le dit par son œuvre même, et c'est dans cette profondeur que l'on a cru voir une épopée.[4]

Rappelons que dans la succession diégétique de la tétralogie, la leçon des *Valeureux* précède la séduction de *Belle du Seigneur*. Solal s'y présente alors comme une synthèse impossible de Mangeclous – qui connaît et expose les manœuvres, mais ne séduit pas – et Wronsky, qui connaît aussi les manœuvres et séduit, mais se garde bien de les exposer. En outre, leurs deux discours sont finalement illustrés par la diégèse même, la liaison de Solal et Ariane dont chaque étape a été deux fois prédite, des premières manœuvres à la déchéance. La leçon de Mangeclous donne donc une première prolepse

---

[1] Elle rappelle le squelette de l'amant aux rayons X prescrit à la princesse d'Angleterre.

[2] « Le discours de Mangeclous est fait de formules concises, nettes, rapides qui résument un état de choses, objectivement décrit. » Denise GOITEIN-GALPERIN. "Deux discours de séduction". art. cit., p.104.

[3] ibid., p.114.

[4] Jacques GAILLARD. art. cit., p.26.

burlesque de l'amour de Solal et Ariane[1]. La pertinence de sa mise au jour de ce qui, comme les borborygmes, devrait rester occulté, s'illustre fortement quand il décrit les apprêts d'Anna, en tous points semblables à ceux d'Ariane auxquels, pas plus que Solal, il n'assiste. Il se trouve alors après coup crédité d'une grande faculté d'imagination, puisqu'il a décrit synthétiquement ce que le récit et les monologues rapportent ensuite par le menu au lecteur (BS 587-640) :

> Elle savonne ses cheveux, elle les enduit d'huile d'amandes ! Elle lessive son corps en entier ! Elle se coupe les ongles ! Elle se cure les oreilles ! Elle relave ses mains à huit heures cinquante ! Elle répand des livres profonds sur le canapé pour acquérir de la considération quand il sera là ! Cinq minutes avant neuf heures, elle se regarde de profil dans la glace pour voir quel est son meilleur côté ! Manières de femmes ! Elle arrange les lumières, elle éteint une lampe trop forte, elle en allume une autre plus affable, et même elle la recouvre avec une soie rouge pour faire poésie et alanguissement, et aussi pour adoucir le visage ! Ensuite, elle essaie des sourires dans sa glace et des expressions plaisantes, d'abord de la vivacité, puis de doux reproches, puis de l'étonnement charmant. Ainsi sont-elles. – De pareilles à cette Anna, en avez-vous connues, professeur ? demanda Colonimos. – Non, mais il se trouve que j'ai quelque connaissance du cœur féminin. S'étant donc jugée parfaite de robe et de corps, l'Anna s'assied car il est neuf heures moins trois minutes et elle ne bouge plus pour rester belle ! Elle va vite se regarder une dernière fois dans la glace pour être bien sûr que son nez ne brille pas, car elles ont cette luisance en grande peur, et elle court ouvrir ! (V 912)

En fait d'amant, Anna tombe nez à nez avec le « *serviteur nègre du Wronsky* », et Ariane, avec Adrien. Mais dans la *Karénine* travestie, cette chute déceptive relève de la cinquième manœuvre qu'initie Wronsky, alors que dans *Belle du Seigneur*, c'est une simple péripétie malheureuse, dont Solal n'est pas responsable : c'est l'ironie du sort (diégétique) que fabrique l'auteur. En d'autres termes, *Belle du Seigneur*, détaillant par exemple ces préparatifs occultes et comiques sur des dizaines de pages, est le roman que la première diatribe de *Mangeclous* appelait de ses vœux. A la question de Colonimos, qui s'extasie sur la science que montre en matière d'amour un professeur aussi laid, Mangeclous répond en se targuant d'une clairvoyance hors du commun, qu'il situe dans sa cervelle : « *le grand esprit est celui qui connaît ce qu'il n'a jamais vu ni pratiqué. Je suis, grâce à Dieu, doué d'une certaine faculté naturelle de concevoir et imaginer.* » (V 913). C'est bien là une faculté de romancier, et elle est confirmée par *Belle du Seigneur* : le dernier roman donne raison à Mangeclous. Toutefois, au grotesque il ajoute une composante sublime, une dimension empathique, un investissement du lecteur que ne permet guère la leçon. Sa *Karénine* travestie se distingue fortement de *Belle du Seigneur*, au contraire, par sa dimension crûment scatologique, qu'exemplifie la litanie du caca.

L'autre différence essentielle est que Mangeclous, en condamnant Wronsky, se démarque de Solal, et se rapproche paradoxalement de Salomon. Ce dernier se fait continûment le héraut de l'amour conjugal et réprouve l'amour adultère de Solal et Ariane ; la première mouture de la *Karénine* travestie le choque, et il s'éclipse avant la leçon : « *Salomon dit qu'il s'en allait aussi, car quel besoin de séduire ? Il fallait se marier et aimer son épouse, et voilà !* » (V 889). La convergence de la conjugalité selon Salomon et de la *Karénine* travestie s'incarne dans l'anti-Ariane scatologique, le contre-exemple de Rébecca. Dans le *Bildungsroman* grotesque de Mangeclous, son épouse est d'abord l'antithèse de l'amour déceptif des origines, le contraire de la poétesse : « *tel n'est pas le cas avec ma chère Rébecca. Ne me cachant pas qu'elle vente, elle est le plus grand amour de ma vie !* » (M 451). Puis, dans la première parodie de Tolstoï, elle est citée comme l'homologue burlesque et honnête du menteur Wronsky : il « *s'accroupit à la manière de Rébecca, ma femme qui, elle, ne prétend pas être une créature d'art et de beauté !* » (M

[1] Philippe ZARD. "De Cervantès à Cohen" art. cit., p.58.

453). Ces démystifications burlesques reçoivent finalement un envers sérieux. Il s'exprime par le balancement binaire entre d'une part la négation polémique, récusant le roman de Tolstoï élevé au rang d'archétype, et de l'autre, la rectification, le rétablissement d'une vérité nettement antithétique par la prédication :

> En résumé, messieurs, à bas la passion soi-disant absolue et irrésistible et inéluctable ! Et vive le mariage ! Voilà ma pensée. Le vrai amour ce n'est pas de vivre avec une femme parce qu'on l'aime, mais de l'aimer parce qu'on vit avec elle. Ainsi fais-je avec ma Rébecca chérie qui est le corps de mon âme et l'âme de mon corps et que j'adore, mais je ne le lui dis pas, car tout n'est pas bon à dire aux épouses, car ensuite elles prennent des airs. L'amour c'est l'habitude et non jeux de théâtre. Les amours poétiques païennes genre Anna Karénine ce sont des mensonges où il faut parader, ne pas faire certaines choses, se cacher, jouer un rôle, lutter contre l'habitude. Le saint amour, c'est le mariage, c'est de rentrer à la maison et tu la vois. Et si tu as un souci, elle te prend par la main et te parle et te donne du courage. – Et tient tes comptes, dit Mattathias charmé. – Et vous allez à la mort ensemble, conclut le moraliste. (M 454-455)

Là encore, les faux semblants sont exprimés par l'accumulation asyndétique, à laquelle s'oppose, en une polysyndète sans autre clôture que la mort, la simplicité sémantique, syntaxique et existentielle, de la définition du vrai amour.

Ce propos réapparaît dans les mêmes termes à la fin de la leçon. Initié par Négrin, il est prolongé par le chœur des étudiants, de même que Mattathias fait écho à la tirade de Mangeclous. Ce dernier, en son université, donne à ce chorus humble une péroraison :

> Et on devient laids ensemble, dit Mangeclous, et c'est le plus beau de tout ! Car lorsque l'heure de la vieillesse a sonné l'épouse regarde l'époux et en silence elle se dit "oh comme il est devenu moins joli mon pauvre, oh comme je l'aime encore plus", et l'époux se dit "oh comme elle est plus belle que quand elle était belle et vraiment je l'adore extrêmement !" (V 919)

La simplicité de ces exclamations, énonçant les paradoxes de l'amour conjugal défiant la durée, est renforcée par l'interjection *oh* et l'absence de ponctuation exclamative, opposés au lyrisme des *ô* d'Ariane. Le climax de cette longue page rappelle clairement la leçon à retenir de sa farce édifiante : « *En conclusion, vive la vertu et la fidélité, et à bas les chiens et les chiennes de l'adultère, et maudite soit l'Anna Karénine, la dévergondée* [...]. » (V 920). Or, Salomon ne dit rien d'autre, régulièrement. Sa proclamation la plus intéressante est faite sous les fenêtres d'Ariane, que les cousins s'apprêtent à enlever à son mari :

> Moi, je suis pour l'honnêteté ! Voilà, un point c'est tout ! Et je me réfugie en l'Eternel qui est ma force et ma tour ! Et c'est un Dieu saint, voilà ! Et vraiment, le seigneur Solal ne se conduit pas bien ! [...] Ô mes amis, quoi de plus beau que le mariage et la fidélité ? Tu regardes ton épouse, tu lui souris, tu n'as pas de remords, et Dieu est d'accord ! Si tu as des ennuis, tu les lui racontes en rentrant à la maison et alors elle te réconforte, elle te dit de ne pas te faire de soucis et que tu es un imbécile. Alors tu es content. Et vous vieillissez ensemble tous les deux, gentiment. Voilà, c'est cela l'amour. Quoi de plus beau, ô mes amis, dites-le moi ? (BS 660-661)[1]

Mangeclous parle donc comme Salomon, comme son anti-modèle initial, dont la naïveté avait provoqué sa diatribe. Ils sont tardivement réconciliés sur le terrain de la conjugalité, malgré des attitudes différentes : tandis que Mangeclous se prête à l'aventure, et s'efface derrière l'homme d'action qu'est Michaël, Salomon exprime le scandale et la réprobation. Ils se retrouvent également au terme d'un cheminement différent, la philosophie sarcastique chez Mangeclous, l'évidence chez Salomon. Ce dernier y ajoute donc la référence à Dieu, et le lyrisme, célébrant ce qui est beau. Son humilité vis-à-vis de sa femme, qui le traite d'imbécile et le rend content, souligne clairement leurs divergences, qui subsistent. Il ne saurait s'agir de beauté évidente ni de soumission dans le regard que Mangeclous porte sur Rébecca. En outre, contrairement à la femme de Salomon, celle-ci a une certaine existence diégétique, et ses paroles un certain droit de cité, en DD.

---

[1] Cette morale est ensuite rappelée par l'exclamatif *Vive* (BS 666).

6. Rébecca et les miniatures parodiques

La première apparition de Rébecca, d'emblée, fait d'elle une anti-Ariane et de *Mangeclous*, dès ses premiers chapitres, un roman tel que l'espère ensuite son personnage éponyme : « *elle trônait sur un cylindrique pot de chambre placé au milieu de la pièce* » (M 401). Le DI intérieur de Mangeclous fait d'ailleurs de ce spectacle une première récusation de l'amour-passion dont il n'a encore rien dit : « *Il* [...] *se déclara charmé. Il regarda une dernière fois son épouse accroupie et diversement bruyante et déclara intérieurement qu'il ne comprenait pas les passions d'amour dont les Européens étaient affligés.* » (M 405). Rébecca est d'ores et déjà inscrite comme anti-modèle, en attente des deux discours polémiques dans lesquels Mangeclous la citera explicitement comme telle. Cette posture, elle la célèbre ensuite en un DD qu'interrompt une didascalie parenthétique, puis que ponctue une autre note narratoriale : « *Elle était en transe sur son vase de nuit* [...] *Sur son pot de chambre, elle était une Pythie possédée d'un haut esprit médical.* » (M 402). De fait, sa parole, accumulant exclamations et obscurités, relève d'une vaticination burlesque, essentiellement scatologique, non seulement du fait du trépied qui la soutient, mais aussi par le verbe qui en émane :

> Oh beauté que c'est l'huile de ricin, soupira-t-elle en son étrange langage [...] Oh libération de mon ventre, oh beauté dans mes intestins, oh fin de mes eczémas, oh soulagement charmant. Oh beauté que c'est l'huile de ricin ! [...] Il n'y a pas mieux que l'huile de ricin parce que ça fait faire épais comme du ciment. Tandis que le sulfate c'est tout de l'eau qui sort seulement. (M 401-402)

L'interjection exclamative se distingue fortement des vocatifs lyriques *ô* ; c'est le corps qui exprime, ou exhale comme le suggère le récit attributif *soupirer*, cette célébration scatologique. La trivialité et la précision de son propos évoquent Adrien Deume, et se situent à l'opposé d'Ariane – mais aussi de l'héroï-scatologique de Mangeclous.

En effet, avant tout, Rébecca parle un idiolecte bizarre, fort différent de la rhétorique de son époux. Cyril Aslanov le caractérise « comme de l'italien déguisé en français ou comme du français italianisé »[1]. Cela est évident dans sa prononciation ; une parenthèse narratoriale en explicite la première occurrence : « *J'ai une cousine Rachel à Paris que son fils il est interne, interne ! (Elle prononçait "inneterne".)* » (M 401). Puis c'est l'orthographe du DD qui la rapporte de façon mimétique : « *un peu de gazzose pour que je fasse un rot* » (M 403), « *la magnésie effervescheute* » (M 405), « *Mais où que je trouve hormine ! C'est richesse de millionnaire, hormine !* » (V 847). En outre, et ces deux phrases l'illustrent bien, l'idiolecte de Rébecca, essentiellement exclamatif et incantatoire, présente une syntaxe étrange, notamment par la postposition du verbe opérant une mise en relief par la topicalisation emphatique : « *Parole d'honneur que mouton c'est ! Que je perde mes yeux si mouton ce n'est ! Mouton c'est !* [...] *Que noire année me vienne si mensonge je dis !* » (V 846). On y retrouve aussi de nombreuses ellipses de l'article et des répétitions : « *C'est grand savant d'être interne, grand savant, grand savant, grand professeur, beaucoup argent, grand salon, grand automobile, la science, la science !* » (M 401-402). La parataxe appose une accumulation de syntagmes nominaux, disjoints de tout procès, voire dépourvus de toute actualisation, comme une association d'idées, ou de visions. Son enchaînement procède par une concaténation qui dérive de connotation en connotation : « *Pour avoir courage d'étudier, parce qu'il a été refusé cinq fois à internat, il fabriquait billets de banque avec des petits morceaux de papier et il disait : "Comme ça des tas j'aurai quand je serai interne, interne, chef clinique, Pasteur, Curie !"* » (M 402).

---

[1] Cyril ASLANOV . "Une tradition..." art. cit., p.51.

Du point de vue lexical, là encore, la traduction narratoriale souligne un italianisme : « *Le fils de Rachel est beaucoup capable, beaucoup capable, interne, interne ! Beaucoup fourbe, beaucoup fourbe ! (Dans le langage de Rébecca, fourbe était synonyme d'intelligent.)* » (M 402) ; Cyril Aslanov y identifie l'adjectif « *furbo* au sens positif de rusé, intelligent qui est le sens courant de ce mot en italien »[1] et note que l'adverbe *beaucoup* à la place de *très* rappelle également l'italien *molto*, à la fois adverbe de quantité et adverbe intensif exprimant le superlatif absolu. La trace du judéo-vénitien est en effet incontestable, mais ce dialecte, parlé dans la ruelle d'Or, et par Mangeclous lui-même, n'est nulle part aussi présent que chez Rébecca ; la parole du petit peuple céphalonien illustre une forme épurée de langue valeureuse, sans ornement, mais sans italianismes. Cet idiolecte, exclusivement réservé à Rébecca, est dévalué par l'excellence de la francophonie valeureuse dont relèvent les répliques de Mangeclous à sa femme, sous sa forme courtoise (M 401) ou paperassière : « *n'omettez point de me remettre avant vesprée un reçu dûment signé pour bonne et valable quittance.* »[2] (V 846). D'ailleurs, récit et DIL intérieur rapportent l'agacement que lui inspire le dialecte de sa femme : « *Il versa avec un ennui qu'il dissimula. Oh pourquoi cette femme disait-elle toujours gazzose ?* » (M 403).

Mais au-delà de l'italianisme, que tout lecteur n'est pas susceptible de reconnaître, c'est un lexique personnel que connote ce terme ; quelques commentaires autonymiques du narrateur développent cet étrange lexique : « *pour apaiser tous revenants éventuels – qu'elle appelait craintivement "ces Personnes".* » (V 942). Or, l'une de ces mentions est particulièrement révélatrice par son originalité idiolectale : « *son mari – qu'elle appelait son "embarras" lorsqu'elle parlait de lui à ses amies* » (M 403). Le terme *embarras* désigne l'encombrement des voies digestives, les troubles gastro-intestinaux provoqués par des infections, des intoxications diverses. En revanche, les apostrophes de Rébecca à Mangeclous montrent un ennoblissement héroï-comique, usant des isotopies du bijou : « *joyau* », « *diamant* » et « *perle de beauté* » (M 403, V 846-847), et du seigneur : « *seigneur mari* » (V 846), « *mon bey* » (M 406, V 846), « *mon pacha* » (V 847). S'y ajoutent, en outre, les hypocoristiques financiers, qui constituent une spécificité de leur idiolecte conjugal. Ils s'inscrivent dans l'emploi fasciné de ce technolecte par Mangeclous, qui appelle son épouse « *chère action privilégiée à jouissance différée* » (M 406) ; mais Rébecca en fait autant, réciproquement : « *Ô mon capital* » (M 403, V 846). Cet échange de répliques illustre la douceur conjugale qu'expriment grotesquement ces hypocoristiques : « *Obligation à lots, soupira-t-elle tendrement, tu ne m'écoutes pas ! – Oui, créance hypothécaire de mon cœur, je suis à vous,* [...]. *Chère part de fondateur, lui dit-il, je vous écoute avec bonhomie.* » (M 404).

Par ces hypocoristiques mutuels, Rébecca apparaît non seulement comme un double burlesque de toutes les aimées, mais aussi comme une parodie de Mangeclous. C'est *a fortiori* le cas de leurs trois fils. Souvent désignés par leur âge ou leur rang, ils n'en portent pas moins plusieurs noms ou surnoms, très variables, qui sont autant de fragments de la parole de leur père, cristallisée dans les dénominations de sa progéniture. Elles présentent un condensé de certaines de ses caractéristiques : l'anglomanie, la langue de

---

[1] Cyril ASLANOV. ibid., p.52.

[2] Mangeclous y ajoute les appellatifs célébrant l'obésité de Rébecca, par la métonymie de sa masse chiffrée : « *Je salue avec respect et affection vos cent vingt kilos, jardin de mon âme.* » (V 846), ou par la métaphore hyperbolique et le titre fantaisiste : « *ô montagne de graisse, ô tardive, ô sultane des tortues* » (V 854). La richesse et les ambiguïtés des appellatifs est corroborée par les connotations contradictoires de cette didascalie parenthétique hypertrophiée qui ponctue une réplique de Rébecca : « *(Huileuse œillade vile, rusée, dégoûtante, enfantine, enthousiaste, nuptiale, complice, si bête, si aimante, si belle.)* » (M 403).

l'aristocratie, celle des affaires. Le plus jeune reçoit les surnoms de « *Lord Isaac Windsor and Beaconsfield* » (V 845) et, dans *Mangeclous* :

> Lord Isaac and Beaconsfield Limited. (Tels étaient les prénoms intimes du bambin de trois ans – dont le prénom officiel était Lénine. L'aîné, lui, s'appelait Mussolini. Ainsi, Mangeclous se sentait à l'abri de tout risque : en cas de troubles sociaux il arguerait du prénom opportun et, selon les cas, se déclarerait communiste convaincu ou fasciste à tout crin.) (M 408)

Ce petit Mussolini, âgé de six ans dans les *Valeureux*, de fait, n'est jamais appelé qu'Eliacin ou « *Bambin Aîné* » (V 824), mais dans ce prénom aberrant apparaît, outre le paradoxe, une autre dimension de la parole du père : la peur. Dans *Les Valeureux*, c'est le puîné, également appelé du nom d'un grand magasin, « *vicomte de Bonmarché* » (M 410), qui supporte à lui seul ce tiraillement angoissé :

> Moïse, âgé de cinq ans, et dont les prénoms supplémentaires étaient Lénine Mussolini. (En cas de révolution triomphante, communiste ou fasciste, Mangeclous se prévaudrait du premier ou du deuxième prénom, selon le cas, pour témoigner de son orthodoxie politique.) (V 845)

Les apostrophes que Mangeclous adresse à ses fils, et leurs désignations en leur absence, excèdent largement cette panoplie de prénoms. Il développe pêle-mêle tous les hypocoristiques possibles**.** Certains les valorisent en tant que petits enfants : « *mignons de l'âme* » (M 408), « *chérubins et prunelles* » (V 846), « *minuscules de mon cœur* » (V 848). L'amour paternel est développé par des notions abstraites : « *chers petits honneurs de ma vie* » (M 408), « *Délices du cœur et fils de la préférence de l'âme* » (M 417) ; il est métaphorisé par l'isotopie de l'objet précieux : « *mes chéris, ô couronnes sur ma tête* » (M 412), « *ô mon rubis précieux* » (V 826), « *mes perles fines* » (BS 672). S'y ajoutent les motifs de la plante délicate : « *fleurs de ma rate* » (M 407, V 825), « *mes jasmins* » (M 411), « *mon fils et œillet* » (V 827) ; et de l'animal fragile : « *mes trois bambins, lumignons de mon âme, mignons oiselets, petits colis parfumés de mon cœur* » (V 810), « *passereau* » (V 849, 957), « *agnelets* » (M 411). Toutefois, cette dernière occurrence introduit l'isotopie alimentaire dans l'hypocoristique animalier, comme le fait la chute de la coordination suivante : « *Mangeclous étreignait ses fils, les appelant doux successeurs, passereaux agréables et brioches du cœur* » (V 957). L'hypocoristique alimentaire emprunte d'ailleurs ses motifs plus spécialement, comme ici, à la douceur, la sucrerie[1] : il « *les appelait ses petits pains au lait et ses beignets à la rose* » (V 818), « *beignet à la rose* [...] *douceur de mon cœur* » (V 826), « *ces chers petits pains au cumin* » (V 828), « *confiture de mon cœur* [...] *mon doux massepain* [...] *quelle pâte d'amande ! – Pétrie par vos mains, père ! cria Eliacin* » (V 882). Sur le fond de cet ensemble touchant se détachent quelques notables ruptures de registre ; c'est évidemment le cas lorsque Mangeclous les accuse de parricide et de sédition (V 850-851), ou dans ces apostrophes valeureuses : « *ô crapauds envenimés, ô souche des balayures et descendance des latrines* » (M 416). Mais c'est plus nettement la trivialité de l'appellatif qui suffit à connoter une forte dégradation du sublime antérieur, et une sévérité rare que confirme ici la transition de la didascalie parenthétique : « *Merci, noble créature, sanglota Mangeclous. (Sur un ton tout différent, très positif :) Mais il faudra que tu te dépêches, mon garçon* » (M 418).

Inversement, les apostrophes des bambins à Mangeclous consistent alternativement en des titres fantaisistes, et surtout la célébration de sa paternité : « *Votre Condescendance* [...] *ô père doué de toutes vertus* [...] *ô notre maître en astuce, ô sublime*

---

[1] L'aliment qui sert, *a contrario*, à dévaloriser les deux filles, est dans ce cotexte particulièrement révélateur, c'est un légume nordique et réputé fade : « *tes inutiles sœurs, interminables et pâles, véritables endives sans saveur* » (V 828), « *elles étaient aussi pointues que bêtes, ces deux longues, ne sachant que pleurnicher, véritables endives.* » (BS 672).

engendreur doué d'intelligence » (M 416). Elles suffisent à montrer dans leur parole une miniature de la rhétorique de leur père, dont ils partagent aussi la prédilection pour le thème alimentaire. Cela est évident quand ils l'implorent de leur faire goûter sa moussaka ; en l'absence d'Eliacin, ils développent à deux voix une amplification de la sollicitation, notamment par une expansion ternaire. La progéniture masculine de Mangeclous est comme une excroissance de sa rhétorique : « *Une petite portion pour nos appétits enfantins !* [...] *– Ecoutez nos jeunes appels ! – Prêtez l'oreille à nos tendres prières ! – Ne restez pas sourd à nos puériles sollicitations !* » (V 850). C'est plus particulièrement le cas de l'aîné, Eliacin. J'ai eu l'occasion de mentionner maints échos de l'idiolecte de Mangeclous dans le sien, relevant du technolecte juridique, de l'éloquence politique ou de l'amplification.

Le procédé le plus représenté est le soulignement méta-discursif. Il souligne la redite comme une variation ornée du même : « *ne pourriez-vous me révéler la nature et l'objet de cette merveilleuse entreprise qui ouvre à mes narines ravies d'odorantes perspectives ?* [...] *Quel est donc ce projet sublime, réitéré-je ?* » (V 828-829) ; il permet également de structurer ou de suturer par réamorçage une syntaxe fondamentalement digressive : « *Peut-être même que votre munificence voudra ajouter au cou d'oie précité, cou convenablement farci et, si Dieu veut, bourré de pignons, voudra ajouter, dis-je, quelques beignets* [...]. » (V 828). Dans l'exemple suivant, le soulignement permet d'expliciter le sous-entendu et de greffer sa réplique à celle de Mangeclous :

> c'est l'entreprise que je médite qui seule me permettra de revigorer mon estomac [...]. – Et qui vous permettra aussi de remettre quelques calories en mon intérieur, suggéré-je timidement, car je vous l'avouerai, père, j'agonise de mangement ardemment désiré. (V 827-828)

La parole du fils se présente comme une amplification parasitant celle du père ; ainsi, après l'amplification de la commission dont Mangeclous le charge auprès des Valeureux, Eliacin arrive, par le redoublement synonymique, à en rajouter, à avoir le dernier mot, sur lequel Mangeclous s'appuie pour le gloser et reprendre : « *dis-leur ces simples paroles : Ce matin à onze heures, concile et conclave serré chez mon illustre père ! – Et engendreur, ajouterai-je, avec votre permission ! – J'y consens, assuré que je suis de la vertu de ta sainte mère !* » (V 829).

Mais ces excroissances mimétiques débouchent sur une concurrence similaire à celle qui oppose Mangeclous à Saltiel[1]. Son impatience croît très nettement au cours du dialogue dont Eliacin lui dérobe l'exorde par une question préalable :

> Pardonnez mon inconvenance, père ! interrompit avec feu le bambin. Mais avant tout exorde de votre part… (Mangeclous sourit approbativement. Exorde ! Quel autre enfant sur terre emploierait un pareil mot en la sixième année de son âge ?) Avant tout préambule ou prolégomène, comme il vous plaira, et si impatient que je sois de suspendre mon appareil audio-visuel à votre harangue, me sera-t-il cependant permis de poser une touchante question préalable ? [...] Voici, père. Comme agréable devoir et en tout respect dû et mérité, la question que je souhaiterais poser, avec votre paternelle permission, est la suivante : comment vous portez-vous ce matin, cher auteur de mes jours ? (V 826)

Cette question amplifie et modalise à outrance la formule de politesse ordinaire, par l'alternative synonymique et les périphrases. La plus encombrante est la métonymie sensorielle désignant le locuteur comme futur récepteur : l'adjectif composé défige le syntagme figé « appareil auditif » ; la vue et l'ouïe, dénotées par l'adjectif relationnel, sont assimilées au comparant technique *appareil*, ce qui fait de la harangue, par filage du

---

[1] Elle a pour pendant l'âpre négociation qui l'oppose à ses deux plus jeunes fils au sujet de la moussaka. Isaac notamment fait preuve d'insolence : « *Et moi je dis que c'est dégoûtant !* » (V 849), « *Pure hypocrisie !* » (V 851).

registre concret, un crochet. La question phatique devient emphatique – au point d'agacer Mangeclous. Ce dernier se heurte à l'éloquence de son fils, comme le montrent ses amorces réitérées, passant de l'admiration attendrie au prurit rhétorique quand Eliacin demande à poser sa question préalable :

> Prends donc un siège, fleur de ma rate, et parlons en égaux [...] Trêve d'amollissants épanchements [...]. Venons-en au fait, ô mon rubis précieux, et laisse-moi t'exposer la situation en ses longueur et largeur. [...] Pose, beignet à la rose, pose, œil de gazelle, mais pose vite car ma langue brûle de s'exprimer, dit Mangeclous, délicieusement titillé par la rhétorique de son petit génie. [...] laissons là ces vétilles, car l'heure est à l'entretien viril. [...] – Je suis toutes oreilles déférentes, père ! – Oui, mon chéri, oui, fiancé de la reine, un projet grandiose est né... – Comme à l'accoutumée, père ! – Cela suffit maintenant, fit sèchement Mangeclous, ne m'interromps pas tout le temps et ne me gâte pas mes effets ! Je redis donc qu'un projet grandiose est né [...]. (V 825-826)

Cette rivalité est alors d'autant plus cocasse que, sans qu'elle n'ait rien d'œdipien, Mangeclous ne l'invalide puérilement que par la différence de génération :

> notre misère serait comme celle qui s'abattit sur le plus grand musicien de tous les temps et dont le nom était Mozart ! – Et les prénoms Wolfgang Amadeus ! cria Eliacin – [...] Oui, fils, ainsi que je le disais lorsque tu m'interrompis par deux prénoms que je connaissais dès la deuxième année de mon âge, à peine sorti de l'honorable ventre de ta grand-mère [...]. (V 827)

Les soulignements métadiscursifs les plus nombreux apparaissent dans sa réponse aux questions de procédure que Mangeclous pose à ses étudiants :

> J'ai trouvé ! cria Eliacin [...]. Euréka ! ajouterai-je, tel Archimède trouvant en son bain le moyen de déterminer la densité des corps en prenant l'eau pour unité, tout corps plongé dans un fluide perdant une partie de son poids égale au poids du volume du fluide qu'il déplace ! [...] Euréka ! redis-je, [...]. (V 883)

La situation illustre tout autre chose que la rivalité. Les soulignements méta-discursifs ne raccordent pas la parole d'Eliacin à celle de son père, mais produisent la mise en scène qu'il attend et qu'il appuie devant ses étudiants. Devant ce public, Mangeclous ménage une place à la parole de son fils, dont le prestige rejaillit sur son nombrilisme. L'allusion lexicalisée à l'apophtegme d'Archimède, sa mention ainsi soulignée, et enfin la récitation non pertinente de son principe, font de lui un cuistre, qui « parodie l'image stéréotypée du jeune Juif, génie précoce, mais finalement stérile, jeune prodige verbeux et creux. »[1] Le caractère éminemment paternel de son admiration pour ses fils apparaît quand Jonathan Lev, rival et parodie des bambins (et donc de Mangeclous lui-même) renchérit sur la question que pose son père à Mangeclous au sujet de Rothschild :

> Et comme domestiques, beaucoup, je suppose ? questionna Abraham Lev, un gros négociant asthmatique. – Oui, comme domesticité ancillaire et masculine ? demanda tendrement son fils [...]. (Il guigna subrepticement pour voir si les expressions distinguées avaient été admirées. Mais Mangeclous, agacé par tous autres fils que les siens, n'en laissa rien voir. Par contre, le père du jeune Jonathan eut un sourire d'accouchée qui fut enregistré aussitôt par son petit prodige.) – Trois cents domestiques, répondit le bey des Menteurs. Tous à cheval. Tous médecins ou avocats. [...] – Professions libérales, dit l'adolescent. L'illustre Victor Hugo disait un jour en latin, car à partir de l'âge de deux ans, c'est épatant, il ne se servit à domicile que de la langue de Virgile. Tiens, c'est épatant, j'ai fait deux vers sans le vouloir, ils me viennent ainsi tout seuls. (M 399-400)

Jonathan prolonge la parole de son père par la redoublement synonymique ; Mangeclous lui répond par un laconisme inaccoutumé, et laisse une marge (avant de lui laisser la place en prenant la fuite) à Jonathan qui prolonge alors sa parole par la catégorisation hyperonymique. Le jeune cuistre entame l'anecdote d'un grand homme, avant de convoquer un autre grand homme par la périphrase précieuse pour *le latin*, mais la citation

---

[1] Norman THAU. art. cit., p.52 ; voir Denise GOITEIN-GALPERIN. op. cit., p.183.

latine annoncée est oubliée, le métalangage fat occulte le propos qui n'était qu'un prétexte[1]. En outre, la reprise de *épatant* souligne l'identification de Jonathan à Hugo. Après le départ de Mangeclous, il détaille ensuite des rêves de carrière où apparaissent tous les attributs de ce dernier : « *Je me spécialiserai dans l'aliénation mentale, comme mon maître Charcot. Je recevrai ma clientèle en redingote, de manière méprisante, un peu aristocratique.* [...] *Ou peut-être entrerai-je dans la diplomatie.* » (M 400).

Par ces reflets miniatures, l'idiolecte de Mangeclous subit donc le traitement que lui-même inflige au langage juridique et à l'éloquence universitaire, à l'anglais et au latin, à *Anna Karénine* et aux discours de Solal. Cette généralisation du principe polyphonique réalise à la perfection ce que Bakhtine définit comme « la *joyeuse supercherie* » :

> Au *mensonge pathétique* accumulé dans le langage de tous les genres élevés, officiels, canonisés, dans ceux de toutes les professions, classes et couches sociales reconnues et établies, s'oppose non pas la vérité directe, imprégnée elle aussi de pathos, mais une supercherie joyeuse et astucieuse, comme *le mensonge justifié pour les menteurs*. Aux langages des prêtres et des moines, des rois et des seigneurs, des chevaliers et des riches citoyens, des savants et des juristes, de tous ceux qui détiennent le pouvoir et qui sont bien placés dans l'existence, s'oppose le langage du joyeux luron, qui reproduit parodiquement, quand il le faut, n'importe quel pathétique ; mais il le neutralise en le prononçant avec un sourire et un artifice, en se moquant du mensonge, en le transformant en une allègre tromperie.[2]

Cette tendance esthétique et éthique, qui est le fond de la parole valeureuse, connaît une expression outrancière chez Mangeclous ; mais la complexité du système polyphonique est telle que, selon le principe de l'arroseur arrosé, le démystificateur en chef est lui-même démystifié. C'est également la fonction de cette figure pour le moins marginale de la parole valeureuse, que représente le compère marseillais de Mangeclous, Scipion.

---

[1] La fin de ce dialogue voit son arbitraire pédant accru par le recours au DI autonymique : « *il dit à ses congénères que ce petit nuage, là-haut, lui rappelait l'illustre dramaturge anglais Shakespeare. Puis il désigna une flaque d'eau et affirma avec désinvolture aux vieux ahuris qu'elle "contenait l'ambiance de certains romans de George Sand".* » (M 400).

[2] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie...* op. cit., p.214.

CHAPITRE III : LES SATELLITES DU CERCLE VALEUREUX

I. Scipion

La parole valeureuse trouve en Scipion un équivalent occidental. Au chapitre XIII de *Mangeclous*, les Valeureux quittent leur île et cinglent vers la cité phocéenne, où l'incipit du chapitre XIV, sans transition, installe le lecteur grâce à des indices stéréotypés, le climat local et la toponymie : « *Il était huit heures du matin et le soleil pesait déjà. Mais le mistral faisait claquer les tentes et les drapeaux des barques du Vieux-Port, face à la Canebière.* » (M 460). Dans ce cadre apparaît Scipion, dont la désignation dénote une focalisation externe : « *un quinquagénaire borgne et ventripotent savourait la joie de vivre et se délectait d'un plat de son invention qu'il appelait Rosée du Matin ou Réconfort du Mâle et qui se composait d'oursins,* [...] ». Toutefois, l'autonymie itérative des intitulés gastronomiques, suivis de la recette et relevant d'un narrateur omniscient, contribue à donner à cette éjouissance alimentaire une tournure mangeclousienne. Par la suite, sa toilette matinale rappelle celles de Saltiel, et sa fatuité grotesque que rien n'ébranle, les certitudes de Mangeclous. Sa première dénomination, exhaustive, évoque les appellatifs valeureux : « *Scipion Ange Marie Escargassas* » (M 461). *Scipion* connote une latinité héroï-comique, dans la lignée des Marius et César de Pagnol ; *Ange* est une dénomination digne de Salomon, et connote la pureté, la chasteté et l'asexualité que dégrade l'érotomanie du personnage ; *Marie* introduit à la fois la catholicité et une nouvelle indétermination sexuelle ; *Escargassas,* enfin, est un provençalisme significatif : *« s'escagassa* » signifie « s'efforcer, notamment pour pousser des selles », et relève du burlesque scatologique. Les quelques DD itératifs qui émaillent ensuite son portrait liminaire font déjà écho à la parole valeureuse ; c'est par exemple le cas de la justification héroï-comique que Scipion, tel un Mangeclous, donne à « *sa nuque rasée à la Deibler. "Comme ça, la place pour la guillotine est déjà prête", avait-il coutume de dire sombrement.* »

Cette affinité se confirme nettement par les DR plus développés qui suivent, relatifs aux deux activités du personnage. D'une part, l'ennoblissement de son activité de marin par les titres et dénominations, rapportés dans des îlots autonymiques, évoque le Recteur Mangeclous :

> Il était, comme il disait, navigateur et chef après Dieu sur La Flamboyante – nom actuel de la petite barque sur laquelle il faisait faire des excursions "en basse et haute mer" aux touristes et qu'il avait successivement baptisée La Glorieuse, Vae Victis, La Mille et Une, La Généreuse, Austerlitz, Eléphant de Mer, Myosotis, Intrépide, La Baleine, La Mignonne, Gigantic. (M 462)

Les noms de la barque, en particulier, alternent l'héroï-comique du registre martial et conquérant, et celui de l'isotopie animalière qui a tôt fait de basculer dans le burlesque ; s'y ajoute un soupçon d'érotisme, introduit par l'hypocoristique, la fleur des amoureux et l'allusion aux *Mille et une nuits*, qui connote à la fois la fiction, l'orientalité, et un sous Don Juan, relativement aux *mile e tre*. D'autre part, Scipion vend des moules, et donne en DD une version hyperbolique de cet acte de langage, la réclame, que Salomon le vendeur d'eau parfumée illustre en mode mineur : « *"Regardez-moi comme je suis beau ! Oh, mon Dieu, mais comme je suis beau !" vociférait-il avec indignation. Ce qui signifiait simplement qu'il trouvait aimable sa marchandise.* » L'accueil qu'il réserve à ses clientes évoque les allocutions de la pancarte et des bambins-sandwiches de l'université : « *Miladisses, cria-t-il en saluant militairement, à vos ordres ! Capitaine marin Scipion, de La Flamboyante ! Vingt ans de navigation ! Promenades avec chants par le capitaine !* »

Cette première transaction burlesque est interrompue par la fuite de Scipion, dont la motivation est donnée de façon lacunaire : « *un spectacle inattendu le pétrifia* » (M 463). La diégèse s'interrompt alors, le temps que Scipion ait rejoint les Valeureux à l'incipit du chapitre XV, pour une longue analepse narrant leur amitié ancienne (M 463-466). La première scène a prédisposé le lecteur à ranger ce nouveau personnage aux côtés des Céphaloniens, et l'analogie est ici confirmée, quand le narrateur rapporte l'histoire de leur amitié, mais aussi les multiples métiers de Scipion, ou les appellatifs valeureux dont il gratifie Mangeclous, tels que cette apostrophe héroï-comique : « *"cher compagnon de mort" – ceci parce que le tramway qui les avait ramenés un soir à la caserne avait déraillé.* » (M 465), et cette autre qui veut tout dire, embrasser la totalité de l'amitié, en tête de sa dernière lettre, « *adressée à "son ancien chef et ami actuel et futur Mangeclous"* ». Le langage incorrect et cocasse de Scipion est une autre illustration de la francophonie valeureuse. Sa faconde populaire, méridionale, excessive – quasiment juive – connote la verve marseillaise. La Céphalonie de Scipion, c'est Marseille.

1. L'expressivité méridionale

La parole de Scipion est rapidement référée au topolecte marseillais[1], dont les connotèmes les plus voyants sont récurrents. Il s'agit en premier lieu des phatiques et des interjections, marques d'une interlocution vivante et d'une sociabilité démonstrative. D'emblée Scipion en prononce le terme emblématique, « *peuchère* »[2], dont les occurrences sont ensuite innombrables, associé à *mesquin*, qui a le même sens de commisération[3] : « *elle est venue mesquine, peuchère* » (M 482). L'éthos marseillais est développé par le riche paradigme de ce type d'interjections. Scipion somme ses clientes de débarquer en ces termes : « *Allez, zou, dehors !* » (M 467). C'est une interjection qui, en provençal, entraîne à l'action[4] : « *Zou, montez !* » (M 485), « *à peine qu'ils me voient arriver, zou, ils le mettent !* » (M 527), « *Et allez, zou, il te prend une grosse bouteille et dzan ! il te les arrose* [...] »[5] (M 478). Outre les interjections, on rencontre également des impératifs expressifs prenant à témoin l'allocutaire, à l'instar de *té !*[6], traduisible par « tiens, regarde ! » De même, dans le doublet « *allez, vai !* » (M 474, 475) par lequel une belle lui implore prétendument un baiser, le premier impératif est répété par son équivalent provençal. L'appellatif et désignation « *collègue* », au sens de « ami, camarade, voire simple connaissance »[7], est emblématique de ce type d'interlocution. Scipion l'emploie souvent (M 471, 477), y compris à l'adresse des bateliers genevois (M 487), du comte de Surville (M 524, 525), et d'Hitler lui-même, dans une confabulation (M 469).

Un autre élément du paradigme de l'expressivité méridionale est *qué*. D'une part, le monosyllabe est une interjection introduisant une subtilité comminatoire, telle que

---

[1] A ce sujet, voir Frédéric MISTRAL. *Lou tresor dóu Felibrige*. Aix : Edisud, 1979 ; et Robert BOUVIER. *Le Parler marseillais*. Marseille : Jeanne Laffitte, 1986.

[2] C'est la forme francisée du provençal *pecaire*, signifiant « pécheur », terme de compassion, d'amitié, de tendresse ou de dédain. Frédéric MISTRAL. op. cit. (2), p.511.

[3] « Misérable, affligé, chétif, pauvre » en français, plus encore en provençal et dans son étymon arabe, [mskin].

[4] Elle est traduisible par « sus, allons, courage ! » Frédéric MISTRAL. op. cit. (2), p.1147 ; Robert BOUVIER. op. cit., p.173.

[5] La vivacité du récit est encore accrue par une seconde interjection que Mistral orthographie *zan*, onomatopée d'une chose qu'on lance, comparable à « vlan ! ».

[6] M 472, 474, 475, 483. Frédéric MISTRAL. op. cit. (2), p.967.

[7] ibid. (1), p.601 ; Robert BOUVIER. op. cit., p.53.

« comment ça, hein ! »[1] : « *Tu me promets le secret, dis, petit, qué ?* [...] *Tu voudrais bien que je continue des coquineries, qué, polisson ?* » (M 473) – jusque dans l'auto-exhortation : « *pas de gros mots, qué Scipion ?* » (M 486). Par ailleurs, comme *quel*, c'est un déterminant interrogatif (M 493) et surtout exclamatif aux occurrences multiples : « *Qué coquin je suis, quand même.* » (M 466), « *dormir seul une nuit, qué bonheur que je connaîtrai jamais !* » (M 470), « *Et comme propreté, qué merveille !* [...] *Qué belle ville quand même.* » (M 487), « *Oh qué femme, boudiou !* » (M 481). Dans ce dernier exemple, l'exclamatif est ponctué par un juron également méridional, équivalent de *bon Dieu*. On rencontre également « *Bonne Mère !* »[2] (M 488) ; « *Oh funérailles* » (M 479), méridionalisme marquant la déception, le dépit, l'exaspération ; ou encore l'interjection exprimant la surprise ou l'émoi : « *oh coquin !* » (M 488), développée en « *coquin de sort* » (M 476, 479, 489).

Au registre oral de la tchatche s'ajoutent maints authentiques provençalismes lexicaux. Certains ne manqueront pas d'être identifiés par le lecteur, à l'instar de « *fadade* » (M 482) au sens de « niaise, idiote ; mais le lexique de Scipion comprend de nombreux provençalismes moins stéréotypés, dénotant de la part de Cohen un maniement sûr du topolecte marseillais de son enfance. Certains peuvent ne pas être perçus comme tels, dans la mesure où ils se présentent comme des néologismes de sens affectant des mots attestés en français. La meilleure illustration en est l'adjectif, dans « *tu es bien brave* » (M 475) ; il signifie en provençal « qui a des qualités de cœur », et même, de façon ambivalente, « niais ». On trouve par ailleurs un emploi adverbial, « *cette grande, peuchère, il l'avait eue brave* » (M 482), dans le sens de « *bravamen* »[3], c'est-à-dire « beaucoup, abondamment, fortement » – ici, « il l'avait bien eue, sacrément ». On rencontre, de même : « *la tête leur vire* » (M 475) pour « tourner » ; *mirer* (M 471, 472) pour « regarder avec attention, observer » ; *venir* pour « devenir »[4] (M 481, 482, 485) ; *dire* pour « nommer, appeler, traiter de »[5] : « *on lui dirait menteur* » (M 490) ; *fréquenter* (M 471) pour « courtiser une jeune fille »[6] ; ou encore ce tour pronominal, propre au Midi et qu'on trouve chez Daudet ou Pagnol : « *Scipion était retourné à Marseille de laquelle il se languissait trop, comme il disait.* » (M 465).

D'autres occurrences consistent en des mots étrangers au français standard, et ce dès la promotion de ses moules, « *dix sous le moulon* » (M 462) c'est-à-dire « le tas, l'amas ». Ils sont plus ou moins aisément interprétables en cotexte : « *batteste !* » (M 469, 470) signifiant « rixe, combat » ; « *elle m'esquichait dans ses bras !* » (M 481), signifiant « comprimer, serrer, écraser » ; ou « *catacla* » (M 505), « variante marseillaise du terme languedocien *cli-cla-cla* (ou *clic-clac-clac*) : onomatopée de l'éclat de foudre », qui désignerait ici un revolver[7]. Le verbe *rascasser*, s'agissant de cadeaux reçus par Scipion, est une variante de *recassa*, signifiant en provençal « attraper, prendre de bond ou de volée, recevoir ou attraper ce qu'on jette, happer »[8]. Enfin, les provençalismes lexicaux sont illustrés par le procédé de la composition substantivale à partir d'un verbe, très productif en provençal, avec des exemples attestés : « *un marque-mal* » (M 488), « personne mal

---

[1] Robert BOUVIER. ibid., p.159.
[2] ibid., p.109-110. Le syntagme, désignant la vierge Marie, ne se limite pas à l'exclamation (M 495, 496).
[3] Frédéric MISTRAL. op. cit. (1), p.361.
[4] ibid. (2), p.1097. Mariette l'emploie également.
[5] ibid. (1), p.185. Tour fréquent chez Giono.
[6] ibid. (1), p.1181.
[7] Selon la note 1 p.1273 de l'édition Pléiade ; voir ibid. (1), p.514, 571.
[8] ibid. (2), p.702.

habillée, homme de mauvaise mine »[1] ; « *du suce-miel* » (M 471), « mufle de veau, plante dont les enfants sucent les fleurs ; sucrerie, friandise »[2] ; et d'autres non attestés : « *des mange-beurre* » (M 496). Un paradigme particulier est celui des désignations et appellatifs appliqués aux femmes : « *nistonnes* » (M 470, 473) et « *minotes* »[3] (M 470), ainsi que les hypocoristiques tels que « *oh ma nine, oh ma belle quique* » (M 481) : le premier s'emploie affectueusement à l'adresse d'une fillette, et même d'une femme adulte ; et le second, désignant à l'origine le sexe masculin, est également un appellatif amical et affectueux. L'ordre qu'il adresse à la fille Michelangi en donne une version plus agressive : « *Allez, fous le camp, bourre de babi !* » (M 478) : un *babi* désigne péjorativement un Marseillais d'origine italienne, et l'appellatif semble être une déformation de « bougre de babi »[4].

Les provençalismes affectent également la syntaxe : *beaucoup* dans le sens de « très » (M 482, 487) ; *pourquoi* au sens de « parce que » : « *je suis populaire là-bas pourquoi je les fais rigoler* [...] *nous* les *aimons beaucoup en Argentine pourquoi nous sommes pour la liberté de conscience* » (M 526) ; « *étant que* » (M 467) pour *étant donné que* ; les comparatifs *autant comme* (M 524) et *pareil* : « *elle me regarde pareil que si j'étais du suce-miel* » (M 471), « *tu sembles pareil une concierge* » (M 492-493) ; l'intensif *tant* : « *ils m'applaudissent tant fort que je peux jamais placer un mot.* » (M 526) ; l'omission de la préposition initiale dans « *temps en temps* » (M 474) ; la locution « *pour de dire* » (M 470, 475) ; le datif d'intérêt, pour les verbes de mouvement : « *je me suis tombé* » (M 470), « *je me passais devant* » (M 473), « *je me montais sur la Flamboyante* » (M 525) ; et pour les verbes affectifs : « *je me la préférais* » (M 480), « *je me pensais* » (M 523, 527) ; le pronom personnel au lieu de l'adjectif possessif : « *je me mets le chapeau* » (M 479), dont l'emploi est plus cocasse quand il s'agit, non de la propriété inaliénable, vestimentaire ou corporelle, mais d'une abstraction : « *elle m'avait offensé le patriotisme* » (M 478).

Là encore, le lecteur ne différencie pas systématiquement ces connotèmes méridionaux de ceux qui sont simplement populaires, tels que le pronom personnel sujet explétif reprenant très fréquemment le groupe nominal sujet : « *son pays il est vaincu* » (M 469), « *son papa il est grand général* » (M 473), « *la fatalité elle nous sépare* » (M 474). Le connotème le plus emblématique est le subordonnant passe-partout *que*, dans la lignée du provençal où la conjonction *que*, les pronoms relatifs sujet *qui* et complément *que*, ont tous trois la même forme. On rencontre donc, souvent associés au décumul du pronom personnel sujet, des emplois comme relatif sujet : « *la grande blonde qu'elle est en train de causer* » (M 471), « *moi que j'ai tant de courage* » (M 530) ; ainsi que d'autres occurrences, pour « à qui » et « dont » : « *la seule femme que j'y ai fait un cadeau* » (M 480), « *j'ai rien d'un marque-mal qu'on se méfie de lui* [...] *la dame que je lui ai acheté des cigarettes* » (M 488). A cet usage comme relatif universel s'ajoutent des emplois en conjonction de subordination, comme réduction de « parce que » : « *aie l'air de rien que le mari il est terrible* » (M 482), « *fais anttention* [...]. *Que ici, ils sont polis* » (M 486). L'expressivité populaire multiforme assumée par cette cheville à l'intension fort large est très nette dans cet emploi raccourci pour « duquel » : « *L'ail, que la rose c'est rien comme finesse, à côté !* » (M 496).

---

[1] Frédéric MISTRAL. ibid. (2), p.275 ; Robert BOUVIER. op. cit., p.106.

[2] Frédéric MISTRAL. op. cit. (2), p.953.

[3] ibid. (2), p.410 ; Robert BOUVIER. op. cit., p.110 et 116. Scipion appelle par ailleurs Salomon « *minot* » (M 468).

[4] ibid., p.21; Frédéric MISTRAL. op. cit. (1), p.319. Ce peut être aussi une déformation de « mourre de babi ». Voir ibid. (2), p.373 : la « *mourre* » signifie « museau, trogne, visage » – comme dans *mourre de porc*, « museau de cochon, ou personne renfrognée » – équivalent du français *gueule de*.

2. Prononciation et orthographe

La prononciation attribuée à Scipion est elle aussi nettement méridionale ; par exemple, la parenthèse narratoriale qui suit souligne une prononciation héritée du provençal *avoust* : « *le vingt-cinq d'août (Il prononça aou.)* » (M 472). Surtout, l'orthographe des DD connote son accent méridional grâce à des procédés également représentés par l'idiolecte de Mariette[1]. On relève l'écrasement phonétique : « *çui-là* » (M 469), *comprensible* » (M 520) ; la simplification en un yod [j] du l mouillé [lj] : « *miyons* » (M 480) ; celle en [s] des groupes consonantiques commençant par [ks] : « *espliquer* » (M 477, 482, 494, 527), « *testuellement* » (M 475), « *espulser* » (M 505), « *estraordinaire* » (M 525) ; et celle en [z] des groupes commençant par [gz] : « *par ezemple* » (M 470, 471, 474, 524), « *ézagérer* » (M 477) ; celle en [l] du groupe [tl], remotivant le patronyme Hitler par le prénom « *Hilaire* » (M 469, 492). On trouve aussi un [e] prothétique devant le groupe consonantique dont l'initiale commence par [s] : « *escandale* » (M 477), « *tout dollar et esterling* [...] *mes deux estars américaines* » (M 480), « *l'esquelette* » (M 489). A ces additions fait pendant l'aphérèse, telle que « *l'école fantine* » (M 478), au point de provoquer la chute du préfixe privatif au prix, comme chez Mariette, d'un infléchissement du sens : « *je les mobilise* » (M 477). Le procédé en est poétiquement légitimé lorsqu'il produit une sentence en quasi-alexandrin : « *il y a pas plus pocrite que la femme moureuse* » (M 471). L'inscription orthographique de cet accent prend parfois des formes fantaisistes, purement idiolectales, à l'instar de « *aque* » pour *avec*, que le narrateur traduit une bonne fois pour toutes (M 470), et qui est récurrent ensuite[2].

Quand la retranscription de l'accent affecte un nom propre riche de connotations culturelles, se pose quasiment au lecteur un problème d'interprétation, à l'instar de cette graphie de *Faust* : « *les grands rôles, Rigoletto, Foste* » (M 481) ; elle enregistre graphiquement le remplacement de la diphtongue, ou du [o] fermé, par un [ó] ouvert, et l'ajout d'une finale caduque, tout comme dans « *dote* » (M 480) à la place de *dot*. C'est une altération similaire que produit la francisation du prénom de la vedette allemande en « *Madeleine Dietrich* » (M 480). L'accent méridional trouve toute sa valeur comique quand il affecte des anglicismes : l'appellatif « *Miladisses* » (M 462), « *le tranvé* » (M 488, 526) pour *tramway*, « *le faute-balle* » (M 488), ou encore ce prénom, dont une didascalie parenthétique précise la prononciation : « *les intimes, ils lui disent James. (Il prononçait Geamsse.)* » (M 479). Enfin, par automatisme, le nom de la bataille amène, par une dégradation burlesque, celui du square londonien qui la commémore : « *Milady Roscoff, l'amiral anglais, le vainqueur de Trafalgar Square.* » (M 471). Cet anglais à la marseillaise fait écho à celui que Scipion forge de toutes pièces, face à Salomon :

> elle crie : "Encore, encore !" Mais elle le disait en anglais. "Pickles, pickles !" comme ça, tu sais. Pickles, en anglais ça veut dire "encore". Et l'Italienne qu'elle se met à crier : "Picallili ! Picallili !" Ça veut dire : "Moi aussi j'en veux !" en italien. Enfin, pas l'italien que tu connais, en italien distingué. (M 476-477)

Les traductions anglaise puis italienne que Scipion donne aux « *encore* » enamourés de ses conquêtes sont des anglicismes désignant tous deux les condiments composés de petits légumes, fruits et graines aromatiques macérés et conservés dans du vinaigre : par là, elles rejoignent les métaphores culinaires du désir sexuel que Mangeclous et Michaël expriment souvent par l'image du piment.

---

[1] On notera d'ailleurs que Scipion fait dire à Alexandra Roscoff ce vers d'une chanson que cite aussi la bonne : « *ton cœur a pris mon cœur dans un jour de folie !* » (M 474).

[2] En concurrence toutefois avec la forme standard (M 462, 469, 481, 485, 525).

L'altération du signifiant affecte particulièrement les mots savants : « *la typhoïne* » (M 467), « *de la vitriole* » (M 478), « *la ditérie* » (M 489), « *du croroforme* »[1] (M 478, 490). Sa méconnaissance du registre savant est illustrée par son emploi idiolectal de l'adverbe latin *sic* : « *(En son ingénuité Scipion croyait que de dire "sic" ponctuait bien une plaisanterie et que ce mot étrange avait une mystérieuse puissance comique.)* » (M 526). Ces approximations produisent régulièrement des « anormités »[2] riches de connotations parasites, telles que le verbe *prier* dans la description d'un baiser : « *la langue elle fait le saut-prieux* » (M 476). Ses manèges de séduction sont à ce titre exemplaires. Il adresse à ses clientes l'appellatif « *frisées* » (M 465), donne une désignation tragi-comique de « *ses amoureuses – qu'il appelait ses moribondes* » (M 467), célèbre les « *bas-flancs* » (M 480) de Carmen Vanderbite, qui est un néologisme fantaisiste, homonyme de *bat-flanc*[3]. En bref, l'adresse de Scipion à James, « *vous êtes drolatique* » (M 479), caractérise continûment celui qui l'emploie, comme l'illustre ce DN itératif autonymique : « *Il s'interrompait de temps à autre pour lancer ce qu'il appelait une galantinerie aux jeunes poissonnières* » (M 461) ; en effet, son substantif noyau est un mot-valise dégradant sa *galanterie* par les connotations ambiguës de *galantine*, « charcuterie à base de viandes froides désossées, lardées et assaisonnées de divers ingrédients, que l'on sert dans sa gelée », et surtout de *galantin*, « galant ridicule »[4]. Cet idiolecte maladroit trouve enfin un mode d'illustration particulièrement voyant, que le cycle romanesque réserve à Scipion : l'orthographe défaillante. En effet, tous les écrits de tous les personnages sont exempts de fautes d'orthographe, à l'exception de sa pancarte professionnelle : « *une banderole où étaient calligraphiés ces mots dont l'orthographe est respectée : A LA RENOMÉ DE LA GALLANTERI !* » (M 462) ; et de l'affiche magnifiant en capitales son départ pour Genève, à l'incipit du chapitre XVII :

> LE GLAND DU DESTINT IL A SONNER ! JE VAIT A GENEVE DEMANDER A LA SOCIETE DES NATIONS L'ANDEPENDANCE DE MARSEILLE ! VENEZ CE SOIR M'ACCLAMER A LA GARRE SAINT-CHARLES ! JE PART A VINGTE-TROIS HEURES ! JE SUIT L'HOMME DU DESTINT ! (M 484)

3. La galéjade

Ce parler pittoresque s'inscrit donc entre celui de Mariette, plus populaire, et celui des Valeureux, plus livresque. En outre, il partage avec la parole valeureuse le goût des affabulations, qu'il illustre, sous une forme solipsiste et hyperbolique, dans leur version marseillaise, la galéjade. Après leurs retrouvailles, Saltiel et Mattathias s'éclipsent rapidement, ce que salue ce psycho-récit : « *Scipion se sentit plus léger. Ces deux étaient trop sérieux pour son goût.* » (M 467). Mangeclous et Michaël sont plus proches du Marseillais, le premier par sa faconde héroï-comique et leur passé commun au régiment, le second par la vigueur physique, affinité qui s'exprime par leurs fréquentes bagarres amicales (M 466, 468), et par ses prouesses sexuelles effectives dont Scipion donne la version mythomane. Or, ces deux doubles valeureux de Scipion prennent à leur tour congé de lui, au bout de trois pages :

> Scipion protesta. Pour le consoler, Mangeclous décréta que Salomon n'irait pas encore se coucher et le nomma officier d'ordonnance de Scipion. Salomon n'en fut pas ravi car il avait sommeil et Scipion l'effrayait un peu. Mais les ordres de Mangeclous ne se pouvaient discuter. Scipion se

---

[1] Assimilation phonétique que, tout comme « *anttention* » (M 471, 486, 524), réalise aussi Mariette.

[2] Néologisme de Peytard et Genouvrier que cite Chantal ARGOUD-SIGAUD. op. cit., p.17.

[3] « Pièce de bois qui, dans les écuries, sépare deux chevaux ; et par extension, cloison en bois entre les lits, dans un dortoir ; lit de planches, plancher surélevé servant de lit ».

[4] A l'inverse de « *giroulettes* » (M 475) mêlant *girouette* et *roulette* de façon relativement homogène.

> résigna. Après tout, c'était peut-être mieux ainsi. Salomon était un gibier de choix, admiratif à souhait. Il l'aimait bien, ce petit, si tranquille, qui ne vous contredisait jamais. (M 469)

Il est significatif que Mangeclous, par une collation de titre fantaisiste, délègue au poste d'oreille complaisante le seul Salomon, le plus crédule d'entre eux, à son corps défendant, pour une écoute qui est subie dès le début. On a vu d'ailleurs que nonobstant la justesse du DIL qui précède, Scipion arrive à susciter sporadiquement objections et contradictions de la part de Salomon : son affabulation est telle que le plus coopératif des cousins cesse de jouer le jeu. L'incipit du chapitre XVI qui va rapporter leur tête-à-tête unilatéral, confère à Scipion une sorte de prescience de cette usure de l'auditeur, à qui il fait boire au préalable « *deux tasses de café très fort* » (M 470).

La cohérence de son affabulation est fabriquée au fur et à mesure. Scipion et sa fiction ont toujours raison ; tout est motivé, et variable. Scipion est confronté au vertige de l'infini des possibles narratifs, comme l'exprime la pause de ce DIL mental : « *Il s'arrêta, fatigué. Il y avait tant de possibilités ! Fallait-il donner ce baiser ?* » (M 476). Et de fait, son récit s'éparpille entre divers possibles contradictoires. L'un des problèmes les plus cruciaux touche au personnage d'une des amoureuses de Scipion, « *Milady Roscoff, la fille de l'amiral anglais* » (M 471), qu'il prénomme ensuite Alexandra (M 474) : « *j'y ai répondu gentiment, genre papa : "Et votre mari ?" – Mais alors, objecta Salomon, elle ne s'appelle pas Roscoff ? Puisque c'est son père qui est monsieur l'amiral Roscoff. – Elle a épousé un cousin ! cria avec colère Scipion. M'interromps pas pour des bêtises !* » Scipion justifie alors l'incohérence par la parade de la consanguinité ; par la suite, il impute à la charge du personnage lui-même sa propre versatilité de conteur, que ses digressions distraient :

> Elle m'a répondu comme ça : "L'honnêteté, monsieur Scipion, je m'en fous !" – Mais vous êtes sûr qu'elle est la fille d'un amiral ? – [...] Et alors, qu'est-ce que je disais ? – L'honnêteté... – [...] Elle me fait : "Ah l'honnêteté, té, c'est vrai, j'y avais pas pensé." [...] – Mais tout à l'heure, elle avait dit le contraire. – M'interromps pas tout le temps comme ça ! Je suis responsable, moi, si elles sont des giroulettes ? La tête leur vire, qu'est-ce que tu veux ! Elles te disent blanc puis elles te regardent, ça leur fait tourner le sang et elles te disent noir. (M 475)

Pour finir, c'est la dénomination même de cette Alexandra Roscoff qui se montre labile, menaçant d'incohésion un texte trop mouvant : « *"James" j'y dis – c'est son petit nom. – Mais elle s'appelle Alexandra, dit Salomon qui suivait avec peine ce récit peu ordonné. – M'interromps pas ou je te fous une claque ! Alexandra c'est le premier prénom. Mais les intimes, ils lui disent James.* » (M 478-479). La fausse mort de Milady Roscoff est typique de ces rattrapages *in extremis*, dignes d'un roman feuilleton, au prix d'une péripétie quasiment merveilleuse : « *"Morte à vingte-trois ans, morte comme une mouche ! Morte à jamais, tuée par la volupté !" Il se rappela à temps que la morte était en train de causer dans le jardin d'hiver et il enchaîna : "Je la ramasse et elle se met à remuer tout d'un coup.* [...]*"* » (M 476).

C'est également le cas de la perte bien réelle de ses deux doigts. Le narrateur, sans en dire la raison véritable, l'inscrit dès sa première évocation dans la série des légendes successives : « *De sa main à laquelle manquaient deux doigts – qu'il était sûr maintenant d'avoir perdus à la guerre et non plus, comme il le racontait autrefois, dans la gueule d'un caïman "de la savane de Chicago" – Scipion aida ces dames à monter sur sa nef* » (M 462). Cette première mention, avant qu'il ne retrouve les Valeureux, oppose l'autonymie du syntagme nominal, condensé incongru du roman d'explorateur que rapporte un DN itératif passé, et le psycho-récit qui lui substitue la mythomanie plus récente de la geste patriotique. Cette nouvelle version en vigueur est d'ailleurs attestée par Salomon, qui objecte contre une énième retouche un mensonge plus ancien, dénoncé comme tel par l'analepse du narrateur :

> "Mes deux doigts, mire un peu, té, c'est une jalouse." Il montra sa main dont, lorsqu'il était enfant, il avait fait sauter deux doigts en coupant une bûche. "Mais c'est à la guerre que vous avez perdu les deux doigts, osa rectifier Salomon. – Pendant la guerre, j'ai dit. J'ai pas dit à, j'ai dit pendant. C'était la fille du général que je l'avais eue sage, un soir de permission. Soi-disant qu'elle venait au front pour voir le papa [...] elle s'amène dans la tranchée [...] Elle ouvre mon paquetage [...] Elle regarde les lettres, juste le temps de lire ta frimousse adorée de vaillant petit poilu français. Alors elle se précipite sur moi, elle ouvre la bouche [...]. Et han ! elle me coupe les deux doigts entre ses dents ! On m'a dit que de rage elle les a mangés tout en courant ! Mais ça je peux pas le garantir vu que j'y étais pas." (M 472)

Grâce au jeu sur les prépositions, Scipion fusionne les deux versions, la guerre de 14 et le cannibalisme amoureux[1], où le motif militaire ne subsiste plus que comme élément du décor. La chute de l'anecdote, en invoquant le on-dit assorti des réserves du conteur, tend à accréditer *a contrario* le reste du conte. Le souci d'exactitude, la précision documentaire en pleine mythomanie garantissent, comme chez Mangeclous, l'effet de réel de cette farce érotico-macabre : « *je me rappelle comme si c'était hier, le vingt-cinq d'a-ou ou peut-être peut-être peut-être le vingt-six d'a-ou, enfin le vingt-cinq ou le vingt-six, nous en sommes pas à un jour près.* » Il en va de même quand il évoque ensuite l'affluence de ses amoureuses sous ses fenêtres : « *Tous les matins à six heures, six heures dix, six heures et quart, enfin aux environs de six heures. En tout cas, toujours avant six heures et demie, elles étaient là.* » (M 473). A la modalisation prudente des données chiffrées s'ajoute l'autocorrection revenant après coup sur un détail référentiel très accessoire : « *elles prennent de la vitriole, un bocal tout jaune* [...] *(Il s'arrêta, réfléchit.) Non, écoute, je suis un menteur. Il était pas jaune le bocal de la vitriole, il était vert, vert clair.* » (M 478). Conjointement, Scipion prête à son affabulation un ancrage et une incidence dans le réel ; ce qui n'est que par sa parole semble exister en dehors, et l'investir comme un lapsus contournant la censure : « *C'est la fille de. Je peux pas te dire le nom, c'est un monsieur qu'il a une grosse grosse grosse situation en Italie.* [...] *la brune, la petite de Michelangi. Oh coquin de sort ! voilà que j'ai dit le nom, tu le répèteras pas au moins ?* » (M 471-473).

Réciproquement, la dynamique affabulatrice opère une absorption du réel, que décrit le narrateur, par la fiction de Scipion. C'est ainsi qu'il en campe, d'emblée, les deux personnages féminins :

> Scipion [...] lui ordonna de s'arrêter devant l'hôtel de Noailles. Dans le jardin d'hiver, la princesse Ingrid de Suède était en train de raconter à la duchesse d'Arques son beau voyage aux Indes. "Par ezemple, la grande blonde, là que tu vois, dit Scipion en désignant discrètement la princesse. [...] Maintenant mire un peu la brune. (Il désigna la duchesse d'Arques.) [...]" (M 471)

A cette proximité visuelle s'ajoute la proximité temporelle : « *Et alors elle me répond… – té justement c'était ce matin, précisa-t-il – alors elle me répond* [...] » (M 474). Mais en outre, Scipion puise sans vergogne les accessoires de sa diégèse dans la situation de narration : « *Un taxi s'arrêta devant l'hôtel Noailles. Scipion, homme de lettres, capta le hasard. "Il passe un taxi ! Vite je les mets dedans !* [...]*"* » (M 477). De même, la tenue du conteur est un vestige corroborant sa narration. Scipion s'appuie alors sur la double référentialité d'un nom propre supposé connu, et des habits bien réels que désignent des déictiques élucidés par les parenthèses :

> Tu vois ces souliers ? (Il souleva un de ses pieds chaussés d'escarpins vernis.) C'est Madeleine Dietrich. Tu en as entendu parler ? [...] elle m'a rempli de cadeaux ! [...] (Il montra une écharpe de soie blanche qui entourait son cou et dont le nœud lavallière reposait sur l'épaule.) Cette coquetterie en soie de la Chine, c'est Madeleine Dietrich ! (M 480-481)

---

[1] Digne d'un Barbey d'Aurevilly burlesque ("A un dîner d'athées", dans *Les Diaboliques*).

Le procédé a pour effet de faire également de Salomon un personnage de ces aventures, malgré qu'il en ait, et ce dès que Scipion lui désigne les deux aristocrates :

> Te fais pas remarquer. Doucement, fais anttention. La grande blonde qu'elle est en train de causer, non, la regarde pas comme ça, je veux pas lui faire tort, aie l'air de rien, regarde en l'air d'abord comme si tu voulais voir les fenêtres puis juste un petit coup d'oeil en passant, cette grande blonde, mon ami [...].[1] (M 471)

Ces jointures entre réel et fiction permettent à cette dernière de rejoindre le présent, tout comme leur promenade les ramène au point de départ fictionnel :

> Cinq minutes plus tard, ils étaient de nouveau devant le jardin d'hiver de l'hôtel de Noailles. "Tu vois, elle est toujours là qu'elle attend, la fadade. Escuse-moi, il faut que j'y fasse signe que je la verrai demain." [...] Il recourba ses minuscules moustaches frisées au petit fer puis fit un raclement de gorge significatif. "Tu as vu, elle a tressailli." Il fit bravement à la princesse Ingrid de Suède divers gestes, agita horizontalement l'index, ce qui était censé signifier "pas ce soir". Puis, de tous ses doigts écartés, il feignit de lui assigner un rendez-vous pour huit heures demain matin. Salomon était tout à fait convaincu. (M 482)

Ces intrusions anomiques de son affabulation dans le réel culminent avec le flot de passants sur la Canebière : « *Une jeune fille, qu'accompagnait un très beau jeune homme, heurta par mégarde Scipion qui murmura aussitôt, l'air absent et gangster : "Demain soir, même heure."* » Scipion annexe à sa fiction des silhouettes qui n'en peuvent mais, et redouble cette fictionnalisation en leur attribuant des sentiments opposés à ce que laissent présager leurs gestes ; or, une parenthèse du narrateur omniscient, moraliste et satirique, confère exceptionnellement à cette extrapolation une valeur de vérité : « *Tu vois comme elles rigolent toutes les deux mais on sent que c'est tout du faux. (En cela Scipion disait juste.)* » (M 471-472).

Ces bribes d'objectivité narratoriale, telles que les parenthèses et les désignations des silhouettes prétextes à affabulation, orientent la réception de la galéjade. Tout comme les répliques de Salomon, elles sont réduites et éparses au milieu de la logorrhée de Scipion en DD. Le narrateur est submergé et, outre quelques îlots de récit pur, cantonné à ces parenthèses. Les 14 pages du chapitre XVI en comprennent une cinquantaine[2]. Quelques-unes opèrent un rappel à l'ordre de la cohérence de la galéjade : « *Allez, allez, rentrez chez vous. Allez, allez, je leur répète ! (Il avait oublié qu'il avait déjà renvoyé la prétendue Italienne.)* » (M 479). Outre ces contrepoints dissonants apportés à la fiction, les parenthèses décrivent l'intériorité de Scipion dans son activité de conteur. Très vite, une première parenthèse salue en DIL l'amorce de son thème favori, l'amour que lui portent les femmes : « *elles te font pas d'avances. (Dieu merci, le joint était trouvé.) Mon ami, moi, elles me mèneront à la tombe !* » (M 470). Par la suite, un psycho-récit confirme l'enthousiasme du galéjeur : « *(Scipion n'aurait pas cédé sa place pour un empire.)* » (M 473). De plus, ces parenthèses explicitent ses intentions, sa gestion de l'imaginaire et du temps de l'improvisation, par exemple en ayant recours à la devinette dilatoire : « *tu sais pas qui c'est ? (Ceci pour avoir le temps de trouver un nom.)* » (M 471). Ainsi, le caractère indicible ou confidentiel des événements dispense Scipion de les inventer : « *milady Roscoff, elle me disait : "Scipion. (Il n'arrivait pas à trouver ce qu'elle lui avait dit. Aussi répéta-t-il à plusieurs reprises son nom :) Scipion, Scipion." Non, ça je peux pas te dire, tu comprends, il y a des choses qu'on peut pas dire même à un ami.* » (M 474). Quand il s'interrompt dans des termes similaires après s'être aventuré à parler d'équitation en compagnie d'une reine, le psycho-récit introductif rapporte les affres du galéjeur qui est allé trop loin, tandis que la parenthèse enregistre son efficacité sur le crédule Salomon : « *Il*

---

[1] Scipion lui demande la même discrétion au sujet d'une femme qu'ils croisent sur la Canebière (M 482).

[2] Dont trois, on l'a vu, portent sur l'idiolecte de Scipion (M 470, 472, 479).

sentit le danger. "Devant Dieu ! Je te le jure devant Dieu, tu entends, que tout ce que je t'ai dit, c'est la vérité !" (Salomon fut convaincu. Du moment que Scipion avait juré sur Dieu.) » (M 475).

Mais la plupart des parenthèses narrent une expression, un geste, une intonation. Son travail de comédien peut se réduire à l'expression la plus simple de la didascalie, un participe présent : « *(Murmurant :) Tu vois, elles me regardent* » (M 471), ou un adjectif : « *(Tragique :) Salomon, le sort en était jeté !* » (M 473). Leur accumulation lui confère une grande richesse d'évocation : « *(Indulgent, tendre, admiratif :) Tu sais, là, aque son air coquin* » (M 474). C'est le cas, d'emblée, de sa réclame séductrice face aux touristes anglaises, dont la qualification ternaire s'applique terme à terme aux trois mots clefs du slogan : « *Promenades avec chant par le capitaine ! (Le ton changea, devint pénétrant, dangereux, voluptueux. Et le petit bonhomme prit son regard filtrant, les paupières presque closes.) Hygiène, sécurité et plaisir…* » (M 462). L'accent parisien, que rien ne motive, est par sa gratuité emblématique de ces rôles de composition : « *(Avec un accent parisien tragique et des remuements napolitains de la tête :) Mes baisers sont une magie, mes baisers sont un philtre, madame !* » (M 479), « *Et ce furent soixante-douze heures d'amour poétique, dit-il avec un accent de nouveau parisien.* » (M 481).

Scipion conteur dramatise ainsi son récit, et la seconde parenthèse en consigne ici l'impact sur le public très réceptif qu'est Salomon : « *elle se prépare (Voix féroce :) pour le baiser à la colombine ! (Salomon recula.)* » (M 472). Les didascalies contribuent à étayer l'affabulation, à incarner et dramatiser ses attestations de vérité : « *Comme ça, je te jure, elle m'a dit ! Té, que je meure maintenant là, sur le trottoir ! (Il tapa du pied l'asphalte.)* » (M 474), « *testuellement comme je te le dis et que je perde mon œil si c'est pas vrai. (Son doigt montra, énergique et formel, l'œil gauche.)* » (M 475). L'éthos de Scipion conteur est décrit par des phrases complètes entre parenthèses, qui décrivent le jeu de sa narration : « *(Il fit une tête byronienne.)* [...] *Mais tu comprends bien (Il cligna de l'œil avec un sourire malicieux.) que j'avais tout compris !* [...] *Le lendemain, incorrigible que je suis (Il eut une grimace signifiant qu'il se détestait.)* [...]. » (M 473), « *elle était mignonne ! (Il baisa le bout de ses doigts.)* » (M 475), « *Et les voisins, mon Dieu, mon Dieu ! (Il se cacha les yeux.)* » (M 477). A l'instar de Mangeclous, la réalité de l'émotion, comme celle du costume, prouve la véracité de la fiction : « *(Il se moucha car il était sincèrement ému.)* » (M 482). Acteur, Scipion interprète la scène, incarne pleinement le rôle que lui donne sa galéjade : « *j'y réponds : "Non, mignonne, non. (Il agita sa tête en signe de noble refus.) La fatalité elle nous sépare."* » (M 474), « *jamais je vous ferai une chose pareille, surtout dans le magasin. Question honneur de l'homme. (Il fronça les sourcils.)* [...] *Et alors je me mets le chapeau. (Il se tapa le crâne.)* » (M 479) ; cette dernière didascalie, dans la mesure où elle porte sur un geste prosaïque, et non sur la dimension affective de l'histoire, tend même vers un burlesque superflu. L'exemple suivant est particulièrement éloquent : « *"Je leur y ai fait une fascination. Comme ça, regarde bien." Il se leva, campa le poing sur la hanche, ferma son œil valide. "Tu comprends, d'un air de dire : (Il prit un air de galant gangster.) L'amour est enfant de Marseille."* » (M 473) ; il conjoint la description narratoriale de son jeu de scène, la parenthèse la référant au type du bandit au grand cœur, et le DD la synthétisant par une réplique tirée d'une *Carmen* pagnolesque.

Scipion ne se contente pas de son propre rôle, il joue un one-man-show aux registres et aux protagonistes multiples, en incarne également les personnages féminins, interprète les répliques qu'il leur attribue : « *Mais au moins une bise, Scipion. (Ardent :) Une bise ! (Volontaire :) Une bise !* » (M 475). Il est un motif grotesque particulièrement représenté, c'est le jeu des dents qui exprime la férocité du désir, et ce dès que la fille du

général lui mange deux doigts : « *elle me prend la main et han ! (Il fit un rictus de cannibale.) elle referme la bouche.* » (M 472), « *Et alors moi tout d'un coup, reprit-il, les dents serrées pour donner une idée du sex-appeal de la princesse Ingrid alias Milady Roscoff* [...]. » (M 476), « *je leur y dis : (Il fit des incisives terribles.) "Ce qui est fini est fini, mesdames."* » (M 478), « *Mais elle me plaisait pas beaucoup. (Les dents serrées, d'un air sauvage :) Mais moi je lui plaisais !* » (M 480), « *Des fois, mon ami, j'ai envie de me couper le nez ! (Les dents serrées :) Té, que je la détruise cette figure de malheur !* » (M 483). Cette mimogestualité campe alternativement les femmes érotomanes et leur mâle victime devant l'auditeur Salomon, qui s'en trouve interpellé et embrigadé par le récit à son corps défendant : « *j'y dis : (Dents serrées.) J'ai pas le goût de la femme, moi ? (Il posait à Salomon cette question menaçante en le frappant fort sur la poitrine.)* [...] *Tu comprends l'allusion ? demanda-t-il gravement au Valeureux qui tenait les yeux baissés de honte.* » (M 479). L'infusion du récit dans la gestualité est rapportée de façon empathique par l'incise où le narrateur confirme l'incarnation de la métaphore clichée qu'emploie Scipion : « *dans le feu de la passion – les mains de Scipion étaient de mouvantes flammes – elles oublient toutes les convenances !* » (M 475).

Ce mimétisme outrancier est narré, en revanche, de façon dissonante quand les didascalies consignent le principe de réalité qu'est la durée exactement chiffrée du jeu d'acteur : « *Elle respire comme ça. (Il renifla très fort pendant au moins deux minutes, dirigeant son nez de toutes parts, pour bien faire comprendre.)* » (M 472), « *Des baisers, vous en aurez plus ! (Pendant soixante secondes environ, il remua l'index en signe de dénégation.)"* [...] » (M 478). De même, l'étalon imaginaire par quoi le narrateur décrit le geste figuré de Scipion introduit un motif prosaïque dissonant : « *Elle était jolie pourtant. Comme ça. (Il fit un geste pour désigner une immense corbeille antérieure.) Et puis comme bas-flancs, c'était du soigné ! (Il dessina une corbeille de grosseur double.)* » (M 480). Lorsque la didascalie déborde la parenthèse, elle prend l'ampleur d'une véritable transe d'incarnation de la fiction : « *"*[...] *en pleine mer en furie elle faisait des soubresauts pire que poisson sur terre. Comme ça, regarde." Il s'étendit sur le trottoir, écarta les jambes, fit des ondulations et une sorte de danse du ventre.* » (M 481). Scipion est la fiction totale, conteur, héros masculin, personnages féminins.

Au burlesque mimogestuel qu'introduisent les notations narratoriales, s'ajoute celui de l'histoire. Son sauvetage de Madeleine Dietrich, en pleine mer démontée, est typiquement burlesque, en ceci qu'il constitue une inversion de la scène de l'*Odyssée* où Ulysse se prémunit des Sirènes : « *A peine qu'on est remontés dans le bateau, fini les mamours, je te l'attache avec du filin au mât et je ramène la Flamboyante !* » Au-delà de cette dimension intertextuelle, l'idiolecte de Scipion ménage par ses impropriétés une large place au burlesque involontaire, notamment scatologique, à l'image de l'équitation en compagnie d'une reine : « *j'allais tous les matins à la selle aque Sa majesté* » (M 475). Enfin, ses reproches à deux rivales qui ont tenté de s'empoisonner opèrent le même rabaissement infantilisant que les accusations de parricide que Mangeclous adresse aux bambins :

> S'empoisonner entre collègues, c'est ça qu'on vous a appris à l'école ? Vous êtes du grand monde, que diable ! C'est pas des choses à faire, de l'arsenic ! [...] Vous avez pas honte de devenir des criminelles par amour toutes les deux ? Petites vilaines, de la mort-aux-rats, dites ! Pensez un peu à votre papa, à votre maman, que diable ! (M 471)

Mais le motif burlesque le plus continu tient au personnage érotomane qu'il se donne, sans commune mesure avec le mari fidèle qu'il est, comme le souligne le narrateur de part et d'autre de la galéjade (M 461, 483). En effet, « Scipion, le double occidental, expérimente

le désir sexuel sous la seule modalité du langage, substitutive »[1], contrairement à Wronsky, Solal ou Michaël. Son commentaire sur les vingt-deux dents que lui a fait perdre la typhoïde, à rebours des propos moralistes de Mangeclous et Solal quant à l'importance de la dentition, montre, paradoxalement, une candeur comparable à celle du chaste Salomon : « *Enfin, ça fait rien, vu que la femme elle tient pas aux dents. C'est au charme qu'elle tient. Et mon charme, la typhoïne qu'elle me l'enlèvera elle est pas encore née !* » (M 467). L'affabulation du Marseillais mythomane annonce sur le mode grotesque la leçon du théoricien Mangeclous, et surtout le discours pan-sexuel du praticien Michaël, notamment son finalisme : « *Le bon Dieu il m'a mis sur terre pour leur bonheur.* » (M 483). Le galéjeur puise également dans l'isotopie alimentaire : « *elle était à manger à la vinaigrette* » (M 475), et use de la même terminologie que le séducteur et le moraliste, en l'entourant de l'air mystérieux et jaloux qu'ont les pêcheurs et les cueilleurs de champignons : « *je te lui fais un baiser double colombine à renversement intérieur !* [...] *je suis le seul à savoir le faire à Marseille, je peux pas te dire tout le secret mais ce que je peux te dire c'est que la langue elle fait le saut-prieux.* »[2] (M 476). Il y ajoute en outre une catégorie inédite : « *Moi je lui faisais une savonnette serbe* » (M 481).

Son récit présente un mélange de pudeur et d'exhibitionnisme, face au chaste Salomon. L'acte sexuel est désigné par des périphrases et des hyperonymes vagues : « *la chose qu'elle me demandait que j'y fasse en pleine pharmacie.* » (M 478), « *jamais je vous ferai une chose pareille* » (M 479), « *Ah oui, ajouta le technicien, pour la connaissance de la chose et le mouvement, il n'y a rien au-dessus de l'estar.* » (M 480). Toutefois, ces détours n'en tombent pas moins dans le burlesque, par leur surcharge et leur insistance. D'emblée, l'amorce de la galéjade instaure ce registre allusif, par le pronom démonstratif neutre puis l'aposiopèse : « *tu es pas porté sur ça* [...] *si je me suis tombé à la batteste aque Michaël, eh bien mon ami, c'était parce que. (Il lissa ses accroche-cœur.) La nuit dernière, mon ami, huit !* [...] *Il y en avait douze mais j'ai pu en servir que huit.* » (M 470). La didascalie parenthétique semble alors suppléer les réticences du conteur, et ménage le suspense pour la phrase qui reprend ensuite la narration, très laconiquement : outre l'allocutaire, elle ne comprend que la circonstance temporelle, et un déterminant numéral sans substantif ni verbe. Mais le silence relatif au procès, et à la place, sujet ou objet, qu'y a occupée Scipion, est contrecarré par l'hyperbole des deux nombres successifs, et leur traitement en termes de boutiquier. Ce balancement entre euphémisme et gauloiserie verse régulièrement dans les excès de cette dernière, à l'image de cette réplique de Scipion à Milady Roscoff : « "[...] *Je suis pire qu'un nègre, madame ! Je suis en ciment armé, sachez-le !" Tu comprends l'allusion ?* » (M 479). A ces hyperboles de la virilité font pendant celles de l'érotisme féminin ; Scipion dépeint alors ces succubes avec une métaphore technique de marin : « *Il y a pas plus chaud que l'estar américaine ! Elle te vide !* » (M 480), « *La pompe aspirante et jamais refoulante !* » (M 481). Or, ce registre burlesque trouve un prolongement dans l'euphémisme censé le corriger : « *j'y disais que je me faisais beaucoup du mauvais sang de la voir partir mais en dedans je me régalais qu'elle parte étant qu'elle avait trop de tempérament. Résumé, elle est partie et j'étais bien content parce que j'en avais plus et c'est mortel pour l'homme.* » (M 481-482) ; en effet, le pronom *en* peut être, de façon ambiguë, l'anaphorique du *sang* ou du *tempérament*, ou un déictique de notoriété référant au tabou, c'est-à-dire, dans cette isotopie des humeurs, à la *semence*.

[1] Catherine MILKOVITCH-RIOUX. "Des propos des 'bien Ivres'..." art. cit., p.22.

[2] On retrouve aussi « *le baiser à la colombine* » (M 472), « *à double renversement* » (M 479).

La coopération de Salomon a d'emblée consisté, essentiellement, en des objections et des marques d'incrédulité, rapportées par de rares et brefs DD. Pour autant, Scipion non seulement la considère comme acquise, mais impute même son récit au désir de son auditeur : « *"Tu voudrais bien que je continue des coquineries, qué, polisson ?" Salomon n'osa pas dire non.* » (M 473). Celui-ci est progressivement réduit au silence ; sa dernière réplique en DD est un mot machinal qu'il lâche dans un demi-sommeil : « *Et alors moi tranquille, de mon petit air vampire, j'y dis… – Voilà ? sursauta Salomon qui dormait debout. – De mon air vampire, continua Scipion* [...]. » (M 479). Scipion persiste à se décharger sur Salomon de la responsabilité des récits, et du rôle qu'il y tient sur ses charmes physiques, dans une parenthèse épousant son auto-persuasion : « *Je t'accompagne, dit Scipion. Mais à une condition c'est que tu me fasses plus parler de femmes. (Une colère lui vint soudain contre ce visage trop beau qui lui attirait tant d'ennuis.)* » (M 483). Cependant, Salomon prend la fuite, comme quand il entend les impiétés de Mangeclous ou Michaël, et cette dérobade contraint Scipion à assumer son désir de galéjeur, à négocier un surplus d'écoute[1] :

> "Encore une et après c'est fini", proposa Scipion. Mais Salomon allait de plus en plus vite, sourd aux supplications du Marseillais qui le suivait, humblement suppliant et mendiant son attention. "Té, je te donne vingt francs si tu l'écoutes. C'est la plus jolie. (Il pleurait presque.) Ecoute, tu me feras pas ça à moi que je t'aime tant ?"

Cette liberté infinie et cette éternelle insatisfaction du galéjeur connaissent une confirmation concise dans un rebondissement imprévu. Au chapitre suivant, Scipion trouve en effet dans le train qui le conduit à Genève une nouvelle auditrice dont, comme pour Salomon, il achète et sustente l'attention au préalable :

> Il [...] sourit à la vieille dame, lui offrit un sandwich, lui parla du buffle qu'il avait attrapé avec un gros filet de pêche, de la baleine, petite à la vérité, qu'il avait tuée à coups de hache, du requin qu'il avait pris à la gorge dans le golfe Persique et qu'il avait serré tellement fort "que la figure du requin elle est venue toute rouge". Puis ce fut l'histoire du tigre qu'il avait hypnotisé et qui allait lui chercher le journal au kiosque tous les matins. (M 485)

Le début de cette nouvelle galéjade est rapporté par un DN avec des îlots autonymiques, rapportant notamment la restriction à effet de réel, relative à la baleine. Adressé à une vieille dame, il semble promettre un récit d'aventures et fortement différer de l'affabulation érotique qui a submergé Salomon ; mais précisément, l'émergence du DD coïncide avec le réinvestissement incongru de l'histoire de Milady Roscoff :

> Tous les matins contre les huit heures, huit heures dix, huit heures quart, régulièrement, il était là devant ma maison, qu'il m'attendait avec le journal dans sa bouche. Alexandra il s'appelait. Parce que pour vous dire la vérité c'était une tigresse. Des fois je l'appelais milady. (M 485-486)

Ce fauve burlesque montre la même ponctualité que les amoureuses ; en outre, il emprunte à l'une d'elles prénom et appellatif, au prix d'un rattrapage tardif corrigeant le sexe de l'animal ; si bien que finalement, le référent et le comparant échangent leur place, et dans la féline domestiquée et presque conjugale, le lecteur retrouve la femme féline décrite à Salomon : « *Milady, fuyez mes baisers ! Et elle, en colère, tu sais, tigresse* [...] » (M 479). La combinatoire insatiable connaît d'ailleurs un ultime rebondissement, plus condensé encore, dans une fiction consolante, après sa fuite de la SDN :

> Il se rasséréna [...] et commença à raconter à une jeune salutiste l'histoire du requin qu'il avait hypnotisé puis celle du tigre qu'il avait étranglé et enfin celle du caïman affectueux. Ce qui le consola définitivement fut la description qu'il fit de son imaginaire fabrique de chocolat à l'ail. "Mais les ouvrières elles me laissaient pas tranquille. [...]" (M 530)

---

[1] Scipion paie pour être écouté, à la différence de Mangeclous qui se fait payer pour parler, et refuse de rémunérer l'assiduité de Mattahias à la leçon de séduction (V 889).

Comme la vieille dame, la nature de cette oreille bienveillante oriente l'amorce vers les aventures animalières, et sa nationalité suisse détermine le métissage agro-alimentaire dont le Marseillais se dit l'entrepreneur ; mais pour finir, c'est à son vieux démon érotomane que le ramène sa fantaisie industrielle.

4. Les tribulations d'un Marseillais en Suisse

A Genève, cette faconde se heurte à la réserve helvète. Dès le quai de la gare, Scipion fait preuve de bonne volonté, il se montre attentif à sa tenue et à son verbe, désireux de communiquer, et bien, comme l'illustrent ces DIL et psycho-récit : « *Etre tout à fait comme il faut, pour plaire aux Genevois.* [...] *L'âme aimable,* [...] *avide de sympathie et décidé à trouver tout bien.* [...] *"Fais anttention, pas de gros mots, qué Scipion ? Que ici, ils sont polis, genre les riches. Te fais pas mal voir, hé ?"* » (M 486). Mais l'échec programmé de cette sociabilité apparaît dans cet impératif à la première personne du pluriel, proféré dans la solitude : « *Allons, faisons connaissance, messieurs les Genevois !* » (M 487). Les cinq pages du chapitre XVIII narrant son errance solitaire dans l'attente des Valeureux détaillent les étapes d'une censure, d'une parole rentrée. Scipion multiplie les tentatives d'échange, dans des DD contenus qui se heurtent à l'indifférence, à la neutralité, au geste muet voire au silence de ses interlocuteurs genevois successifs. Le salut à Genève qu'il entonne dans la gare ne suscite d'abord qu'un rappel à l'ordre, en DN : « *Un gendarme le pria de se taire* » (M 486). Les Genevois, quand ils parlent, ne parlent pas en DD ; le caractère systématique des DR narratoriaux qui leur sont attribués connote fortement l'effacement, la ténuité, la froideur de l'interlocution.

Cette scène inaugurale se répète et s'aggrave au fil du chapitre. Lors de l'épisode suivant, à bord de la navette qui fait la traversée du port, le DN atténue d'abord cette disproportion entre Scipion et le machiniste, mais la réponse qu'il récolte est une fin de non recevoir, sous forme d'aveu d'ignorance, et son soliloque en DD confirme son isolement :

> Il [...] crut habile d'interroger le conducteur sur les poissons d'eau douce. L'homme répondit qu'il ne connaissait pas leurs mœurs. "Il y a pas de mal, répondit Scipion. On peut pas tout savoir, bien sûr. Et en temps de brume vous vous servez de la boussole ? Je m'intéresse à la chose étant que je suis homme de mer. [...] Et comme naufrages, vous en avez beaucoup ? Moi étant fils de la mer j'adore assez la tempête. Imaginez-vous qu'un soir au crépuscule, non je suis menteur, c'était pleine nuit, il faisait une brume terrible et le vent sifflait dans les cordages de La Flamboyante ! Hui, hui ! Hui dans le mât de flèche, hui dans le baleston, hui hui dans les galhaubans et dans les porte-haubans, hui dans la balancine et dans le patara ! Une tempête, mon ami, comme tu en as jamais vu ! Qu'est-ce que tu en dis de cette tempête, collègue ?" L'homme du moteur n'en dit rien [...]. (M 487)

Scipion se montre conciliant, s'intéresse, sollicite une connivence de marins, mais ses questions rebondissent faute de réponse, ou sans attendre de réponse, suggérant à la fois sa faconde et le mutisme de son interlocuteur. Une telle asymétrie débouche inévitablement sur le récit à sens unique, censé éveiller un commun intérêt professionnel entre le navigateur héroï-comique de la Méditerranée et le sobre chauffeur du lac Léman. Le technolecte de la marine y assume l'effet de réel, tout comme l'autocorrection relative à l'heure, et accrédite la compétence du Marseillais. Mais la solidarité lexicale qu'il tend à susciter se heurte à divers échecs : cette navette est un bateau à moteur desservant un port lacustre, et, comme les tempêtes, le vocabulaire de Scipion lui est étranger. En effet, tous

ses termes relèvent de la navigation à voile et en mer[1]. Le décalage des technolectes est accru quand Scipion emploie un provençalisme tel que le *baleston*[2]. La question finale par laquelle il sollicite plus explicitement une réaction de son interlocuteur, a pour toute réponse la rebuffade de la phrase de récit reprenant la même locution verbale *en dire* pour ne rapporter que le silence.

La suite de son errance genevoise approfondit cette solitude. La réaction du wattman à qui il montre une photo de sa femme est narrée à l'identique : « *"*[...] *Et si vous la voyiez pour de vrai alors qu'est-ce que vous en diriez !" Mais le wattman n'en disait rien.* » (M 488). C'est avec le DN que le silence a le plus d'affinités, le récit pouvant alors expliciter une absence de réplique que le DD ne manifeste qu'en creux. Il trouve un prolongement dans le récit du geste, dans la communication muette, impersonnelle et médiatisée par l'écrit officiel, administratif :

> Le wattman pointa l'index vers la plaque d'émail. "Défense de parler au conducteur." [...] à Marseille aussi il y a des tranvés et des pancartes bien plus grosses qu'elles marquent qu'il faut pas parler au conducteur. Mais ça veut pas dire qu'on peut pas faire une petite conversation.

Le même interdit qui à Marseille n'empêche pas la sociabilité, à Genève a force de loi. De même, l'interaction de service, dont le DN permet de souligner la politesse, consistant à demander son chemin à un gendarme, reçoit une réponse tout aussi minimale, un simple geste :

> Notre héros s'approcha sur la pointe des pieds, toucha le bord de son melon havane et demanda, de sa voix la plus charmeuse, comment aller au Palais des Nations. Le sculptural agent de la force publique lui montra silencieusement l'arrêt du tram. (M 487-488)

Le remplacement, voire la censure de la parole par la mimogestualité culmine quand le DI autonymique de Scipion ne récolte plus qu'un regard : « *Il demanda au contrôleur combien d'enfants il avait, s'ils étaient bien sages et s'ils n'avaient pas eu "la ditérie, comme ma petite, peuchère". L'homme le regarda d'un air qui lui glaça l'estomac et le fit transpirer. Et Scipion tint la bouche close* » (M 489). Enfin, parvenu au siège de la SDN, Scipion adresse une offre plus explicite au portier :

> Un portier de nuit [...] dit à Scipion qu'il ne pourrait voir aucun de ces messieurs avant dix heures. [...] "En attendant ces messieurs les députés on pourrait faire un peu causette, proposa-t-il timidement. D'autant que j'ai du Pernod d'avant-guerre dans la valise." La porte se referma. Et le cœur de Scipion aussi.

Après le DI rapportant la réplique requise par ses fonctions, c'est le récit qui narre la réponse non-verbale, emblématique de la rebuffade, que le portier oppose au DD de Scipion sortant du cadre prédéterminé de l'interaction de service. Peu à peu, les réponses récoltées par Scipion sont de moins en moins du DN, et se réduisent au récit pur d'où toute altérité humaine est bannie. Dans le cotexte des DR narratoriaux attribués aux Genevois, l'unique réplique en DD mérite une attention particulière : « *Alors c'est le lac, ça ? demanda-t-il d'un ton engageant. – Non, répondit le vieil humoriste.* » Par une demande explicite sans pertinence (sauf folie), Scipion adresse une demande implicite de conversation, ce que souligne son récit attributif ; il reçoit enfin une réponse verbalisée rapportée de façon mimétique, mais elle est monosyllabique et ironique. C'est une rebuffade dans la mesure où la visée perlocutoire de sociabilité que contient la question,

---

[1] Le porte-hauban est une « pièce en saillie sur la muraille d'un bâtiment, destinée à donner aux galhaubans et haubans l'écartement suffisant », la balancine et le galhauban sont des cordages assujettis aux mâts ; et le pataras en est un synonyme plus rare, défini par Littré comme un « gros cordage employé accidentellement pour remplacer ou soulager les haubans ».

[2] « Bâton servant à tenir la voile au vent dans les petites barques » Frédéric MISTRAL. op. cit. (1), p.214.

par la contrainte de fournir une réponse, est méprisée du fait de son laconisme et son antiphrase patente interdisant de poursuivre.

Scipion trouve de multiples explications à ce mutisme. C'est tout d'abord, par deux fois, l'adverbe de phrase référant sa proposition à un truisme qui justifie les deux premières rebuffades, par la malchance statistique : « *Evidemment, dans tous les pays il y avait des gens qu'ils étaient pas liants.* » (M 487) ; puis par la déformation professionnelle : « *Evidemment, les gens de la police c'était jamais très causant.* » (M 488). Mais très vite, leur accumulation et leur arbitraire suggèrent combien sa raison d'être échappe au bavard Marseillais. Dans un premier DIL Scipion disculpe le machiniste de sa froideur en invoquant d'abord le contenu de ses propres répliques, donc en présupposant qu'elles ont été au moins écoutées : « *Peut-être que l'homme était jaloux vu que sur le lac, des tempêtes comme ça, ils devaient pas en avoir beaucoup. Peut-être qu'il était humilié d'être que machiniste ? Et puis, peuchère, peut-être qu'il venait de perdre sa maman.* » (M 487) ; il y ajoute une ébauche de roman familial, simple hypothèse qui devient dès lors un présupposé, l'invention virant à la consolation : « *L'homme du moteur, ça veut rien dire puisqu'il a perdu sa maman. Et le gendarme il avait peut-être mal aux dents, peuchère.* » (M 488). Ce besoin de s'expliquer l'inconcevable se développe ensuite dans des DR solitaires, alternant cette compassion pour les maladies et les deuils supposés, et l'influence du milieu à la manière de Montesquieu :

> "Ça doit venir du climat. Ils ont peut-être le mal du foie. [...] Peut-être qu'il y a quelque grand personnage qu'il est mort à Genève et qu'ils sont tous tristes. [...] Peut-être c'est la digestion. Peut-être l'eau du lac qu'elle serait comme tu dirais purgative." Mais peut-être qu'il avait perdu son papa, ce conducteur. (M 488-489)

En bref, seules l'affliction et la pathologie peuvent justifier une telle froideur[1]. La parole est vitale et le mutisme morbide, comme l'illustre le DD itératif que rapporte une parenthèse du narrateur, illustrant les espoirs que met Scipion dans la compagnie du tramway : « *Scipion monta, affamé de société. ("Moi, il me vient des boutons à la langue quand je parle pas", avait-il coutume de dire.)* » (M 488). La généralisation de ce mutisme éloigne progressivement les Genevois de l'humanité telle que la conçoit Scipion qui, s'adressant à l'altérité complice du soliloque, leur oppose le néologisme d'une valeur de vie : « *Eh bien, mon ami, pour être liants ils sont pas liants. Pourtant la liance c'est la joie de la vie.* » (M 489). Genève dément l'espoir humaniste qu'il formule à la manière des Valeureux : « *Après tout, ces Genevois étaient des hommes. Ils avaient des pieds, des jambes, ils avaient de tout.* » L'absence de réaction que rencontre d'abord son chant tire du côté de la mort les mariniers qui ne se départent pas de leurs gestes lents et mécaniques : « *Mais alors quoi, balbutia le malheureux, c'est rien que des fantômes ?* » (M 490).

L'ultime échange se fait, exceptionnellement, à l'initiative d'un Genevois, mais ses modalités ne font que confirmer ce déni de la vie et l'isolement de Scipion ; à ce moment-là, il hasarde des chants qui ne rencontrent d'abord que l'indifférence, avant de susciter enfin une réaction :

> un gendarme l'arrêta, lui demanda s'il avait un permis de chanteur ambulant, lui dit que pour cette fois ça allait mais qu'il fallait voir à ne pas recommencer. Alors Scipion se révolta. Comment, il fallait une permission pour chanter ? [...] Il fallait peut-être aussi un permis pour respirer ou pour faire ses besoins ?

Le DI rapportant avec une connotation autonymique la phrase type du gendarme, montre que quand un Genevois prend l'initiative de l'échange et *verbalise*, c'est au sens

---

[1] Il la résume dans ce constat amer : « *Ils étaient bien propres, bien riches, mais pour la conversation ils étaient pas forts à Genève.* » (M 488).

gendarmesque du terme, radicalisation du rappel à l'ordre muet du wattman. Le DIL intérieur de Scipion montre, par son extrapolation scandalisée, que comme la respiration et le bas corporel, la parole et le chant sont une fonction vitale pour lui comme pour les Valeureux. Il trouve d'ailleurs un exutoire digne d'eux à cette contention, par la revanche du rabaissement burlesque : « *pour la première fois de sa vie il eut des pensées moqueuses.* [...] *Il leur dit que leurs cygnes c'étaient de grandes oies, qu'elles semblaient des chameaux et que leur lac c'était deux rivages avec un peu de croroforme entre.* »

Le recours au burlesque valeureux est d'ailleurs immédiatement précédé d'un psycho-récit particulièrement révélateur : « *Son âme offensée devenait juive.* » Le Marseillais est un Valeureux occidental, et déplacé en Suisse, il se judaïse, il est le Juif des Genevois. Il apparaît clairement ici que chez Cohen, il est plus question d'une condition que d'une identité juive[1]. Significativement, Scipion s'endort et rêve alors de Jérémie ; il le convoque de façon quasi-surnaturelle. Trouvant en lui, à son réveil, un interlocuteur à la Salomon, il reprend la parole, et le goût de la vie : « *Maintenant, il était à l'aise dans cette ville ! Il s'adressa à un facteur* [...] *l'appela Parisien, lui demanda où était le restaurant du village.* » (M 494). Le DIL intérieur exprime cette assurance retrouvée, qu'illustrent ensuite les trois DR narratoriaux. Les deux premiers DN verbalisent, dans l'apostrophe impropre au facteur, la disqualification de Genève par l'assimilation à l'anti-modèle Paris[2] qui était auparavant cantonnée au discours intérieur ; elle est apparue d'abord dans cet emploi axiologique de l'adjectif relationnel dérivé, développé par le comparant stéréotypé des pipelettes malveillantes : « *Et ces petites poules dans l'eau, avec leur bec pointu, elles vous lançaient des cris parisiens, oh là là ! Oh qu'elles étaient vilaines ces petites concierges ! On avait l'impression qu'elles disaient du mal de vous* » (M 489) ; et c'est ensuite, plus explicitement, l'antonomase renforcée par l'épithète antéposée qui assimile Genève à la capitale : « *Oh mais c'était un vrai Paris, cette Genève !* » (M 490). Face au facteur et soutenu par la présence de Jérémie, Scipion dit enfin son fait en face grâce à l'appellatif, impertinent dans les deux sens du terme. Enfin, le DI qui termine la citation est une demande de service ; la désignation de Genève comme village, référentiellement impropre, connote par l'autonymie une autre dégradation burlesque, contradictoire avec son assimilation à Paris, de la part d'un Scipion non plus paranoïaque, mais condescendant et en verve.

La revanche burlesque se déplace et embrasse alors la cause de Jérémie. On en trouve une manifestation intéressante dans la dégradation de l'hostilité du nazisme en règlement de comptes de cour de récréation. Scipion en développe une première version devant les Valeureux. Elle consiste d'emblée dans l'altération en un prénom bien français du nom du « *dictateur allemand – qu'il appelait Hilaire, ce qu'il prétendait être la prononciation allemande.* » (M 468) ; et le burlesque de la paronomase est confirmé par la transposition des conflits mondiaux en bagarres[3] :

> Qu'on me donne le gouvernement et je dis à Hilaire : "Allez ! A la loyale ! Batteste ! Et çui-là qu'il touche des épaules, son pays il est vaincu !" Et moi, avec mes coups secrets de jitsu, je te garantis que, pauvre Hilaire, il est perdu ! J'y tords la moustache quand il est par terre et j'y dis à ce moment : "Eh collègue, dis-le un peu maintenant que c'est un pays dégénéré la France !" (M 468-469)

---

[1] Comme le souligne justement Philippe ZARD. op. cit., p.173. Il en va de même quand Adrien devient le « *cocu errant* » (BS 696).

[2] Il est à nouveau dénigré plus loin (M 496).

[3] Scipion se propose alors de mettre en pratique la comparaison désabusée des nations à des enfants qu'a déjà faite Saltiel (M 457).

Or, après les déconvenues genevoises, Scipion montre un regain d'énergie face à Jérémie, qu'il faut venger du nazisme. Il réemploie la paronomase burlesque et la fiction du duel, mais il y ajoute une nouvelle vengeance verbale, le réinvestissement de son anti-nazisme dans les futures variantes de sa galéjade érotomane :

> il prendrait tout de suite le train pour aller "s'espliquer d'homme à homme avec Hilaire !" Il se rasséréna soudain en pensant à une belle vengeance. Désormais, dans ses récits d'amour, la brunette, la petite, ne serait plus la fille de Michelangi mais quelque nièce ou cousine du dictateur allemand. (M 492)

Comme le souligne Denise Goitein-Galperin, « L'entente est parfaite entre Jérémie, un Juif non Valeureux, et Scipion, un Valeureux non Juif. »[1] Le dialogue avec Jérémie est possible et plaisant. Scipion imite sa syntaxe et sa prononciation pittoresques (M 493) ; il coopère et tente de comprendre sa généalogie impossible (M 494-495). Pour autant, cette sympathie dialogale trouve un semblant d'accroc dans le débat théologique opposant le Juif et le Marseillais. Ce dernier, avec ses mots, s'efforce de catholiciser Jérémie, d'une manière ou d'une autre, comme l'illustre cette disqualification approximative de l'orthopraxie du Juif : « *Bref, tu es un petit calotin* » (M 494). L'opposition se radicalise à la faveur d'une requête incongrue :

> Scipion le pria alors de se faire catholique "vu que c'est une religion honorable et que ça me flatte pas d'avoir rien que des Juifs comme amis". Jérémie répondit avec un caressant sourire qu'il né pouvait pas. A quoi Scipion rétorqua que la religion juive n'était pas vraie puisqu'on faisait tant de misères à ses sectateurs. (M 495)

La vivacité en est atténuée par le recours aux DR narratoriaux ; certes, l'autonymie y est présente, dans l'îlot textuel des deux arguments inégaux et cocasses de Scipion, puis dans le seul mimétisme de la prononciation affectant le discordantiel du DI de Jérémie. Loin de tout mimétisme, le DI objecto-analytique de Scipion qui lui répond donne une transcription très châtiée, comme le connote le registre soutenu de *sectateurs* dans un cotexte par ailleurs dénué de toute autonymie, et très éloignée de la réplique que le lecteur est tenté de lui attribuer. Le contraste abrupt avec la tirade qui suit en DD connote le brusque emportement et le prosélytisme burlesque de Scipion, qui invoque, en dernier recours, l'amitié et la peur de la solitude ; sa relance montre néanmoins une négociation spontanée du *casus belli*, rythmée par les parenthèses :

> Allons, allons, c'est pas sérieux ta religion. Vous n'avez pas de Bonne Mère, pas de saints, rien du tout. Rien qu'un bon Dieu là, tout seul. C'est pas sérieux, voyons ! Et puis tu t'imagines que ça me fait plaisir que tu vas rôtir pour l'éternité ? Et qu'est-ce que je ferai tout seul, moi, au paradis ? Tu y penses à ça, toi ? [...] Va en enfer si tu y tiens ! se fâcha Scipion. Des fois je viendrai te rendre visite, je te raconterai ce que je mange de bon là-haut. Et même je t'en apporterai un peu en cachette. (Il réfléchit, s'assombrit.) Vous êtes tous des marteaux dans votre religion ! Et ce messie que vous attendez, tu comprends pas que c'est tout des bêtises ! (Coup d'œil sur le visage de Jérémie.) Enfin je sais pas moi. Peut-être qu'il viendra quand même. Té, pour être plus sûr, j'y demanderai à la Bonne Mère. Je lui dirai comme ça : "Sainte Vierge, allez, soyez gentille, faites-lui venir son messie de malheur et qu'on n'en parle plus !" (M 495-496)

En vouant Jérémie à l'enfer, il imagine en même temps les moyens d'en adoucir la peine ; surtout, l'impact de son discours sur Jérémie, et la perception qu'en a Scipion, sont très économiquement rapportés, par la parenthèse narrant un simple coup d'œil sans s'attarder sur la souffrance du Juif ni sur l'embarras du Marseillais, et cette économie de moyens connote le tact, l'attention et la prévenance dont fait preuve alors, étrangement, la parole de Scipion. Ces qualités sont ensuite suggérées par la reculade de ce dernier, puis par son offre d'intercession, fort hétérodoxe. A l'anomalie théologique consistant à prier la

[1] Denise GOITEIN-GALPERIN. op. cit., p.57.

Vierge des catholiques pour hâter la venue du Messie des Juifs, fait écho le syntagme oxymorique *messie de malheur*. La chute de la tirade met l'accent sur la fin du dilogue conflictuel, ce qui, sans attendre la venue du Messie, se produit immédiatement : « *Puis on causa d'autre chose* ». Scipion montre *in fine* un œcuménisme amical, à l'opposé des bigotes, et une fraternisation comparable à celle de Mangeclous et Hippolyte.

5. Un Argentin à la SDN : chimère et usurpation

Les rebuffades qu'essuie Scipion à son arrivée à Genève connaissent une revanche éclatante quand, grâce à Michaël et flanqué de Jérémie, il se présente à la SDN pour y être reçu. Il se répète à haute voix les recommandations du janissaire, antithétiques de sa bonne volonté en gare de Genève : « *Etre arrogant.* » (M 508), « *En avant l'arrogance ! Et toi, Jérémie, si tu es pas assez arrogant, gare aux frisettes* [...] *!* » (M 509). Or, l'arrogance démesurée que montre ensuite Scipion est signe de sa faiblesse, de son illégitimité et de son incompétence :

> Que désirez-vous, monsieur ? – Le prends pas sur ce ton ! Je suis pas d'humeur à accepter les quolibets d'un marmiton. Je veux voir ton patron et plus vite que ça ! – Sir John est en conférence, monsieur. – Silence, domestique anglais ! – Qui dois-je annoncer ? demanda Huntington, impressionné. – Quelle curiosité ! s'indigna Scipion. Allez, dépêche-toi, inférieur ! [...] Qu'est-ce que c'est ces manières de faire attendre les clients ? (M 512)

Huntington coopère selon le protocole de sa fonction. L'indignation de Scipion ne réfère à aucun manquement, tout comme *quolibets* est sans justification ; la réponse informative de l'huissier, qui fait son métier, lui vaut une injonction et un appellatif absurdes ; et sa question, tout aussi professionnelle, est taxée d'indiscrétion. Pour une fois que, à Genève, Scipion obtient une coopération normale, qu'il n'est pas plus mal traité que quiconque, il ne joue pas le jeu, lui qui ne demande qu'à jouer le jeu mais ignore tout de ses règles. D'ailleurs, faute de connaître les codes de la diplomatie, c'est de ceux de la restauration qu'il s'inspire, parlant à Huntington comme un client au marmiton d'un restaurant chic.

L'anomie de cette arrogance est aggravée dès lors que Scipion se trouve, avec Jérémie, confronté à Surville. Sa première attitude consiste à accueillir par le silence les excuses de la SDN que le diplomate énonce de façon très protocolaire. Quand finalement il parle, le Marseillais se met en position supérieure : « *Le silence était lourd. Scipion s'essuya le front d'une paume professionnelle. "Je passe l'éponge, dit-il enfin avec l'accent parisien. Et je décrète l'armistie."* » (M 519). Dans ces préliminaires très guindés, le geste que narre le récit introductif introduit le bas corporel, et est en outre involontairement commenté par la métaphore figée du DD ; l'inadéquation de Scipion à la situation est de plus dénoncée par le mot-valise qu'il forge, mêlant les registres judiciaire et diplomatique, avec les termes *amnistie* et *armistice* qui ont pour effet de réduire Surville au rang de condamné et de belligérant vaincu. La méprise burlesque sur le lieu de l'entrevue donne le ton de l'incommunicabilité qui sépare les deux interlocuteurs :

> Le comte de Surville [...] proposa aux deux hauts personnages de le suivre en son cabinet. Scipion regarda avec étonnement le monsieur qui lui faisait cette étrange proposition et qui pourtant avait l'air si respectable. "Quand nous en aurons besoin, nous vous le dirons", répondit-il non sans sévérité. (M 519)

D'ailleurs, c'est, sans méprise cette fois, dans le même motif que Scipion trouve un prétexte pour battre en retraite à la fin du chapitre : « *un huissier entra et dit que le sous-secrétaire général attendait la délégation argentine. "Je me sens pas très bien, dit Scipion. Je vais aux lieux et je reviens."* » (M 529). Entre ces deux bornes burlesques se déroule, rendue possible par la bêtise de Surville et ses stéréotypes quant aux gouvernements de gauche des pays émergents, une improbable entrevue.

L'évitement de ses enjeux diplomatiques par Scipion qui en ignore tout, est tel que le haut fonctionnaire se replie d'abord sur une sorte de *captatio benevolentiae* mondaine, en l'entreprenant sur son accent provençal. Or, Scipion commence par répondre à cette question engageante par un commentaire mitigé, réduisant la marque d'intérêt à une atteinte à sa face négative : « *On pourrait dire qu'il y a un peu d'indiscrétion de votre part* » (M 520). Mais en dépit de ce désaveu liminaire, l'anomie consiste ensuite dans une familiarité rapide dont Genève réfrénait les épanchements et que la situation semble permettre et même requérir : « *Scipion sentit qu'il fallait rompre le silence par quelque question agréable et mondaine. "J'aime beaucoup savoir le petit nom de mes amis, dit-il, étant que ça facilite la conversation. Quel petit nom elle a choisi pour vous, la maman ?"* » (M 523). Scipion accueille le prénom aristocratique, Adhémar, par une réponse mitigée : « *Tous les goûts sont dans la nature* » ; par l'indulgence qu'elle manifeste, elle dénonce aussi qu'il y a faute – une faute de goût, et la critique du prénom se retrouve dans la critique du langage de Surville, ses finasseries, ses périphrases, son maniérisme. En outre, et c'est ainsi qu'il justifie sa question, l'usage du prénom n'est pas seulement l'indice mais aussi le moteur de l'intimité. Elle est ensuite renforcée par l'appellatif récurrent, « *monsieur Adhémar* » (M 524, 525, 527), qui est une sorte d'oxymore attelant déférence et familiarité, spécialement dans : « *Coucou, monsieur Adhémar* » (M 528).

Scipion ignore tout des usages diplomatiques et de leur technolecte, comme en témoigne la variation qu'il inflige au syntagme figé : « *je voulais pas être envoyé estraordinaire, je voulais pas, je leur ai dit : "Mettez-moi ordinaire."* » (M 525). Mais en outre, il ignore jusqu'au pays qu'il est censé représenter, et dont les intentions, qui font l'objet de l'entrevue, restent par conséquent durablement dans le flou. Scipion refuse d'abord toute initiative, ne coopère que par son suivisme et semble par son ignorance embarrassée faire la sourde oreille. Surville aborde la question diplomatique à l'ordre du jour en exprimant les bonnes dispositions préalables de la SDN, mais Scipion ne saisit pas cette ouverture thématique et ne fait qu'y approuver : « *Scipion ne trouva rien d'autre à faire que de sourire douloureusement en disant que c'était bien "comprensible".* » (M 520). A la première question explicite, il répond ensuite comme s'il évaluait une assertion : « *Parfait, parfait, répondit Scipion.* » Surville y voit de l'habileté, et en demande davantage, en coopérant par le rappel des grandes lignes :

> Quelques précisions à ce sujet seraient les bienvenues, monsieur le ministre. Nous savons fort bien que pour le moment vous ne revenez parmi nous qu'en qualité d'observateurs, ainsi que l'indiquent d'ailleurs les lettres d'introduction que vous avez bien voulu me faire remettre. – Je le sais aussi, dit Scipion. (M 520-521)

Or, Scipion ne satisfait pas davantage cette demande implicite, il répond par ce qui est un truisme pour Surville, et qui, par sa redondance, trahit pour le lecteur l'ignorance de Scipion : il a d'autant plus besoin d'affirmer qu'il sait qu'il ne sait rien ; ne pouvant le montrer, il le dit.

Le recours aux mentions commodes du discours de Surville, et notamment de ses périphrases, est une forme particulière de ces approbations prudentes :

> venant d'un homme que mon grand pays il estime, il y a pas d'offense. [...] nous sommes allés émigrer dans notre futur grand pays [...] avant de vous répondre sur la chose du noble pays, je voudrais avoir quelques renseignements sur l'activité de votre noble palais pour la paix du monde.

Scipion temporise en pastichant Surville ; il riposte à sa demande par une demande incongrue, symétrique et insistante, sur l'activité de la SDN en cas de guerre. Il réitère par six fois sa question, alors que les réponses de Surville trahissent la passivité de la SDN et le mensonge du discours diplomatique et humanitaire. La scène confronte deux versions antinomiques du mensonge : à l'hypocrisie pleine de morgue et d'autosatisfaction s'oppose la fiction de défense ; et son étrangeté allusive n'est que l'écho de la préciosité de Surville.

Par une remarque incongrue, Scipion lui soutire l'explicitation de ces périphrases ; motivée par la nécessité stratégique de savoir quel pays il est censé représenter, c'est en même temps une critique du maniérisme au nom du bon sens expressif : « *On dirait que ça vous fait mal à la langue de dire le nom de mon noble pays, que ça vous dégoûte, quoi.* » (M 523). Le procédé donne une illustration particulièrement aiguë du métadiscours embarrassé et de l'illocutoire illisible :

> la réplique est d'abord le symbole du piétinement énoncif, autrement dit de l'effet pervers du métadiscours. Le langage figé en objet, est un langage déconnecté, et le contrat de la communication est rompu lorsque les contenus sont mis entre parenthèses au bénéfice d'un retour sur les signifiants. Retour prétexte à "gagner du temps", d'autant qu'il apparaît oiseux. Plus le terrain est occupé indûment, plus la manœuvre se dénonce dans sa maladresse, et le malaise visible devient cocasse.[1]

Aussitôt que Surville a lâché le nom, Scipion se le réapproprie en mention, puis en usage : « *Je me pensais que peut-être vous aviez un défaut de prononciation que vous pouviez pas dire république Argentine.* [...] *Oh la république Argentine, comme je l'aime mon Dieu, vous pouvez pas savoir !* » (M 523-524). Il formule ensuite la même requête quant à son titre :

> Et maintenant, pour que la franchise elle soit complète et que nous soyons bien collègues, je vais vous dire une chose, monsieur Adhémar, qu'elle me plaît pas beaucoup, c'est quand vous me dites monsieur le ministre seulement. Ça vous troue le ventre de me dire tout mon titre, dites ? Vous comprenez, c'est une petite anttention qu'elle me ferait plaisir, question prestige, dignité de l'homme. [...] Vous comprenez, ça me chagrine quand vous me dites monsieur le ministre, sans rien d'autre, comme à un rien du tout. Question politesse. (M 524)

Mais ce purisme protocolaire, sitôt satisfait, est contredit par la dispense accordée de s'y plier systématiquement ; or, le protocole a pour propriété d'être immuable : « *C'est pas la peine de me le dire tout le temps, interrompit Scipion. Une fois comme ça, de temps en temps, ça suffit, juste pour de dire pour l'estime.* » La prétendue vérification des lettres de créance permet enfin à Scipion de décliner son identité usurpée ; son ignorance de l'espagnol est inversée en prévention d'une possible indélicatesse :

> j'aimerais bien savoir si on a bien mis tous nos titres. Donnez-moi ça. [...] Pedro Ollorio Garcia. Je dis pas avec l'accent espagnol parce que vous comprendriez pas. Ça, c'est moi, vous voyez, ministre. Bref, comme c'est écrit là, c'est inutile que j'allonge et ça aurait l'air que je me flatte. (M 525)

D'ailleurs, il évite alors de mentionner son titre interminable, grâce au déictique référant à l'écrit. Il a ensuite encore recours à sa mention par Surville pour ne pas avoir à le dire, sous prétexte de juger de sa prononciation ; comme pour son patronyme, il contourne la difficulté de la langue espagnole quant au mot *plénipotentiaire*, hispanisé à l'irréel :

> est-ce que vous vous rendez compte de ce que c'est un ministre ? Dites-le encore une fois pour voir si vous le dites bien. – Plénipotentiaire. – Très bien. Pourtant, c'est un mot difficile. Vous avez de l'instruction. Moi aussi je le dis bien. Et si vous m'entendiez le dire en argentin, alors vous vous régaleriez ! (M 527-528)

Scipion développe très vite une galéjade nourrie des données qu'il soutire à Surville. D'emblée, il se livre volontiers à une autobiographie fictive pour expliquer son accent ; il ébauche le roman familial, accrédité alors par l'autocorrection, de Marseillais ayant émigré pour une destination qu'il ignore encore : « *j'avais quinze ans, non quatorze, et naturellement ma langue avait pris le pli et ça se repasse pas une langue !* » (M 520). Plus tard, il le condense dans la devise qu'il prête à sa famille : « *Nous avons un blason qu'il dit comme ça : Marseillais dans l'âme, Argentin de cœur !* » (M 526) ; cette devise

[1] Anna JAUBERT. op. cit., p.120.

argentino-marseillaise montre bien que Scipion s'invente alors une vie qui le rapproche de celle de Jérémie, et la revendication d'une identité métissée très proche de celles des Valeureux, qui se proclament continûment, notamment en signature, et Juifs et Français. Dans le cas de Scipion, il s'agit d'un métissage entre la réalité et la fiction ; celle-ci transparaît d'ailleurs dans une allusion intertextuelle remarquable, quand, en retour, il interroge Surville sur sa connaissance de l'Argentine : « *Vous êtes pas venu, vous, en Argentine, jamais ? – Il y a trente ans, monsieur le ministre.* » (M 525) ; en effet, Scipion, conteur de sa propre existence sud-américaine, a alors recours à l'hypotexte mythique du provençal, *Miréio* de Frédéric Mistral[1].

Son incongruité se creuse à mesure qu'il gagne en assurance, et en alcoolémie. Comme face à Salomon, le récit attributif lui confère tout au long du chapitre un jeu mimogestuel et intonatif exubérant et protéiforme ; sa grande variété dénote la versatilité de ses rôles, mais aussi un dérapage conversationnel croissant : « *avec l'accent parisien* » (M 519), « *sur un ton de gourmet délicat* » (M 520), « *d'un ton pénétré* » (M 523), « *avec un soudain et sincère attendrissement* » (M 525), « *spécifia-t-il, l'index menaçant et incertain* » (M 527). La galéjade s'anime, par les didascalies parenthétiques : « *Parce que pour la politesse, vous savez, l'Argentine… (Il émit divers sons suspects avec ses lèvres pour faire comprendre le haut degré de la courtoisie argentine.)* »[2] (M 524). Dès lors que Surville l'a incidemment informé de sa fictive nationalité argentine, il peut jouer le jeu, et même le surjouer, et broder sur ce nouveau personnage en injectant l'Argentine dans ses affabulations habituelles, ne fût-ce qu'une Argentine de pacotille qui doit beaucoup à l'Espagne : « *Après quelques virevoltes de toréador, il poussa la cantilène tout en claquant d'imaginaires castagnettes* » (M 526). C'est là le paroxysme de sa griserie éthylo-fabulatrice, entretenue par les quatre verres de porto qu'il a absorbés (M 525) :

> Il était soûl, il le savait, mais il ne pouvait pas résister au désir de faire le terrible. Il avait tellement bu que la guillotine même lui paraissait charmante. Le comte de Surville suggéra à monsieur le ministre que, s'il se sentait souffrant, Sir John pourrait le recevoir demain ? "Souffrant, moi ? dit Scipion, l'œil menaçant. Occupez-vous de ce qui vous regarde. [...] Allez, interrogez-moi un peu en politique. Vous allez voir !" (M 527)

Scipion menace Surville comme un ivrogne agressif, puis il le défie à la façon d'un bon élève de le questionner sur la politique, mais sitôt que Surville s'exécute en revenant à l'objet de l'entrevue, il lui inflige une rebuffade en contradiction avec le défi qu'il vient de formuler, et avec la situation et son thème principal : « *"Foutez-moi la paix, Adhémar", gémit tendrement Scipion qui avait le sentiment très doux que ses bras s'allongeaient infiniment. Il s'empara de la bouteille de porto mais Jérémie la lui ôta des mains* ». Scipion explicite alors finalement cette critique, qu'incarne son propre personnage de ministre argentin, relative au langage de Surville : « *vous m'auriez parlé franchement, je vous aurais tout expliqué tout de suite, le cœur sur la main ! Mais les façons habiles, moi je les aime pas.* »

Le lecteur retrouve dans cette galéjade éméchée les motifs dont Scipion a déjà développé maintes variations devant divers interlocuteurs ; et l'un de ses effets burlesques est de rabaisser le comte de Surville, qui se pique de perspicacité et de finesse

---

[1] Au chant VIII, Andreloun pose une question similaire à Mireille, à qui il fait traverser le Rhône en barque : « Y avez-vous été en Arles, vous ? – Jamais. – Quoi ! vous n'avez jamais été en Arles ? »

[2] De même, quand il évoque un baiser : « *(Coup d'œil légèrement érotique au comte de Surville* [...]*.)* » (M 526). Les didascalies réapparaissent à la fin quand Scipion, prenant à part Jérémie puis Surville, tente de sortir le premier du rôle de tiers silencieux, d'instaurer un véritable trilogue : « *(Tendre :)* [...] *Magnanime et tendre, il dit tout bas au comte de Surville qu'il ferait bien de parler un peu à son collègue. "Parce qu'il a honte que vous y dites pas un mot." (Coup de coude cordial et complice.)* » (M 528).

diplomatique, au rang de Salomon, en le montrant aussi crédule et aussi choqué. Le premier de ces motifs communs est celui des conquêtes féminines ; il apparaît d'emblée, à titre d'amorce, dès que Surville mentionne l'Argentine pour la première fois : « *Et quelles femmes, caramba !* » (M 524). Elle donne lieu ensuite à une nouvelle occurrence des paradigmes de Milady Roscoff et de ses baisers à renversement, articulée à la situation d'énonciation : « *Imaginez-vous que je voulais pas venir à Genève. Mais je résiste pas à la caresse. D'autant que c'est la fille du Président qu'elle me l'a demandé en me faisant le baiser poivre rouge, comme nous disons en Argentine.* » (M 525-526). L'autre motif est celui de la marine, à travers une simple comparaison : « *Je suis solide autant comme le transbordeur.* » (M 527), voire dans une anecdote autobiographique : « *quand j'étais ministre de la Marine, je me montais toujours sur La Flamboyante, c'est le plus grand cuirassé. Tout le confort moderne et des torpilles, mon ami, oh là là, comme le bras, dites !* » (M 525). Cette dernière phrase évoque le stéréotype des exagérations marseillaises quant aux dimensions, dont le parangon est la sardine qui a bouché le Vieux-Port ; la galéjade consiste en un enjolivement héroï-comique inégalé, la Flamboyante devient un cuirassé, et Scipion un super-marin, le ministre des marins.

Un motif héroï-comique similaire contribue à ennoblir Jérémie : « *tel que vous le voyez, il a été ministre de la Justice ! Il est silencieux mais il est terrible, vous savez. On l'appelle le Torpilleur du Parlement. Méfiez-vous de lui, vous savez, il dit rien, il vous écoute et puis tsac, une flèche au bon moment !* » (M 526). On va voir combien un tel portrait s'oppose à l'attitude conversationnelle que montre Jérémie, lors de cette scène où il reste quasiment muet, et au-delà, alors que Scipion a déjà fui.

II. Jérémie

La parole de Jérémie, humble Juif ashkénaze, s'inscrit dans les marges de la parole valeureuse, en complémentarité avec celle de Scipion. Les circonstances de son apparition sont d'emblée fort significatives. Alors que Scipion, en butte à la froideur genevoise, s'est assoupi sur un banc public, le récit narre l'arrivée d'un nouveau personnage anonyme qui vient s'asseoir à côté, et décrit son apparence et ses gestes[1]. Tandis que le narrateur précise le nom du chien qui l'accompagne, Titus, il n'évoque pas celui de Jérémie ; sa désignation relève de la focalisation externe ; et ses premières paroles sont rapportées par un DN très neutre, à commencer par une simple comparaison explicitant un geste adressé au chien :

> Le vieux détritus eut un geste d'impuissance comme pour expliquer qu'il n'y avait, hélas, rien d'autre pour aujourd'hui. [...] Le Juif [...] regarda les montagnes et bénit Celui qui a créé les choses dès le commencement. Ensuite il sortit de la valise un énorme Talmud, fronça les sourcils pour mieux comprendre les commentaires sacrés et marmonna [...]. "Jérémie", rêva à haute voix Scipion, [...]. Le vieillard sursauta [...]. (M 491)

Les deux DN que représentent les verbes *bénir* et *marmonner* ne contiennent que deux informations synthétiques : c'est un soliloque, marqué par la piété. S'y oppose abruptement le DD de Scipion endormi, qui nomme, ou plutôt évoque Jérémie, comme un rêve ou une apparition, et lui confère une nouvelle qualité, celle d'être craintif – et d'être celui que, normalement, on n'appelle pas.

---

[1] « *un vieux petit homme à maigre barbe rousse* » (M 490) qui, après mention de « *sa maigre face jaune et ravagée* [...] *peu aryenne* » et de sa lévite rapiécée, est ensuite nommé « *le Juif* [...] *le représentant du peuple élu* » (M 491).

1. Prononciation, mimétisme et connotations

Le chapitre suivant fait l'ellipse de l'instant des retrouvailles, dont une analepse rapide donne les antécédents. Les premières paroles de Jérémie, entrecoupées par des interruptions de Scipion, consistent en des DR narratoriaux souvent très neutres, comprenant des îlots autonymiques éventuellement signalés par des guillemets ; son idiolecte émerge donc discrètement, au sein de DN, DI et DIL où affleure localement son accent :

> [il] expliquait de son mieux que, sorti récemment d'une prison allemande, il allait "jistement" ce soir prendre le train pour Marseille. [...] Jérémie ne cessait de raconter les "injistices des messiés allémands" qui l'avaient mis en prison parce qu'il était "jif" [...]. Mais il ne leur gardait pas rancune parce que c'étaient des enfants "qui né savent pas et au fond ils né sont pas méchants". [...] Jérémie [...] dit que jamais il ne mettrait de si beaux vêtements qui le rendraient suspect et attireraient sûrement l'attention de la police. Et pourquoi messié Scipion se ruinerait-il en dépenses inutiles ? [...] Jérémie déclara qu'il n'avait jamais vu une lévite juive qui fût neuve. (M 492)

Ces quelques altérations phonétiques se trouvent confirmées par son premier DD, tardif, qui ajoute deux incorrections grammaticales, les ellipses de l'article et du discordantiel : « *C'est comme ça pour manteaux jifs, expliqua Jérémie. C'est un mystère. Il y a pas manteaux jifs néfs.* »[1]

Après ces quelques occurrences exemplaires exploitant toutes les formes de DR, apparaît finalement une parenthèse de régie narratoriale, abordant de façon synthétique les caractéristiques de son accent par le biais des difficultés du mimétisme du DD :

> (Difficile de dire comment Jérémie prononce. Voici à peu près. Tous les u sont prononcés i. Les e deviennent é ou i. La plupart des on, ain, an, sont prononcés one, aine, ane. Les oi sont prononcés oâ. Les un sont prononcés aine. Les r sont terriblement grasseyés. "Je suis allé chez un bon coiffeur qui m'a demandé peu d'argent" devient "Jé si allé chez aine bonne coâffèhrr qui m'a demanedé pé dé arrhgeanne". Impossible de transcrire continuellement et complètement cette étrange prononciation. Les phrases deviendraient incompréhensibles.) (M 493)

Cette parenthèse explicite le compromis entre réalisme graphique et normativité scripturale[2]. Le narrateur y négocie avec le lecteur un principe de transcription. La réalité référentielle du personnage est construite par l'impossibilité avouée de la transcrire exactement, et accréditée par le recours au temps présent, à commencer par *prononce*. Le narrateur suggère, sur le mode d'un ineffable grotesque, que sa plume défaille devant un tel monstre de langage, et il donne une illustration hyperbolique de cette tératologie phonétique avec un cas d'école, hors contexte, ce qui en accroît l'illisibilité. D'ailleurs si sa traduction transpose radicalement la phonétique, elle n'altère pas la syntaxe, et par exemple, conserve l'article qu'avait omis le premier véritable DD ; par la suite, comme s'il ne pouvait pas y avoir de transcription totale des paroles de Jérémie par risque d'illisibilité, les DD montreront un compromis entre les altérations syntaxiques et phonétiques. Les premières consistent surtout dans les ellipses d'articles et la simplification des subordinations, à quelques exceptions près, plus radicales : « *C'est mauvais pour cerveau quand une chose on a oubliée dé né pas sé rappeler soi-même.* » (M 545) ; s'agissant des secondes, les DD transcrivent les altérations de voyelles, mais ils gardent intactes les diphtongues, les nasalisées et les consonnes, épargnent notamment au lecteur le

---

[1] D'ailleurs, en retour, Scipion lui parle en « petit nègre » (comme ensuite Solal M 547, 549) : « *Maintenant fini, messié Scipion ? – Coiffeur maintenant, Jérémie. Couper cheveux. – Non coiffeur, jé né peux pas.* » (M 493).

[2] Gillian LANE-MERCIER. art. cit., p.47 en souligne les enjeux dans le traitement de l'idiolecte de Nuncingen par le narrateur balzacien.

grasseyement du *rrh*, et privilégient la transposition du [ə] en [e][1]. L'effet évocateur suffit, il s'agit de vraisemblance et non de mimésis dialogale.

La première longue tirade de Jérémie, sur la judéité et la circoncision, est d'abord thématisée synthétiquement par un DN très distant, ensuite exemplifié par un DD riche en altérations phonétiques et parsemé de ces parenthèses de régie ponctuelles :

> il commença une explication embrouillée d'où il semblait ressortir que les prescriptions mosaïques et talmudiques avaient toutes un sens profond, même celles dont l'objet semblait sans importance. "Exemple. Qu'est-ce qué veut dire pas manger porc ? Veut dire qu'il faut toujours choisir dans la vie, savoir qu'il y a choses de pireté (pureté) et choses d'impireté. C'est pour rappeler aux Jifs qu'il faut toujours choisir, faire bien et pas sélément penser bien. Mais les rabbins (il prononça rabbènes) modernes ils né comprend rien. [...] Ils disent qué c'est hygien. (C'était tout un poème que d'entendre Jérémie prononcer ce mot d'hygiène, étrange sur ses lèvres.) [...]." (M 493-494).

On le voit, le narrateur considère le [e] comme acquis ; la première parenthèse traduit une faute d'accent qui est moins fréquente et donne lieu à une ambiguïté sémantique en paraissant produire un dérivé de *pire* ; au contraire, le terme de *rabbins* est d'abord orthographié normalement, avant de faire l'objet d'une transcription phonétique rétrospective et narrativisée[2]. La dernière parenthèse a une fonction non pas d'élucidation, mais de suggestion et d'illusion référentielle, en exprimant le prétendu ressenti du narrateur à l'écoute de Jérémie, que renforce la concession concluant la tirade : « *Sa façon de prononcer était certes ridicule.* » (M 494). L'accent de Jérémie contamine même le récit, lorsqu'il adopte son point de vue sur une brasserie genevoise : « *lorsqu'il aperçut la tête de porc qui le regardait avec impireté* ». Par la suite, réapparaissent de très rares parenthèses. C'est le cas quand la transcription butte sur la dimension éthique et affective de l'idiolecte : « *(Je sens mon impuissance à rendre la douceur enfantine du ton de Jérémie. Une consolation : à ceux que j'aime je pourrai dire, de vive voix, comment Jérémie prononce et susurre.)* » (M 543). L'évocation d'une situation extra-diégétique de conteur, par son insolence et sa déceptivité pour le lecteur, supplée alors les défaillances du récit attributif. La traduction narratoriale apparaît par ailleurs quand la transcription entraîne une ambiguïté sémantique. Le DD aurait certes la possibilité d'en faire l'économie[3], mais l'ambiguïté donne un nouveau sens, grotesque, poétique et sublime au message délivré, du fait de l'homonymie :

> Les autres nations ont des moments, deux ânes, trois ânes – le pauvre Jérémie voulait dire "deux, trois ans" – dé leur vie où ils pensent qué l'homme va être lé frère dé l'homme, qu'il n'y aura plis des pauvres, plis des riches, plis des méchants. Mais nous, nous croyons cette chose toujours, depuis deux, trois mille ânes. (M 548)

Outre ces ambiguïtés ponctuelles, la façon dont Jérémie prononce le français évoque le babélisme de l'errant, et donne le connotème graphique de ses pérégrinations transeuropéennes et de sa tératologie généalogique sur laquelle l'entreprend Scipion :

> "Ecoute, Jérémie, j'ai jamais très bien compris de quel pays tu es. – Je suis né à Lituanie. – Ah bon. C'est un petit pays que j'ai entendu parler. Alors, tu es un Lituanien. – Non, messié Scipion. Parce qué mon père est né à Roumanie. – J'ai compris. Tu es roumain, dit Scipion conciliant. – Non, pas roumaine. Parce qué les messiés roumaines ont enlévé passéport à mon messié père. – Alors tu es quoi ? – Plitôt serbe. – Comment, plutôt ? – Parce qué jé suis un peu anglais aussi. [...] – Esplique, ma belle, vas-y. T'émotionne pas. – Ma mère est née à Pologne. Mais son messié père était né à Salonique et il était turc mais pas beaucoup. – Alors tu es turc, quoi. – Oh non. Voilà,

---

[1] C'est d'ailleurs celle-ci qui caractérise l'imitation ludique que, après le petit nègre grammatical, Scipion donne de son accent : « *Et pourquoi té né peux pas ?* » (M 493).

[2] Comme ensuite : « *Deux mille francs. (Il prononçait franques.)* » (M 548).

[3] Comme il le fait, à l'aune de la parenthèse du début, pour beaucoup d'altérations ; ainsi, on trouve « *Ça pourrait lui faire du tort.* » (M 547), là où la cohérence du système voudrait au moins « li faire di tort ».

> c'est simple. Mais lé consul n'a pas compris parce qu'il n'était pas intelligent. Lé messié père dé mon messié père vivait à Maroc mais il était né à Malte pays dé Angleterre. Mais comme lé consul n'a pas réconnu qu'il était bulgare malgré qué lé messié père du messié père de mon père était dé Tatar-Pazradjik alors comme j'ai un cousin dé Canada qui était russe avant dé venir Canada (Scipion gémit douloureusement.) et qu'il était grand riche à Manchester avec beaucoup d'amis à Londres, ils m'ont donné un commencement dé papier qué jé suis dé Malte mais après mon cousin est mort… – Arrête ! cria Scipion. – Pourquoi, messié Scipion ? – Parce que je veux pas mourir aussi ! – C'est la fin qui est intéressante pour expliquer qué jé suis grec malgré mon passéport serbe parce qué j'ai ami à Belgrade qui…" [...] Scipion courut car il avait peur de toutes ces nations à ses trousses. (M 494-495)

C'est l'équivalent verbal de la valise de Saltiel. Scipion, placé dans la position qu'il imposait à Salomon, déduit patiemment des noms de pays énumérés par Jérémie, une quinzaine en tout, des nationalités successives que l'accumulation de nuances, de réserves, de correctifs l'oblige à réviser sans cesse. Comme pour Salomon, l'issue est dans la fuite.

Par ailleurs, sa dominante phonétique ressortit des connotations associées aux stéréotypes phonétiques, qu'analyse finement Catherine Kerbrat-Orecchioni[1] : le [i] est plus petit, agile, gentil, joli, aigu que le [u] ; on pourrait en dire autant du [e] par rapport au [ə]. En fait, l'articulation de tel son a certaines propriétés visuelles qu'on perçoit inconsciemment comme si l'on se plaçait à l'intérieur de la cavité buccale, et qu'on projette métonymiquement et par synesthésie sur le son lui-même ; ainsi, pendant l'émission d'un [i], les organes phonatoires sont resserrés, la colonne d'air est très mince, si bien que le [i] lui-même est perçu comme petit. Se produit alors un deuxième glissement métonymique : si le sémantisme du mot ne contrecarre pas directement cette impression, les objets correspondants sont petits aussi, et sur les propriétés physiques se greffent en outre des associations métaphoriques, passant de la petitesse à la gentillesse. Dans le cas de Jérémie, on observe même un troisième glissement : ces propriétés sont reversées sur le locuteur ; le [i] emblématique de son accent, et qui clôt aussi son prénom, est une connotation supplémentaire, venant musicalement corroborer sa psychologie pieuse et bonne, son attitude conversationnelle douce et humble, sa maigreur et ses vêtements élimés – et même graphiquement, sa droiture surplombée du point de Dieu.

2. De la rhétorique du désespoir au sursaut juif

Face à Surville, ce personnage ténu reste longtemps silencieux, laissant Scipion conduire l'entretien. C'est à l'instigation de ce dernier que, finalement, Surville lui adresse la parole, et que Jérémie lui répond. Il prononce alors son premier DD depuis que, après leurs retrouvailles, il a annoncé qu'il allait à la synagogue (M 496), et ce faisant il se conforme aux instructions que lui a données confidentiellement Scipion[2]. Or, Surville engage la conversation en entreprenant Jérémie sur un sujet grave et funèbre, et ce dernier montre alors une obéissance aux consignes du Marseillais qui s'avèrent incompatibles avec le thème proposé par le diplomate : « *Ainsi donc la république Argentine a eu la douleur de perdre son président, commença le comte de Surville en s'adressant à Jérémie. – Oui, c'était très amisant, répondit Jérémie qui n'avait rien compris mais qui était décidé à être gai pour pouvoir filer. – Pardon ?* » (M 528). Le récit attributif est accompagné d'un psycho-récit montrant Jérémie incapable de s'adapter au dialogue, et enjoué. Scipion légitime et développe l'anomie de cette réplique par une inversion carnavalesque des

---

[1] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La Connotation*. op. cit., p.30-32.

[2] « *Tu es la honte de l'Argentine. Il se méfie parce que tu es comme un qui est mal à l'aise. Fais-moi le plaisir de lui parler. Et gaiement encore ! Si tu le fais bien rigoler, je te laisse partir et le grand chef c'est moi que j'irai le voir.* » (M 528).

condoléances officielles, mais Jérémie aggrave cette anomie en faisant du zèle, et en prenant, cette fois, l'initiative de l'échange :

> Jérémie se creusait la tête pour trouver quelque chose d'amusant à dire. "Jé vais faire un pétite jeu, proposa-t-il avec amabilité. Jé vous donne dix pistasses, messié directeur." Et il sortit dix pistaches salées de sa poche. "Et alors, que dois-je faire ? demanda le directeur, assez gêné mais s'efforçant de prendre un air enjoué et participant. "Et alors vous mé donnez une pièce dé cinq francs sisses. Merci, messié directeur, voilà pistasses. – Et le jeu consiste en quoi, demanda le comte en considérant les pistaches dans le creux de sa main. – Ça consiste qué jé garde les cinq francs, dit Jérémie avec un sourire rayonnant. – Et ensuite ? – Ensite on récommence. C'est un pétite jeu dé Argentine. Pour faire rire les personnes." Mais le comte de Surville ne rit point. Il trouva cependant la force de dire que le jeu était curieux en effet. "Oui, messié directeur", dit Jérémie avec bonté, après avoir garé l'écu suisse dans sa poche. (M 528-529)

Réduit à une équation, le jeu se résume à une transaction fort lucrative, la vente de dix pistaches au prix de cinq francs suisses ; mais ce qui pourrait être une escroquerie de la part de Mangeclous apparaît ici comme une tentative désarmante et pleine de bonne volonté. Outre l'accent de Jérémie, cet adoucissement de l'extorsion éhontée réside dans les caractérisations des trois récits attributifs : amabilité, sourire, bonté.

Après que Scipion a battu en retraite, c'est Jérémie seul qui, en tant que délégué du gouvernement argentin, affronte le SSG au chapitre XXVII. Avant toute parole, c'est un paragraphe de récit qui décrit les multiples gestes par lesquels il tente de se donner une contenance ; les premières répliques de Solal, très énigmatiques, le trouvent soumis, empressé, et muet :

> Jérémie s'empressa d'approuver avec un sourire qu'il essaya de rendre spirituel et charmé. Mais il ne trouva pas un seul mot à dire. Sa gorge était bloquée. Cependant ce début de conversation lui semblait de bon augure. Mais le sous-secrétaire général ne dit plus rien [...]. Le délégué argentin sentit qu'il fallait rompre le silence. "C'est beau temps aujourd'hui, messié général", dit-il de son ton doux et chantant, les yeux ravis. (M 542-543)

Son incompétence apparaît dans l'abrègement du titre du SSG en un appellatif militaire hors de propos ; en outre, comme Saltiel, Jérémie trouve refuge dans le constat météorologique, qui semble constituer une réserve assurée sans péril, quoique étrangère aux motifs officiels de l'entrevue. Elle donne lieu à une digression touchante sur les petits oiseaux, dont l'évocation compatissante et l'altération phonétique sont exemplaires de la parole de Jérémie : « *Ils ont leurs pitits droits, leur pitite vie.* » (M 543). Cette thématique a, dans sa stratégie de survie conversationnelle, le double objectif d'inspirer à Solal la même indulgence pour Jérémie que celle que ce dernier marque pour les êtres les plus fragiles, et ensuite de légitimer la fuite : « *Il sourit, espérant que les petits oiseaux lui attireraient la bienveillance du grand personnage* [...]. *"C'est une jolie chose les oiseaux, messié général. Et mainténant jé vais sortir pour les régarder."* » Au fil du dialogue, Jérémie saisit divers prétextes pour exprimer des velléités de fuite, sitôt entravées par Solal : « *Et votre collègue, où est-il ? – Jé vais chercher, proposa obligeamment Jérémie.* [...] *j'ai mal dé tête et si vous pouvez permettre – il eut un tendre sourire persuasif – jé fais pitit tour et jé reviens.* » (M 545). C'est ensuite l'évocation des habitudes du président argentin qui amène cette tentative : « *il fait pitit tour pour la santé. (Sourire mendiant, complice, un peu malicieux, un peu malheureux :) Et moi aussi, messié général. – Non. – Bien, jé reste, acquiesça Jérémie avec tendresse.* »[1] (M 546).

Lors du renoncement à l'une de ces tentatives d'évasion, la description illustre fortement la soumission par une hexis corporelle sous surveillance : « *Et il s'empressa vers la porte. Mais un "non" incisif du terrible messié général l'arrêta et Jérémie revint*

[1] La suggestion du *pitit tour* réapparaît encore par deux fois, en vain (M 547).

docilement. Obéissant à l'ordre qui lui en fut donné, il s'assit avec délicatesse sur le bout de la chaise, soucieux d'être poli avec elle. » (M 545). Sa soumission s'exprime aussi par cette didascalie parenthétique qui inscrit son obéissance au sein même de la réplique impérieuse de Solal, par une mimique d'enfant : « *Taisez-vous. (Jérémie pinça ses lèvres entre deux doigts.)* » (M 544). En outre, le récit attributif apporte dans cette scène un complément d'ordre pragmatique et intonatif à ce que les parenthèses narratoriales ont, à l'occasion du dialogue avec Scipion, souligné dans le registre phonétique. C'est le cas des désignations du locuteur telles que « *le modeste Jérémie* » (M 545), et plus encore des syntagmes verbaux du récit attributif ; les verbes, et spécialement les plus neutres tels que *dire* ou *répondre*, en sont très souvent assortis d'adverbes tels que « *amoureusement* » (M 544) ou « *obligeamment* » (M 545), et plus encore de compléments de manière qui développent le paradigme d'une parole douce, effacée et soumise : « *avec amabilité* » (M 528, 547), « *avec bonté* » (M 529), « *avec politesse* » (M 544), « *avec douceur* » (M 545, 549), « *avec tendresse* » (M 546), « *avec affabilité* » (M 547). La mimogestualité de cette humilité est condensée dans deux attitudes récurrentes, les yeux baissés (M 544, 547) et les innombrables sourires, réitérés à chaque page (M 529, 542-547). Les verbes attributifs dont l'intension est plus précise renforcent cette bémolisation de la parole. Elle est d'ordre acoustique et physiologique ; ses répliques sont presque inaudibles, entre parole et exhalaison : *susurrer* (M 543, 544), *murmurer* (M 544) et surtout *soupirer* (M 545, 547). Cette bémolisation est également d'ordre pragmatique, en termes de rapports de places ; la parole de Jérémie n'offre rien qui saille, joue le consensus, veille à l'homéostasie conversationnelle : *approuver* (M 542, 544), *compatir* (M 544), *acquiescer* (M 546).

L'approbation apparaît d'autant plus nécessaire à Jérémie, et cocasse au lecteur, quand le psycho-récit précise son incompréhension de termes inconnus ; les analystes de la conversation ont bien montré qu'un simple malentendu, une demande d'éclaircissements sont un premier trouble de l'échange dialogal, occasionnent un surcoût cognitif, et sont d'ailleurs souvent accompagnés d'une formule d'excuse[1]. En outre, les mots mystérieux portent ici sur la relation interpersonnelle ; d'une part, son interlocuteur intimidant se qualifie lui-même négativement, et l'approbation anomique de Jérémie renchérit sur cette atteinte à sa face positive qu'il n'a de cesse de flatter, précisément en l'approuvant en tout : « *Et moi je suis un arriéré. – Oui, messié général, dit Jérémie qui ne connaissait pas la signification du dernier mot dit par Solal.* » (M 544). Symétriquement, Solal le qualifie ironiquement, et Jérémie à nouveau acquiesce : « *Vous êtes un humoriste. – Oui, messié général, répondit Jérémie qui ignorait la signification de ce mot. C'est-à-dire un peu, ajouta-t-il pour ne pas se compromettre.* » (M 545). L'autocorrection nuançant après coup son approbation au qualificatif souligne combien la modalisation permet d'atténuer toute appréciation, toute quantification. Elle dilue également son appréciation de la situation politique argentine : « *Comme ci comme ça, messié général. Un peu bon, un peu mauvais.* » (M 544), ou l'expression de sa crainte de la prison : « *Vous êtes triste d'aller en prison ? – Un peu triste, messié général.* » (M 548). Le bémol est mis en relief dans une autocorrection non prédicative, en DIL, qui prolonge et atténue le DI très autonymique rapportant une dérobade improbable : « *Jérémie remercia et dit que non, il ne voulait pas voir monsieur ambassadeur parce que voilà, n'est-ce pas, parce qu'il était un peu fâché avec monsieur ambassadeur. Pas beaucoup mais un peu.* » (M 546).

Par l'approbation modalisée, Jérémie s'appuie sur ce que posent ou présupposent les répliques de Solal, ce qui lui permet de parler en les redoublant tautologiquement. La

[1] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "L'échange comme unité transphrastique dialogale". *Modèles linguistiques*, X(2), 1988, p.86.

tournure emblématique en est l'adverbe *plutôt*, d'autant plus qu'il s'enrichit des connotations phonétiques du [i] ; c'est ce que souligne son occurrence autonymique dans un îlot textuel au sein du DI : « *"le pays a dû beaucoup changer." Jérémie toussa, sourit, toucha sa barbe, susurra enfin que le pays avait "plitôt" changé.* » (M 544). Lorsque Solal récuse abruptement le présupposé de sa propre question, la modalisation permet à Jérémie de s'adapter sans heurt à une référence aussi versatile ; après coup, c'est une explication médicale qui justifie la suture :

> "Et votre président de la République, comment va-t-il ? – Vous savez, messié général, il va plitôt bien, merci. [...] – Le président est toujours sourd ?" Le visage roussi s'éclaira de compétence charmée, féminine. "Il n'entend pas, figurez-vous, messié général. – Mais je me trompe, il est aveugle. – Plitôt, plitôt, chantonna Jérémie d'un ton conciliant. C'est-à-dire qué la sirdité elle s'est portée sur les yeux." (M 546)

Ces flottements sémantiques[1] le dispensent d'être catégorique, *a fortiori* quand ils se réfèrent à une parole autre achevant de diluer sa position, réduite à une chambre d'écho des on-dit contradictoires dans ce DI à la fois fortement modalisé par le narrateur, et très autonymique : « *De son ton tranquille et chantant, il se résigna à affirmer avec douceur qu'il y en avait qui disaient que l'Argentine c'était pitit pays mais d'autres qui disaient que c'était grand pays et que, bref, c'était affaire de goût.* » (M 545).

Comme l'illustre le paradigme du ton chantant (M 543, 545, 546), la variété de la gamme intonative compense la pauvreté du contenu. On en trouve une illustration hyperbolique quand Jérémie détaille les journées de son président dans ce qu'elles ont de prototypique – lever et café matinal, coucher précédé d'une promenade hygiénique :

> Il sé lève lé matin dé bonne heure, il prend son café noâr et – il prit une voix attendrie comme s'il parlait du coucher d'un joli nourrisson – il sé couche lé soir, comme ça – mouvement de rotation des mains destiné à faire comprendre à messié général qu'il ne pouvait garantir l'heure exacte du coucher du président de la république Argentine – dix heures, dix heures et quart. (M 546)

La seconde incise du narrateur, à la fois très précise et en empathie autonymique, donne aux approximations un équivalent gestuel très riche. Cette ténuité dialogale est donc sporadiquement contredite par les tons d'emprunt contradictoires par lesquels Jérémie tente d'accréditer ses dérobades les plus absurdes :

> "Jé né peux pas dire lé nom dé capitale, se décida-t-il enfin à murmurer, les yeux baissés. – Pourquoi ?" Il chercha autour de lui une raison, ne la trouva pas, s'avança en conspirateur. "C'est un sécret d'Etat, messié général. Nous avons changé lé nom dé capitale et nous avons décidé dé lé garder sécrète pendant quelqué temps." (M 544)

Le secret apparaît comme un bon masque de l'ignorance et justifie le silence, comme par la suite le secret de famille (M 547).

Sa difficulté à parler d'un pays dont il ignore tout déploie ainsi toute une gamme d'intonations versatiles : « *Eh bien, mon impression générale, commença-t-il sur un ton d'élégie, c'est qué Argentine est un pays lointaine. Jé crois qué jé né peux pas mieux dire.* » (M 545). En outre, cette banalité dénonce l'étrangeté de l'Argentine pour Jérémie, et son souci de coller au point de vue du fort, qu'est Solal : pour un Argentin, l'Argentine n'est pas lointaine. Il en va de même lorsque Jérémie donne à sa prétendue nationalité une confirmation tautologique : « *Vous êtes argentin ? – Dé Argentine, messié général, répondit Jérémie, les yeux modestement baissés. – Vous en êtes sûr ? – Tout le monde le dit.* » (M 544). La mention redondante de la provenance, faisant de lui un Argentin authentique, trahit en fait l'usurpation ; en outre, sa réplique peut être aussi, de façon

---

[1] Ils déterminent toute la construction du personnage de Jérémie, qui se déclare lui-même « *plitôt serbe* [...] *un peu anglais aussi* » (M 494).

ambiguë, un correctif dans la lignée de ceux dont il a submergé Scipion (M 494-495), introduisant une subtile nuance administrative selon laquelle Jérémie est d'Argentine sans être argentin. Il s'en remet enfin à une mention commode qui le dédouane du mensonge. L'intonation élégiaque se mue ensuite en enthousiasme dès lors que Jérémie entreprend de détailler ce que contient la mention de l'Argentine :

> Soudain il trouva le filon. "En Argentine, dit-il avec enthousiasme, il y a dé tout, bicyclettes, maisons, hommes gentils, hommes pas gentils, Jifs." En pleine possession de son sujet, il continua sa vue à vol d'oiseau, déclara qu'en Argentine il y avait des femmes, des enfants – petits, moyens et grands – du pain, des crocodiles, des cigarettes. (M 545-546)

Cette liste à la Prévert, dans laquelle il y a *de tout*, est peu informative et arbitraire, mais à la sélection aléatoire des items fait pendant son exhaustivité méthodique et superflue quant aux âges possible des enfants. C'est la même logique qui préside au développement surchargé du paradigme du meurtre dans lequel s'est imprudemment engouffré Jérémie : « *"Comment cet ambassadeur a-t-il tué monsieur votre père ? – Il lui a tiré barbe et zongles. – C'est tout ?" Jérémie se rendit compte qu'en effet cela ne suffisait pas. "Avec révolve, couteau, poison."* » (M 547).

Jérémie se cantonne à des propos vagues et modérés. Le bémol consiste à répondre en minorant l'intérêt de son opinion : « *Maintenant, donnez-moi votre impression générale sur l'Argentine. – Oh cé n'est pas important mon impression, répondit le modeste Jérémie.* » (M 545), ou celui du sujet sur lequel il est sondé : « *Politique argentine, maintenant. – Pas intéressant, messié général, pas di tout.* » (M 546). Sous la contrainte, il n'avance finalement que des présupposés, ses assertions n'offrent rien qui saille à la méchanceté, et manifestent sémantiquement et musicalement sa douceur et sa bénignité : « *Chose étrange, j'ai oublié le nom de votre capitale. – Oui, messié général, approuva amoureusement Jérémie. – J'ai oublié le nom de votre capitale. – Ça né fait rien, vous vous rappellerez plis tard, quand vous sérez seul. Cé soir en vous couchant.* » (M 544). Tout d'abord, l'approbation lui permet de ne pas satisfaire la visée perlocutoire sous-entendue par la déclaration de Solal, c'est-à-dire la demande implicite que Jérémie lui rappelle ce nom ; c'est ensuite la dédramatisation maternelle, puis l'accompagnement à l'anamnèse, avec un indice tautologique qui le compromet peu, qui s'efforcent de désamorcer le péril en renversant l'indulgence :

> Jérémie s'approcha, prit la main de messié général avec un sourire câlin. "Tâchez dé vous rappeler, pria-t-il en caressant la main de Solal. Doucement, doucement, pitit à pitit, ça va vénir, ajouta-t-il sur un ton de mère consolatrice. [...] Jé vais vous aider. Il y a plisieurs lettres dans lé nom dé capitale. Vous y êtes mainténant ?" (M 545)

Le ton et les gestes de Jérémie sont des caresses à l'adresse de Solal, qui ensuite se reportent sur ses attributs, le fauteuil dans lequel il est assis et les meubles dont il ôte taches et poussières (M 546-547).

C'est au sujet de l'ambassadeur assassin qu'il vient d'inventer que l'apaisement de Jérémie se montre le plus disproportionné, le plus comique. Il tente de désarmer l'empathie scandalisée que produit sa confidence sur Solal :

> Oh, ce n'est pas la peine, messié général, j'ai pardonné à messié ambassadeur. [...] – Mais cet ambassadeur est une canaille ! Je ne veux plus le recevoir ! – Oh non, messié général, il est très gentil. – Mais il a tué votre père ! – Oh, ça né fait rien, messié général. [...] C'est un bon messié lé messié ambassadeur. Jé né voudrais pas qué on apprend cé qué jé vous ai dit. Ça pourrait lui faire du tort. (M 547)

Cette indulgence présente une incompatibilité burlesque avec la raison de la brouille, un meurtre. Le caractère aberrant de l'apaisement auquel est acculé Jérémie montre sur le mode de l'humour noir combien sa parole relève, face à Solal, de la « rhétorique du désespoir » dont parlent Bourdieu et Boltanski :

> Cette *rhétorique du désespoir* [...] confère au langage que produisent les plus démunis culturellement dans les situations officielles, ses caractéristiques les plus fondamentales, comme la verbosité, l'imprécision et la confusion qui peuvent aller jusqu'à l'amphigouri. Mais il n'est pas de manifestations plus indiscutable de la reconnaissance sans connaissance que le silence auquel sont condamnés et se condamnent, dans toutes les situations que l'on peut appeler "officielles", ceux qui sont privés de la compétence légitime.[1]

Mais cette stratégie d'évitement et de pacification conversationnelle est, lors du paroxysme qu'est l'ambassadeur criminel et pardonné, encadrée par un contrepoint sérieux et intime, les analepses subjectives rapportant en psycho-récit son point de vue sur sa vie passée, en toile de fond, dans un paragraphe puis dans une parenthèse ; la gravité en est connotée par l'absence de toute trace autonymique :

> "Il a tué mon père, messié général", dit le vieux Juif avec amabilité. Et il expliqua qu'il était en froid avec monsieur ambassadeur depuis ce triste événement. Il hocha soudain la tête car il venait de revoir son minuscule père cheminant, dos courbé, dans les plaines neigeuses de Lituanie, avec son petit ballot de mercerie sur les épaules et sa Loi contre son cœur et le petit enfant Jérémie qu'il tirait par la main et qui avait faim. [...] "Mais c'est un assassin ! – Qu'est-ce que veut dire assassaine ? soupira Jérémie. Tout lé monde assassaine, messié général." (Il revit divers épisodes de sa vie persécutée.)

Il ressort que la cruauté de cet ambassadeur fictif n'est rien au regard des malheurs véritables. La résignation et le pardon exprimés par Jérémie dans ce dialogue se trouvent mis en perspective et lestés d'une gravité soudaine. La mise en débat du terme *assassin* qu'emploie Solal est sa première prise de distance explicite vis-à-vis de l'interlocuteur dominant.

C'est dans ce cotexte que, après une ultime tentative de fuite, Jérémie quitte son rôle d'Argentin, par lequel il tente d'abord de se justifier, et avoue finalement sa judéité :

> Jérémie se baissa, ramassa le mégot, s'aperçut que Solal le regardait, lâcha son butin, baissa les yeux. "C'est une coutume dé Argentine, messié général. (Les yeux relevés :) Non, cé n'est pas coutume dé Argentine. (Silence.) C'est coutume dé moi. Coutume dé pauvre Jif, messié général, dé Jif pas argentaine, pas français, pas sisse, pas anglais, pas siédois, rien. Jif. Mon nom dans langue française, c'est Jérémie. Alors c'est prison mainténant ?" (M 547-548)

La première parenthèse introduit une rupture très forte avec la mimogestualité soumise que Jérémie a montrée tout au long de ce dilogue, en même temps qu'il abandonne son personnage inconfortable. Aux modalisations vagues, et à la tératologie administrative déployée devant Scipion, fait suite, ici, la récusation de quelque nationalité que ce soit, et la proclamation laconique de son identité, son prénom, et surtout sa judéité que marque la phrase monorhématique réduite par la simplification phonétique à trois lettres seulement. L'aveu se conclut, paradoxalement, sur l'anticipation résignée de son incarcération, qui en même temps prend les devants, dans une conversation où jusque-là Jérémie s'est montré prudemment suiviste et approbateur. La rhétorique du désespoir reçoit alors un contrepoint, à travers un paragraphe rapportant son point de vue avec une empathie sérieuse, sans autonymie :

> Jérémie emmêla d'un geste philosophique et las ses maigres cheveux roux, regarda le lac et les arbres. Il pleuvait dehors. Les gouttes s'abattaient contre les vitres où elles roulaient capricieusement. Oui, les hommes étaient comme les gouttes de pluie sur les fenêtres. Cette goutte allait à gauche puis soudain à droite. C'était son destin. Eh bien lui, Jérémie, depuis quarante ans, il était une goutte qui allait toujours du côté de la catastrophe. Patience. La sainte Loi n'en était pas moins grande et excellente. (M 548)

---

[1] Pierre BOURDIEU, Luc BOLTANSKI. art. cit., p.10.

L'échange de répliques qui suit, où Jérémie revendique la beauté de la judéité comme « *ine catastrophe mais belle* », coïncide avec la disparition du récit attributif tel que l'a développé ce chapitre jusque là.

Sa simplicité sublime passe sans transition à son envers cocasse, l'opportunité d'une petite transaction commerciale : « *"C'est bonne chose. Et aussi j'ai bague magnifique.* [...] *– Combien ? – Mais magnifique. – Combien ?"* » Jérémie se montre soudain plus à l'aise dans le rôle du commerçant, dès lors que la question de Solal l'invite à faire une proposition. Celle-ci se fonde sur une évaluation non du bijou, mais de la solvabilité du client : « *Jérémie évalua Solal des pieds à la tête.* » ; et par la suite, la qualité de l'acheteur contribue bien à déterminer le prix, longuement négocié, et ce jusque dans la qualification du « *prix pour l'Israélite.* » Comme l'illustre ce syntagme, cette transaction inaugure une coopération inédite et praticable, un terrain d'entente. A partir des 2000 F initialement demandés par Jérémie, le dialogue opère à deux voix une dévaluation arithmétique de l'offre, commentée et relancée par le rabais sémantique de la série d'épithètes : « *le prix raisonnable* » (1500), « *le dernier prix* » (1000), « *le prix définitif* » (500), « *le prix pour l'Israélite* » (420), « *le prix véritable* » (300). Quoique presque toutes parasynonymes pour le lecteur incapable d'en distinguer les nuances, elles semblent pour les personnages distinguer clairement les étapes convenues du marchandage, si bien que leur hiérarchie chiffrée l'invite à construire ces nuances communes aux deux parties : il en ressort que, pour elles, le prix raisonnable ne l'est guère, les qualifications de *dernier* puis de *définitif* ne sont que des étapes révisables de la négociation, et le prix pour Juif n'est pas le plus avantageux puisque après la judéité, la vérité impose un nouveau rabais.

Cette stichomythie montre une connivence nouvelle, une connaissance commune du rituel du marchandage : la négociation des rabais se fait à l'économie et dans l'intercompréhension. D'une part, Jérémie ne récuse pas ces qualifications successives, mais les légitime en leur donnant une réponse chiffrée ; la disparition du récit attributif en connote la vivacité, la simplicité, et son adhésion sans affectation à ce rôle, tandis que l'unique occurrence confirme une attitude toute différente de la bémolisation : « *Mille cinq cents ! dit avec feu Jérémie.* » Ses silences prennent une autre valeur, ils ne sont plus l'indice de la soumission panique, mais la marge de manœuvre du négociateur avisé : « *Quatre cents. (Il y eut un temps et, comme Solal souriait, Jérémie ajouta :) Vingt.* » (M 549). Symétriquement, on le voit, les sourires changent aussi de signification, et de côté ; Solal ne récuse pas ces propositions, mais les admet avant d'enchaîner mécaniquement avec l'étape suivante, par cette formule répétée cinq fois : « *Bon. Maintenant le prix* [...] ».

Cette dévaluation progressive franchit un seuil abrupt lorsque Solal, après examen, propose 25 F. La parole de Jérémie adopte alors un registre fort différent de l'offre stichomythique comme de la bémolisation craintive : « *Messié général veut ma mort ? Ô ma mère pourquoi m'as-tu mis au monde ? Vingt-cinq francs ! s'indigna-t-il. (Puis, froidement :) A trente jé sis vendeur.* » Le DD exprime une hyperbole héroï-comique, le récit attributif lui confère un éthos très affirmé, et enfin la variabilité qu'introduit la didascalie parenthétique connote un jeu maîtrisé et calculé que Jérémie n'a jusque-là jamais manifesté. En même temps, l'indignation exprimée est, comme le caractère *définitif* du prix, démentie par le montant de 30 F que concède Jérémie, beaucoup plus proche des 25 F de l'offre scandaleuse que des 300 F du prix dit véritable. Après cette disproportion comique, l'offre de 3000 F que fait Solal constitue une anomie beaucoup plus marquée, l'intérêt de l'acheteur étant d'obtenir le prix le plus bas ; or, elle est redoublée par l'anomie inverse, le refus altruiste du vendeur, dont l'intérêt contraire serait de conclure au prix le plus haut : « *Non, messié général. Vous né fériez pas bonne affaire. Jé vous lé laisse à trois cents (Un temps.) cinquante.* » Jérémie semble d'abord rabaisser le

pont d'or offert par Solal à la juste mesure de 300 F, prix déjà proposé, sur lequel s'était achevée la stichomythie, et dont le caractère *véritable* semble alors confirmé ; mais à la faveur d'un nouveau silence stratégique, le prix véritable s'avère tout aussi révisable, puisque le tarif auquel se conclut le marché augmente de 50 F, ce qui situe sa valeur quelque part entre la judéité et la vérité.

Ainsi, la communion dans le rituel marchand est magnifiée dans un mutuel souci de l'autre, à l'encontre de la logique pécuniaire qui seule préside normalement à ce type d'échange. C'est finalement une bénédiction qui l'exprime, suivie de la déploration partagée d'une perte, elle aussi purement rituelle puisque les deux parties l'ont bien voulue : « *Que l'Eternel bénisse cé pétit commerce, messié général. Mais j'y perds, j'y perds. – Moi aussi, dit Solal. – C'est comme ça les affaires, dit Jérémie.* » Cette dernière réplique est ponctuée, immédiatement après, par un silence qui n'est plus calculateur, mais à nouveau soumis, et ramène l'échange entre le vieux Juif et le SSG à son schéma initial : « *(Silence.) Prison toujours, messié général ? – Beaucoup prison. – Oui, messié général, dit Jérémie avec douceur. Jé sis prête pour prison. Prison dé Généve jé né connais pas encore.* » La complicité, l'égalité de places dans la négociation commerciale constituent une parenthèse au sein du dilogue inégal. Une fois le marché conclu, le DD et le récit attributif de Jérémie lui confèrent à nouveau la même douceur, la même approbation, inscrivant avec résignation son incarcération dans une série non close à laquelle manquait Genève. Après la fraternisation, Jérémie apparaît à nouveau comme l'envers de Solal, sa victime. Plus que les Valeureux, c'est en effet le vieil ashkénaze qui incarne continûment la part juive du héros.

CINQUIÈME PARTIE :

SOLAL SOLITAIRE STYLE

Solal est le personnage le plus romanesque, c'est-à-dire celui, plus que tout autre, dont la parole s'inscrit dans une diachronie, révèle un vieillissement, depuis le jour de sa majorité religieuse à Céphalonie au début du roman éponyme, jusqu'à son suicide à la fin de *Belle du Seigneur*[1]. C'est ce qui impose d'en considérer l'évolution, d'en dégager les étapes, et d'analyser les échos qui la parcourent. Si son idiolecte émerge tout d'abord du ghetto céphalonien, il révèle à maints égards sa différence, voire son opposition vis-à-vis du cercle valeureux, et plus généralement de la judéité.

CHAPITRE PREMIER : LES JUDEITES DE SOLAL

I. La parole adolescente

La parole de Solal se dessine d'abord par petites touches, dans de rares répliques ayant pour toile de fond le bavardage du ghetto. Le fils du rabbin est le héros des trois premiers chapitres, qui se déroulent pendant la semaine de sa majorité religieuse ; au chapitre IV après une ellipse de trois ans, Solal a seize ans et s'enfuit de Céphalonie avec Adrienne. Au chapitre VI, enfin, Saltiel le retrouve à Florence. Ces rares DD montrent une parole d'enfant ou d'adolescent, impatiente et impérieuse ; le premier d'entre eux énonce laconiquement la rivalité avec Jacques vis-à-vis d'Aude : « *le garçon jeta une balle à la fillette qui sourit à Solal. "Il la lance mal", dit à voix haute le fils du rabbin.* » (S 91) ; et le second justifie le vol des perles et la pierre jetée à Aude, par une formule proleptique : « *J'avais envie de jouer, dit Solal avec un doux sourire.* » (S 92). En effet, comme celle des Valeureux, la parole de Solal sera continûment marquée par le jeu qui, dans son cas, ne se limitera pas à l'inoffensive confabulation. Significativement, l'interligne qui suit fait passer Solal de la parole enfantine à celle, plus ambiguë, de l'adolescent. Elle émerge en DIL, dissimulée, alors qu'il se soumet aux exercices imposés par Gamaliel ; mais leur propos, exogame et œdipien, est aux antipodes de la loi paternelle et religieuse, à laquelle le récit et les DN le montrent apparemment soumis :

> il feignit de lire durant toute l'après-midi le Traité des Bénédictions sous le regard censément profond et scrutateur de son oncle. Il lui avait pris deux perles et elle n'avait pas osé protester. Viendrait-elle se plaindre ? Comme elle l'avait regardé. Elle l'aimait aussi peut-être. Une femme nue. Il rougit. (S 92)

> Solal tournait avec vélocité les pages du Talmud. Evidemment elle venait se plaindre du vol de perles. Tant mieux ; il la reverrait. [...] Solal obéit et lut d'une voix neutre. Parfois, [...] son regard allait du père à la mère, tâchant de deviner leurs pensées et repoussant les images odieuses du père et de la mère dans la couche nocturne. [...] Solal répondait avec sagesse et acuité tout en pensant au scandale qu'allait provoquer la venue de Mme de Valdonne. Ou peut-être venait-elle simplement par amour pour lui et non pour se plaindre ? Il l'enlèverait plus tard, cette femme, et il

[1] J'ai déjà esquissé l'analyse de la dimension anomique et néologique de son idiolecte dans ce dernier roman : Jérôme CABOT. "Solal solitaire style". *Modernités*, n°19, 2003, p.301-311.

> l'emmènerait en Italie ! Mais comment faisait-on avec une femme nue ? Il rougit de nouveau et mordit sa lèvre sombre. (S 96-97)

Lors de la visite d'Adrienne à Gamaliel, au début du chapitre III, la parole de l'adolescent est rapportée par des DN fort révélateurs : « *Solal bégayait parce son père l'écoutait, qu'il craignait de faire des fautes de syntaxe et qu'il ne savait pas encore le vrai motif de la venue de cette femme. Il parla mal à propos de Racine, avide de tout dire et de montrer qu'il avait beaucoup lu.* » (S 114). En effet, ces DN assortis de psycho-récit inscrivent trois motifs essentiels : la figure du censeur paternel, la séduction de la mère d'adoption, le rapport à la langue et à la culture françaises. Ces dernières sont sources de reconnaissance et de faux-pas en même temps, comme l'illustre le donquichottisme enfantin et contradictoire présidant au salut protocolaire que Solal adresse ensuite au consul, avant de s'en repentir : « *Il s'inclina profondément comme les personnages d'un roman français, lu avec avidité et mépris.* » (S 121). Racine constitue un terrain de rencontre avec la consulesse, spécialement grâce à une mise en abyme allusive d'*Athalie*, tragédie juive d'un auteur chrétien ; lorsque ensuite Gamaliel vient surveiller la leçon qu'Aloys Lefèvre dispense à Solal, ce dernier, à la fois, montre une soumission scolaire et annonce l'entrevue avec Adrienne qu'il est en train de comploter : « *La porte s'ouvrit. Le rabbin, qui ne laissait pas sans remords son fils s'initier aux sciences profanes, considéra. Solal enchaîna et récita la réponse d'Eliacin à la reine Athalie. Le père referma la porte.* » (S 117). En effet, l'extrait que Solal lit alors ne peut être que la scène 7 de l'acte II, dans laquelle Athalie, reine idolâtre, tentatrice et maternelle, demande au jeune roi comment il se nomme, tout comme Adrienne à la fête du consulat (S 120). Alibi devant le père, le texte de la leçon est aussi encouragement à l'action, prémisses de l'action.

Les DD et DIL développant le stratagème qui permettra sa présence à cette fête montrent le fils du rabbin impérieux, face à Saltiel : « *Procurez-moi, je vous prie, une carte d'invitation à la fête du consulat. Vous êtes ingénieux.* » (S 117) ; puis, plus sèchement, face à Aloys Lefèvre :

> "Je pense à la fête du consulat, dit Solal. Vous avez une invitation ?" S'il le fallait, il le tuerait. [...] "Donnez-moi votre carte." [...] Cette carte était les beautés du monde refusé. La vie dangereuse commençait. Son destin allait se décider. "Il faut être fort et n'être pas sage. Haine aux moutons" (S 117-118)

Les impératifs adressés à ses interlocuteurs sont appuyés par le vitalisme du discours intérieur, notamment, dans le DD final, le décasyllabe de la sentence et le slogan lapidaire. Ils sont à rapprocher des deux DIL rapportant sa réaction à l'interdit, formulé par Gamaliel, que représente le deuil solidaire de la condamnation du Dreyfus cohénien : « *Solal décida qu'il irait à la réception. Ce Blum n'avait qu'à ne pas être officier !* » (S 115). Cette fougue juvénile est accrue quand Saltiel lui rappelle l'interdit : « *"on va l'emmener à l'Ile du Diable* [...] *et tu veux t'amuser ?* [...]*" Solal fronça ses magnifiques arcs. Ainsi donc, on lui défendait d'aller à la fête à cause de ce Blum du Diable, un traître évidemment, il n'y avait qu'à voir ses lorgnons.* » (S 117). L'impétuosité péremptoire est connotée par le raccourci opérant la disqualification du capitaine par l'amalgame avec le toponyme de son exil, devenu pièce à charge ; elle est renforcée par l'apposition de l'idéologème antisémite présupposant sa culpabilité ; enfin, l'argument suffisant que le DIL invoque *in fine* dénonce par son arbitraire le fait que pour l'adolescent ce n'est pas la vérité, l'instruction du procès de Blum qui importent, mais son destin personnel.

La scène de la réception développe le premier dilogue de la tétralogie qui le confronte à une femme. Adrienne vient interroger Solal, qui, isolé, grave des chiffres sur

une table, et elle le cantonne alors à son rôle d'enfant[1] ; mais il montre, lui, une attitude conversationnelle dont l'insolence, l'anomie et l'étrangeté annoncent la parole du personnage adulte. Solal l'énonce d'ailleurs par la formulation périphrastique de son âge, en l'anticipant de trois ans :

> "Comme vous êtes sage dans votre coin. Je suis heureuse que votre père vous ait permis de venir. [...] – Non, dit-il d'une voix enrouée, il ne m'a pas permis et j'ai assassiné mon professeur qui avait une carte." [...] [Elle] lui demanda pourquoi il tenait tant à venir. "Je ne sais plus. D'ailleurs je m'ennuie ici." Elle cligna ses yeux un peu myopes sur les chiffres gravés. Il dit que la première date ce n'était rien ; que c'était la date de sa naissance. "Et la seconde ? C'est la date de votre mort ? – Je ne pense pas", sourit-il. [...] Elle lui demanda son âge. Il répondit que dans trois ans il aurait seize ans. "Et que veut dire la seconde date ? – Je ne te. Je ne vous le dirai jamais. – Je ne sais même pas votre prénom. – Je n'en ai pas. Je m'appelle Solal. Je n'aime pas que vous m'interrogiez. Je vous rends vos perles que je vous ai volées." (S 120-121)

Il récuse les présupposés de l'intervention initiative, en affirmant être là par sa seule volonté. La seconde réplique tient de la rebuffade, du fait de l'inconstance par laquelle il se dispense d'expliquer les motivations de sa visite. Dans des termes similaires, il néglige de s'expliquer sur la seconde date ; et il récuse le présupposé de la demande implicite relative à son prénom, en disant tout d'abord ne pas en avoir. La récusation des termes de l'interlocuteur disqualifie l'échange tel qu'il se déroule, sa progression thématique et même la relation intersubjective qu'il construit[2]. Cette brusquerie conversationnelle est concrétisée par la restitution des perles volées, simultanée de l'aveu. L'anomie est inscrite dans le tutoiement interrompu par l'autocorrection, et surtout par le commentaire désobligeant récusant la forme même de l'entretien, entretenu par les questions d'Adrienne. Solal tire hors de son lieu de convergence tacite le discours qui, normalement, « ne saurait se donner de justification avouée qu'à partir de la finalité explicite en fonction de laquelle s'ordonne la situation de parole »[3]. Or, comme l'écrit Frédéric Berthet,

> l'enjeu de la fonction phatique est ainsi tel qu'une sorte d'interdit semble planer sur elle : si le phatique c'est, pour emprunter à la grammaire le nom de cette opération, *l'objet interne* de la communication, sa tautologie qui ne se justifie qu'à faire appel à un ailleurs du sens, alors cet objet interne ne doit pas faire l'objet d'une conversation ; toute réflexivité est alors agressive ("Tu parles pour ne rien dire !") jusqu'au malaise, précisément pour ce qu'elle met en jeu de la cohésion sociale (nommer cette fonction, c'est s'exclure de ce qu'elle soutient).[4]

Au chapitre IV, Solal est âgé de seize ans, et un DIL au présent rapporte sa réaction à la jalousie de M. de Valdonne, à travers une autonymie polémique qui renvoie au rival un écho de son discours resémantisé en insulte :

> Le consul est venu parler il y a quelques jours au vieux et a exprimé le désir de voir le jeune homme espacer ses visites. Imbécile ! C'est trois ans auparavant que le Valdonne aurait dû agir. "Espacer !" Quel mal ont-ils fait ? [...] "Espacer !" Il s'expliquera avec lui. [...] Va te faire espacer

---

[1] Le consul lui remémore ensuite un faux-pas d'écolier, auquel répond un faux pas de la stratégie conversationnelle de dureté adoptée par Solal, qui redevient un écolier, ployant sous le poids de ses réussites scolaires : « *"Mais je vous reconnais, dit le consul à l'enfant qui recula d'un air menaçant. Vous êtes tombé sur les gradins à la distribution du 14 Juillet ! – Les livres de prix étaient trop lourds." Il se repentit aussitôt. Imbécile, imbécile petit parleur ! Tout perdu ! Elle se moquait maintenant du vaniteux petit écolier. Il fallait sauver la situation. (Et Lefèvre assommé là-bas ! Désastre et décombres. Toute une vie tragique.) Oui, sauver la situation, être celui qui met fin à l'entretien. Devait-il commencer par l'homme ou par la femme ? Il ne savait rien de leurs sales histoires de protocole.* » (S 121). La grandiloquence enfantine de sa parenthèse en DDL dramatise la stratégie de Solal, soucieux de reprendre l'initiative de l'échange, en y mettant un terme.

[2] Comme l'illustre le refus de l'hypocoristique que lui adresse la servante Perline, « *mon trésor. – Je ne suis pas ton trésor. Lave-moi.* » (S 124).

[3] François FLAHAULT. op. cit., p.145-146.

[4] Frédéric BERTHET. art. cit., p.129.

> toi-même, imbécile Valdonne avec tes yeux qui cillent ! [...] Et ces gens de Paris qui ont dit qu'il est plein de talent. Qu'ils aillent se faire espacer aussi ! (S 125-126)

La violence nouvelle de ces DIL se canalise ensuite dans l'action ; Solal en revendique la solitude et le vitalisme : « *Il irait seul. Il était Solal. Il existait et elle s'apercevait de son existence maintenant ! Admirable. Il était vivant et les morts étaient bêtes au cimetière. A bas les morts ! Honte aux morts !* » (S 129). L'action consiste alors à passer outre physiquement, après l'obstacle du précepteur, celui de l'interdit du père, puis du rival, avec Michaël comme initiateur et complice. Dès lors, à l'instar de ce dernier, les DD de Solal disparaissent quasiment, y compris quand Saltiel retrouve le fugueur à Florence. Dépucelage, exogamie, passage à l'acte œdipien : la parole de Solal, à la fin de cette première partie, entre dans l'âge adulte.

Celui-ci est confirmé par l'analepse subjective qui, après une ample ellipse, ouvre la deuxième partie. Elle consiste d'abord dans un DD, adressé à une statue, tel Saltiel à Titus :

> "Jean-Jacques Rousseau, je suis perdu. J'ai vingt-et-un ans et je n'ai pas un sou. Si tu savais comme Adrienne m'a parlé. Il paraît qu'elle a tout oublié et que je ne dois plus la revoir. [...] Il paraît que je suis un démon, que j'ai fait le malheur de sa vie et mille cætera affectueux. [...] En dix minutes elle m'a prouvé que je suis vingt-trois serpents. [...] Laisse-moi méditer sur ma vie et prendre une résolution surprenante." Il s'approcha de la statue, posa sa main sur le pied nu de Jean-Jacques, lui raconta les cinq années écoulées et lui demanda conseil. (S 144)

Ce paragraphe permet de rapporter les récentes retrouvailles, et leur échec ; mais le DN de la dernière phrase focalise ensuite une longue analepse alternant sobrement récit et DIL, grâce aux passés simples et plus-que-parfaits, et aux phrases nominales dévidant une existence décousue :

> Et lui, de quelle nationalité était-il, à propos ? Il regarda son passeport. Ah oui, citoyen hellénique. Drôle. Espagne. Misère. Métiers divers. Pas d'Adrienne. [...] Légion étrangère. Camp d'instruction. Fleurs disparues des fusées. Blessures. Citations. Une palme, deux étoiles. Trois mois de prison pour actes d'indiscipline grave. Armistice en quelle année ? Paris. Préceptorat. (S 146)

Ce DIL minimaliste entremêle étroitement la hâte du narrateur et l'hébétude du personnage. La série d'instantanés rétrospectifs le ramène en quelque trois pages à la situation d'énonciation, à laquelle réfère le dernier paragraphe : « *Et voici, il était à Genève.* [...] *Que faire pour vivre et réussir et capturer Adrienne ?* » (S 147). Passée l'ellipse d'un interligne, le soir même, Solal adulte passe à l'action, affronte le monde et les femmes.

II. Le paradoxe d'une parole valeureuse solipsiste

Ces confessions, adressées à l'auteur de l'autobiographie du même nom, ont recours à un interlocuteur fictif, procédé partagé par tous les personnages en situation de détresse ou simplement de solitude. Ces discours adressés à un jouet, un aliment, un animal, et surtout un grand homme sont notamment caractéristiques du locuteur valeureux pour peu qu'il soit privé de ses compères ; et Solal manifeste la même sérénité, le même enthousiasme qu'un Salomon, quand par exemple il parle à son cheval, dans ce DD : « *Tu veux sortir ? Et pourquoi pas, frère ? (Il défit le licol.) Si c'est ton plaisir, sors et réjouis-toi du jour nouveau. Nous sommes amis, toi et moi. Enfants de Dieu, toi et moi.* » (S 357), ou dans ce DN autonymique : il « *disait des mots tendres à son pigeon qui volait.* » (S 255). L'euphorie qu'il exprime, après la promenade intime des débuts avec Aude, dans son apostrophe à un phalène, relève malgré son ambiguïté axiologique de la même bonté valeureuse : « *Sale mou, je ne tue pas ce soir. Remercie ma fiancée. C'est en son honneur*

que je te fais grâce. Va vers Aude, voyageur imbécile, et dis-lui que je. Mais tu ne sauras pas. Dis-le-lui tout de même, mon petit aimé. » (S 192).

Solal montre surtout la même parenté avec ses oncles valeureux lors de ses errances parisiennes, symétriques de sa confession genevoise, à la fin de la tétralogie, au chapitre XCIII de *Belle du Seigneur*, dont des phrases nominales scandent semblablement l'hébétude. L'interlocution factice apparaît comme un possible exutoire :

> Allons, parle, marche, ne t'arrête pas, dis n'importe quoi. […] Allons, parler, parler pour ne pas savoir son destin, vite parler, oh que des mots viennent. [...] Encore des mots, vite, n'importe quoi, couvrir le malheur avec des mots. [...] D'autres mots, vite, si on s'arrête de parler le malheur s'introduit. [...] Vite s'occuper, vite encore des mots, remplir le vide. Le malheur guette le moindre silence. (BS 856-858)

Le soliloque s'articule à l'impossibilité de l'allocution directe, comme l'illustre la crainte paranoïaque qui saisit Solal, tel Charlot, face à un agent de police, et l'exutoire des insultes à distance comme celles que profère Salomon : « *Il sifflote faux pour lui montrer qu'il n'a rien à se reprocher, il fait un petit sourire désintéressé, pas préoccupé, innocent. Je te déteste, lui dit-il en lui-même.* [...] *Hâtant le pas, il change de trottoir. Je t'ai eu, murmure-t-il* [...]. » (BS 854). Cette parole consolatrice trouve, comme chez Mangeclous, un thème et un accompagnement dans l'alimentation : « *Que faire maintenant ? Mais oui, manger, mais oui, cher ami, manger. Manger lui reste, manger ne trompe pas. Sa Majesté va manger.* » (BS 866). Elle lui fournit même ses interlocuteurs[1] : « *Place de la Madeleine. Une pâtisserie. Il entre, achète six truffes au chocolat* [...]. *Six truffes, messieurs, on aura de la compagnie. Six petites amies chrétiennes au ghetto, qui l'y attendent déjà en quelque sorte.* » (BS 862), « *On va vous manger, mes petites, leur dit-il. Excusez-moi, je vous avais oubliées.* » (BS 867).

Toutefois, l'errance parisienne introduit un registre tragique fort différent de la parole valeureuse. Cela apparaît nettement avec la dissociation et l'adresse au reflet, dont le narcissisme désespéré est étranger aux Valeureux (sinon Mangeclous sur le mode burlesque) :

> On s'aime bien, nous deux, sourit-il à la glace, et il va examiner la serrure de la porte. [...] Donc on est à l'abri, en sécurité. On est entre nous maintenant, dit-il, [...]. Pas beau, ce lit défait. On va le refaire entre Juifs, avec amour. [...] Le lit refait, il va demander conseil à la glace du lavabo. [...] Il ricane pour être deux. Une fois habillé, il va se dire au revoir à la glace. (BS 850-851)

Même loin de la glace, la parole de Solal entretient ce dédoublement de soi : « *Un magasin de fleurs. Il s'arrête, entre, commande trois douzaines de roses à livrer au George V, mais il n'ose pas dire son nom. Appartement trois cent trente, c'est urgent, c'est pour un ami. Je t'aime, tu sais, murmure-t-il, sorti dans la rue*. » (BS 853), « *Oui, rentrer à l'hôtel, se coucher, se coucher avec lui, avec son ami Solal.* » (BS 862). En outre, l'interlocuteur fictif est, chez Solal seulement, source d'une contradiction qui sert de moteur à son raisonnement :

> il imagina rencontrer un pasteur qui lui faisait des reproches, qui lui disait qu'il n'agissait pas ainsi avec sa chère épouse, lui, qu'il la rendait heureuse, lui. "Tais-toi, frère, tu n'y entends rien, dit Solal. Si ta femme est heureuse, c'est pour dix raisons dont neuf n'ont rien à voir avec l'amour. [...] Quoi ? Elle aime faire l'amour avec toi ? Bien sûr, sociaux et habillés le jour, nus et biologiques la nuit, et pas tout le temps. [...]" (BS 728-729)

Cette dimension dialectique est explicite lorsque Solal se dédouble en deux locuteurs coréférents :

---

[1] Il en va de même après l'emplette d'un jouet, le petit skieur : « *On s'entend bien nous deux, lui dit-il.* » (BS 864).

> Resté seul, il s'interrogea : "Sais-tu que les élections générales ont eu lieu en France, il y a quinze jours. – Oui, je le sais. – Que tu ne t'es pas présenté et que tu n'es plus député, plus rien ? – Je ne l'ignore pas, seigneur. – Que fais-tu Solal ? – Rien. – Très bien, Solal. Continue, Solal." (S 310)

La forme pronominale du verbe introductif n'exprime pas la voix moyenne d'un réflexif, mais une véritable réciprocité, fondée sur la dissociation entre *il* et *se* ; celui qui porte son prénom est celui qui doit répondre de son aboulie, l'autre qui pose les questions opère le rappel du principe de réalité, sans que s'impose la lecture antiphrastique de l'approbation finale, très ambiguë, ironique ou complaisante.

Dans *Solal*, cette dissociation de soi est explicitée et incarnée par les figures des trois cousins Nadab, Saül et Reuben[1]. Quand Aude questionne Solal sur ces trois hommes qui lui ressemblent, sa réponse thématise sous forme d'énigme sacrilège et insolente leur statut de triples doubles : « *Il dit, avec un rire absurde et en montrant trois doigts puis un doigt, que c'était le mystère de la trinité.* » (S 276) ; et par la suite il se parle par leur voix devant elle : « *Aimes-tu l'argent, Solal des Solal ? Je l'aime, Reuben des Solal.* » (S 287-288). A la fin du roman, alors que Solal s'apprête à aller prendre son fils à Aude, Saül apparaît comme un interlocuteur au statut indécidable, fictif ou fugace, que Solal, armé d'un poignard, questionne comme un double sur ses intentions criminelles :

> Il ne s'étonna pas de voir son cousin Saül. Qu'est-ce qu'il lui voulait, cet idiot qui le considérait avec pitié ? [...] "Je n'ai pas le temps de te parler. Maintenant je vais prendre le train pour Saint-Germain. J'ai des affaires, des comptes à régler là-bas. Tu es fou et moi aussi. Et je crache sur toi ! Quels crimes médites-tu ? [...] – Il faut que nous te parlions, dit Saül. Nous avons quelque chose de grave à te demander. – Venez à Saint-Germain demain. La Commanderie. Quand le soleil se lèvera, je vous écouterai pendant mille ans." Il s'en fut avec violence. [...] Il se retourna. Son cousin avait disparu. Une hallucination, peut-être, comme souvent, lorsqu'il lui semblait voir ou entendre les trois frères. (S 354).

Dans *Belle du Seigneur*, en revanche, le dédoublement est concentré sur la conscience de Solal ; il est corroboré dans un registre vaudevillesque incongru, par les frasques amoureuses passées qu'il raconte à Ariane au Ritz (BS 344) ; il annonce surtout son pendant tragique, la jalousie paranoïaque de Solal cocu de Solal (BS 761, 783).

Outre le soliloque adressé à Rousseau qui marque son entrée dans l'âge adulte et l'univers occidental, la parole de Solal, dans le roman éponyme surtout, conserve diverses traces de cette parole valeureuse dont les chapitres de l'adolescence céphalonienne l'ont pourtant montré si distant. Les lettres qu'il écrit à Jacques, et qui ne sont pas rapportées mais simplement caractérisées par le narrateur, sont exemplaires de cette parenté : « *des lettres dont le ton confiant, la vivace poésie, les folies cohérentes, la lourde et odorante nostalgie étaient sympathiques.* » (S 173). En effet, c'est là une des rares caractérisations de la parole de Solal qui ne soit pas focalisée à travers sa réception par une femme, ou par Adrien, ni observée et commentée par lui-même, mais qui relève d'une synthèse narratoriale ; leur qualification synesthésique, notamment, ne saurait guère être imputée à l'idiolecte de Jacques. On voit combien elle conviendrait aux épîtres de Saltiel. Le DIL déclarant son amitié au même Jacques contient une comparaison animalière incongrue dont on a vu le riche paradigme chez les oncles : « *il voulait avant tout le bonheur de Jacques qu'il affirma doux et bon comme un chameau aux grandes ailes blanches.* » (S 191). C'est également le cas des caractérisations hébraïques[2].

---

[1] Gamaliel déclare se consoler avec eux de la fugue de son fils (S 135), Aude les confond avec Solal (S 276, 294, 295).

[2] « *Je ne suis pas asservi aux créatures d'humidité* [...] *ces hanches de la perdition* » (S 181), « *créature de représentation* » (S 190, 277), « *ces créatures de servage* » (S 326), « *en cette maison de servitude* » (S 190), « *un soir de destin* » (BS 37), « *la vengeresse gaieté de douleur* » (BS 345).

De même, le jour où Aude doit épouser Jacques, l'éloignement de Genève est l'objet d'une malédiction valeureuse : « *Maudits qui ont mis Genève à l'autre bout du monde !* » (S 254) ; tout comme la voiture poussive qui l'y emmène : « *celle-ci est une grand-mère et maudit soit celui qui lui a donné le jour !* » (S 255). Après qu'elle a rendu l'âme, Solal met à terre un cavalier et lui vole sa monture en se justifiant par une version hyperbolique du donquichottisme et de l'anachronisme caractéristiques de ses oncles, où l'on retrouve l'étrange trinité du héros : « *Il lui prit sa cravache, lui mit une bague dans la main, sauta sur le cheval et dit au dépossédé qu'il était les trois mousquetaires et que la bague valait mille pistoles.* »[1] Sa verve valeureuse apparaît surtout dans les moments d'euphorie, à l'image de ses apostrophes au cheval ou au phalène. Son allocutaire peut être aussi un figurant que sa fonction associe à l'ivresse amoureuse, un chauffeur de taxi ou un valet par exemple : « *A la gare, chauffeur, ô mon loyal ami !* » (S 193), « *et tout l'argent que tu voudras, tu l'auras, par mon nom !* [...] *Oui, frère, tout l'argent que tu voudras !* » (BS 8), « *En conséquence, frère chéri, à grand bruit et vélocité extrême mène-moi vers la bien-aimée, et je te ferai heureux comme jamais tu ne fus, foi de Solal, quatorzième du nom!* » (BS 463). Elle exprime alors une forte adéquation entre la conscience, les mots et les actes, revendication de l'héritage, du nom et de l'enthousiasme des Valeureux[2]. Cela apparaît clairement dans les apprêts superlatifs qu'avant de se présenter chez les Sarles il demande en DD au coiffeur, puis dans le soliloque philosophique qu'il lui inflige, en DI :

> "C'est pour ? demanda le garçon. – Que tu me fasses beau. Va et fais ton travail puisque c'est ton destin. Les lotions les plus milliardaires, le rasoir le plus angélique et la main fioriturée !" Pendant que le coiffeur s'empressait, son client lui confiait que le judaïsme, le catholicisme et le protestantisme étaient respectivement la mystique du désert, de la féodalité et des communes bourgeoises ; que l'univers n'était ni fini ni infini, mais infiniment fini. (S 148)

Toutefois, ces procédés valeureux tendent, dès *Solal*, à se cantonner aux moments d'euphorie et à se compliquer d'une signification plus ambiguë :

> "Et de plus, se disait-il, je dois cent francs à l'employé de l'orgue, au type de la nacelle, au bonhomme du phare." Il se refusait à dire "le garçon de l'ascenseur". Par des moyens enfantins, il se plaisait à introduire dans son esprit une fausse brume qui le divertissait un instant et lui cachait l'incohérence de sa vie. (S 162)

Ce qui chez les oncles est une utopie langagière spontanée est pour Solal un procédé artificiel, comme le souligne l'accumulation de trois périphrases incongrues et péjoratives, dont seule la deuxième peut passer pour valeureuse ; il n'exprime pas, mais dissimule. Par la suite, dans *Belle du Seigneur*, la parenté valeureuse est davantage explicite, consciente et réfléchie, comme l'illustre cette satire des ambassadeurs : « *ces malins, prudents larbins, anciens chefs de cabinet flatteurs de naïfs ministres des affaires étrangères. Il sourit, se rappelant que Mangeclous a eu les mêmes mots à propos des ambassadeurs rencontrés dans les pages des journaux.* » (BS 850-851).

D'ailleurs, quand Solal se retrouve en présence des Valeureux eux-mêmes, il ne montre aucune connivence avec leur idiolecte, dont il use pourtant face à un inconnu ou seul. Son attitude se rapproche au contraire de celle qu'il adopte face aux femmes, les oncles se montrant aussi séduits et soumis qu'elles. Il arrive que Solal joue le jeu de leurs confabulations fascinées (dont ses lettres, le cryptogramme ou le concours d'élégance sont

---

[1] Cette fantaisie relative aux monnaies réapparaît dans une occurrence davantage lexicalisée : « *Je n'ai plus un rouble.* » (S 312).

[2] On le voit aussi dans la périphrase par laquelle Solal désigne l'annuaire au commissionnaire Einstein en le chargeant de rapporter au bourgeois l'argent dont il l'a rançonné : « *Apporte à Marquet. Tu chercheras l'adresse dans le talmud des téléphones.* » (S 188).

des moteurs puissants), et qu'il dise ce que les Valeureux attendent[1]. On le voit dans sa réponse à la question sans objet que lui pose Saltiel : « *Solal sentit que pour être agréable à ces simples il devait se montrer imposant. "Nous ne permettrons pas à la Roumanie." Un frémissement d'orgueil parcourut les tribus.* » (S 234). La nuance, le correctif, apportent (rarement) un surcroît de coopération confabulatrice : « *Est-ce vrai cette histoire du commissaire de police qui vous cire les souliers ? demanda Mattathias. – Rien que la semelle, répondit Solal. Seul le directeur de la Sûreté a le droit de cirer le dessus.* » (M 578). Solal donne la réplique, comme le montrent les récits attributifs consonants de l'oncle et du neveu : « *"Sol, compte les billets avant de donner le reçu", souffla-t-il dans le dialecte vénitien des Juifs de Céphalonie. Solal chuchota (il adorait prendre le genre des Valeureux) qu'il ne pouvait pas, qu'il y en avait trop.* » (M 579). Il est notable que sa réplique n'a pas l'investissement sérieux de celle de Saltiel, ce que connote le léger bémol d'un DI, qui reste très autonymique comme le suggère son asyndète.

Mais la plupart du temps, sa participation au dialogue se limite à des DD minimalistes et sans investissement, à l'image de sa réponse à la question de Saltiel relative à son traitement qui a tant préoccupé les Valeureux : « *"Alors, tu as apporté ton argent à la banque ce matin, n'est-ce pas ? – J'ai oublié", dit Solal, et il sortit.* » (M 600-601). Les dilogues entre le vieil oncle et son fils spirituel, comme celui qui les réunit au siège du journal (S 261-263), sont particulièrement révélateurs de cette dissymétrie. Le coq-à-l'âne notamment est l'indice d'une écoute distraite, telle sa question sondant Saltiel, à brûle-pourpoint, sur le mariage mixte (S 212). Sa coopération, intermittente, réduit ses répliques à leur plus simple expression, se limitant au mot que Saltiel ne parvient pas à prononcer, « *Exterritorialisé.* » (S 211), ou à l'avancement de la tirade dont Mangeclous a perdu le fil : « *Les vœux.* » (M 559). En réponse aux DD bavards des Valeureux, les DN et DI connotent cette sécheresse[2], et ce dès que Saltiel retrouve le jeune fugueur en Italie, où il s'achète un chapeau avant de décider du départ pour la France : « *Solal s'exclama que rien n'était plus beau.* [...] *Solal proposa Aix-en-Provence.* » (S 143). Le DN à la voix passive, sans agent explicite et relégué dans une subordonnée, donne une tournure extrême à ce désintérêt : Saltiel « *demanda à Sol s'il allait bien. La réponse ayant été affirmative,* [...]. » (BS 127). Et quand Solal est exceptionnellement prolixe, c'est encore en DN : « *Pour éviter les effusions probables, Solal accabla son oncle de questions et commanda un déjeuner très complet. Répondant à une interrogation discrète sur sa situation matérielle, le petit vieillard* [...]. » (S 209). L'effacement conversationnel connoté par les DR narratoriaux culmine logiquement avec le récit pur, quand la réplique se réduit à un simple geste quasi-linguistique : « *Tu as toujours ta place ? (Solal le rassura d'un geste.)* » (S 210).

Le procédé se systématise quand Solal, déguisé en SSG monstrueux, reçoit incognito les Valeureux à la SDN. Le maquillage de sa parole consiste avant tout dans le défaut de prononciation consécutif à son accident que rapportent ses DD. Il ne le quitte que pour un coup de théâtre, avant de montrer à Mangeclous qu'il a percé le stratagème de son faux télégramme : « *Vous êtes une crapule.* » (M 562). Mais Solal se cache aussi derrière une intimidante mimogestualité substitutive : « *Le monstre à tête de gaze fit un signe de dénégation et indiqua un siège à Mangeclous* [...]. » (M 557), « *le sous-secrétaire général lui fit signe de ne pas interrompre.* » (M 559), puis face au seul Mangeclous : « *Solal fit signe au grotesque d'aller rejoindre ses pareils.* » (M 569). Le geste est alors l'indice d'un

[1] Par exemple, quand il feint d'avoir effectivement nommé Mangeclous chef de son cabinet, et en conséquence annule avec cohérence ce faux performatif en le révoquant (BS 248).

[2] C'est aussi un DI qui rapporte le contenu de sa lettre aux Valeureux (S 218).

locuteur puissant, qui n'a pas besoin d'oraliser pour être entendu et obéi. Solal abuse de ce sadisme vis-à-vis des Juifs ; le supplice qu'il inflige à Jérémie en offre une illustration pathétique. Sa violence consiste d'abord à garder le silence, et ce avant même les premiers mots de l'entrevue, et ensuite à le rompre brutalement, par des impératifs : « *Tournez-vous.* [...] *Veuillez vous retourner.* »[1] (M 542). La brutalité est ensuite thématique, Solal imposant un propos anomique par un énoncé imprévisible et déroutant : « *Les femmes sont plus belles que les hommes, dit-il.* » Il le développe ensuite par une tirade, proche de celle du Ritz, longue de près d'une page, après avoir défendu à Jérémie de s'esquiver : « *Non. (Solal rêva quelques minutes. Puis, brusquement, à Jérémie Qui sursauta :) J'oublie toujours qu'elles sont nues sous leurs robes et qu'elles aiment l'homme. (Le vieillard frémit de peur.)* » (M 543). C'est alors la prolixité qui, assortie à l'intimité radicale de la confidence, panique le vieux Juif comme plus tard Adrien. Mais pour l'essentiel, ce sont les ordres et les interdictions exprimées par le « *Non.* » (M 543, 545-547), qui révèlent la position de force de Solal. Il est maître de la présence de son allocutaire et de son droit à la parole : « *Taisez-vous.* » (M 544).

Il est aussi maître des thèmes abordés, comme le montrent ses innombrables questions, parfois excessivement lapidaires : « *Pourquoi ?* » (M 544, 548), « *Combien ?* » (M 548). Il demande avec insistance à Jérémie s'il est vraiment argentin, le questionne sur la situation politique de l'Argentine comme un sujet d'interrogation, ou d'interrogatoire : « *Parlez-moi de la situation politique de l'Argentine.* [...] *Maintenant, donnez-moi votre impression générale sur l'Argentine.* [...] *Vite.* [...] *D'autres choses sur l'Argentine, vite.* [...] *Politique argentine, maintenant.* » (M 544-546). L'examen se fait de plus en plus impérieux, en passant de l'impératif à la phrase monorhématique, finalement sans actualisation. Lorsque les questions feignent davantage de prévenance, elles persistent à enfermer Jérémie dans la situation de l'usurpateur incapable de tenir son rôle ; ainsi Solal s'enquiert des nouvelles du Président qu'il déclare successivement, avec versatilité, être sourd puis aveugle, puis offre d'inviter l'ambassadeur d'Argentine à se joindre à eux, enfin se montre scandalisé par le crime rocambolesque que Jérémie lui impute pour l'éviter. Cet acharnement trouve une expression abrupte, sans ménagement, dans la syntaxe simplifiée : « *Pourquoi vous fâché avec monsieur ambassadeur ?* » (M 547), « *Et si cancer ?* » (M 548).

En situation de trilogue, Solal approfondit avec cruauté le trouble de Saltiel qui, déboussolé par sa présentation à Aude, se laisse démonter par ses offres qu'il accepte toutes contradictoirement :

> Elle se tourna vers Solal pour l'inviter à venir au secours de son oncle et lui demanda s'il ne pensait pas que ce dernier préfèrerait peut-être la liqueur orientale qu'ils venaient de recevoir. Solal se donnait un spectacle, attendait avec désintéressement le résultat de cette bizarre conjonction. Il ne songea pas à répondre à Aude cramoisie. [...] "Mais, oncle, que voulez-vous, raki ou bénédictine ? Vous avez accepté les deux. Du thé, peut-être ? Vous aimez le thé, il me semble. – Bien volontiers, du thé", dit en s'épongeant le malheureux oncle qui détestait le thé. (S 273-274)

Loin d'y remédier comme l'exigerait sa position, Solal accroît l'anomie de l'échange entre son épouse et son oncle, il ne feint pas d'ignorer la versatilité des goûts de ce dernier, ne saisit pas l'issue que représente le raki, mais souligne les contradictions, les complique par une cinquième proposition dont le psycho-récit attributif de Saltiel souligne le sadisme. Quand il rassure Saltiel, en revanche, c'est un DI qui rapporte ses propos apaisants :

---

[1] Entre ces deux ordres successifs et contraires, la modalisation ajoute une nuance de politesse que le lecteur impute à la prise de morphine narrée par le récit dans l'intervalle.

> Aude sortit, après avoir supplié Solal du regard. Saltiel demanda d'une voix blanche s'il ne valait pas mieux qu'il sortît. Solal le rassura, vint lui serrer les mains, lui dit que tout allait bien et qu'il avait rarement vu une telle sympathie dans les yeux de sa femme. (S 274)

III. Le reniement

La cruauté conversationnelle de Solal à l'encontre des Juifs, et spécialement de Saltiel connaît son paroxysme quand l'oncle, après être parti de chez lui à l'issue de cette scène, reparaît, en pleine réception mondaine, pour l'adjurer de revenir vers son peuple et son père : « *reviens à toi, à ta nation sainte, au peuple élu* » (S 278). Solal répond, du tac au tac, par la diaphonie polémique et insolente : « *J'en ai assez du peuple élu. Je n'ai pas le temps. Peuple élu, en vérité !* » La seconde occurrence fait même des valeurs invoquées par Saltiel une mention monorhématique ironique, dont l'absence d'actualisation souligne l'autonymie agressive ; en outre, cette récusation sacrilège du syntagme est ponctuée par l'écho ironique du soulignement métadiscursif connotant la parole évangélique voire prophétique, *en vérité je vous le dis*. A plusieurs reprises Solal profère ces échos lapidaires à valeur d'antiphrases : « *Ah le beau peuple de l'Esprit !* [...] *Vous n'en revenez pas encore de cette grandiose invention ! La Loi de Moïse !* [...] *La belle affaire de ne pas convoiter le bœuf du prochain ! Et que voilà du grand héroïsme !* » La parodie ironique s'applique également à l'interprétation chrétienne du message juif : « *Vous avez fait croire aux bons Chrétiens que vous êtes un peuple extraordinaire, et naïvement, en gens de bonne foi ils vous ont crus sur parole !* » (S 279). Elle repose sur la désémantisation de mots appartenant au discours religieux, réinscrits dans un ensemble désacralisé, voire bouffon : le sens absolu de *croire* est inversé par le factitif *faire croire*, dénotant l'illusion, la *bonne foi* tire la foi vers la crédulité, et croire la Parole, qui désigne la révélation de la volonté divine, devient *croire sur parole*, c'est-à-dire sans autre preuve que des affirmations. L'histoire du monothéisme a une duperie pour fondement. L'autonymie ironique s'explicite en outre par la traduction burlesque, qui réduit notamment les Dix Commandements à des lieux communs : « *dix pauvres, dix élémentaires règles de conduite bourgeoise !* [...] *ces dix malheureux préceptes* » (S 278). Le règne du Messie subit une dégradation comparable : « *Quand le Messie viendra, tous seront de mignons petits enfants. On s'embêtera. Rien que des justes. Et c'est tout. Quoi, pour ce repos mesquin, tant d'enthousiasme ?* » (S 279) ; la simplicité syntaxique connote ici la platitude de l'espérance messianique et l'ennui qu'elle génère en Solal.

Plus loin, dans *Mangeclous*, Solal l'envisage précisément comme issue à l'Ennui, puis l'écarte, en des termes très comparables, quoique plus ambivalents :

> Une raison de vivre, tout de suite ! La Bible ? Résumé des prophètes : "Cela va mal parce que vous n'êtes pas des moutons. Mais plus tard Israël sera un gras mouton bien doux et alors tout ira bien." S'enthousiasmer pour ce végétarisme de l'âme ? Il ne pouvait pas. Et pourtant cette moutonnerie était ce qu'il aimait le plus au monde. (M 550)

Le rabaissement burlesque repose sur la syllepse mêlant deux significations antinomiques du motif du mouton. Les prophètes tels que les résume Solal font d'abord du malheur des Juifs, qu'il expérimente à ce moment-là, une conséquence de l'élection ; ils la formulent par son antithèse, le sens figuré de *mouton* comme personne crédule et passive, qui se laisse facilement mener ou berner, ou dont la conduite se modèle sur celle de son entourage. Mais cette anti-moutonnerie qu'est la judéité se fonde sur l'espérance messianique exprimée chez les prophètes par la métaphore animale du mouton. Or, le filage de l'isotopie redouble le stéréotype péjoratif ; l'inversion du symbole le réduit à un propos lénifiant. En se déclarant incapable d'y souscrire, Solal en développe le champ sémantique dans le registre prosaïque. Il qualifie métaphoriquement le message spirituel du

prophète par le régime alimentaire des ovins, et il le nomme en outre par un substantif étranger à la zoologie, ne désignant que la doctrine diététique ; le syntagme connote alors tout à la fois les nombreux interdits alimentaires de l'orthopraxie, et l'innocuité, l'acceptation du rôle de proie. Enfin, l'aveu tardif et paradoxal de son attachement à la judéité ainsi disqualifiée s'accompagne de la lexicalisation synthétisant et explicitant les connotations dissonantes dans un substantif dérivé, *moutonnerie*, qui s'inscrit dans le riche paradigme des suffixés en *-erie*, et dénote la naïveté, l'esprit d'imitation, la passivité.

Face à Saltiel, dans *Solal*, deux autres comparants animaux expriment bien plus violemment le rabaissement burlesque du peuple élu en masse grégaire :

> Et en quoi élu, ce petit ramassis de rats peureux ? Personne ne les veut, alors ces rats font les artabans et ils disent qu'ils ne daignent pas se mêler aux autres ! [...] Oui, comme les rats qu'on traque, vous vous êtes collés les uns aux autres. On ne vous a pas permis de vous mêler aux autres peuples et, comiquement, avec des airs bravaches, ces rats fanfarons ont tiré gloire de leur pureté, de leur persistance ! [...] Race de grenouilles qui s'imaginent élues parce que, rouées de coups, elles croassent : "Justice ! Justice !" (S 278-279)

L'expolition développe le motif de la fierté juive, dans un registre comique découlant du démenti que lui inflige sa réalité burlesque[1] en vertu du principe sous-entendu « faire de nécessité vertu », ou plus exactement, « nécessité fait Loi ». Grenouilles ou rats, l'axiologie négative est virulente. La portée polémique de l'isotopie animale est redoublée quand elle ne sert pas à rabaisser le peuple juif au rang d'une espèce méprisable, mais à souligner *a contrario*, par la référence à des animaux aux connotations plus neutres, le caractère dérisoire de ses prétentions : « *Quelle pauvre farce. Un animal en comprendrait le comique. Racontez cette histoire de peuple élu à un chat et il aboiera de délectation et les chiens se tiendront debout sur la tête et tournoieront !* » (S 278). Le contrepoint burlesque trouve une expression fantaisiste et hyperbolique dans ces deux adynatons, le chat devenant chien et les chiens toupies. Ces figures, par leur outrance rhétorique, connotent l'évocation du Jugement dernier ou de l'Apocalypse, mais servent ici au discrédit grotesque du peuple élu.

En outre, quand Solal lance ce défi de raconter le peuple élu à un chat[2], il l'adresse à un allocutaire qui peut, singulier et déictique, désigner Saltiel, ou au contraire convoquer rhétoriquement un allié pluriel et impersonnel. Mais la dimension agonique de ce *Vous* et sa référence à l'ensemble des Juifs l'emportent ensuite, à partir de leur comparaison explicite aux « *rats qu'on traque* », représentés en situation par Saltiel et dont la deuxième personne exclut le locuteur. Cet allocutaire étranger est la cible récurrente d'une mise en procès : « *Et vos prophètes qu'ont-ils fait d'extraordinaire ?* [...] *tout cet étalage, dans la Bible, de férocité orientale ! Les condamnations pleuvent dans votre Deutéronome !* [...] *Et quels sont vos grands hommes ?* » (S 278-279). A travers ces interrogations auxquelles Saltiel est facticement sommé de répondre, l'accusation renvoie aux Juifs leur propre texte, sa cruauté, ou son respect hypocrite s'agissant du dernier commandement prohibant la convoitise des biens du prochain et notamment de son bœuf, auquel Solal rétorque un stéréotype antisémite, l'usurier : « *Et d'ailleurs, vous le lui prenez en gage, son bœuf ! Et si vous pouviez lui croquer tout son troupeau, vous en seriez ravis !* » (S 278).

Ces dégradations affectent également les grands hommes juifs : « *Un Spinoza, qui a mis l'univers à la glacière, ou ce socialiste allemand ? Ou quelque physicien qui a reculé*

---

[1] Solal parle ensuite d'« *une outrecuidance énorme* » (S 278).

[2] C'est ce que fait sérieusement Salomon, sans que le félin n'aboie (M 621).

la difficulté ? [...] *Ou quoi, un Heine, ce singe tuberculeux, faiseur de bon mots ?* » (S 279). Les Juifs de renom sont disqualifiés par des antonomases qui les banalisent, des titres de gloire dérisoires et des périphrases burlesques, introduisant notamment un nouveau comparant animal péjoratif, le singe ; en outre, deux d'entre elles, en l'absence du patronyme, obligent le lecteur à un décodage (aisé) de ces syntagmes nominaux allusifs. Le pamphlet de Solal est d'autant plus virulent qu'il ne s'en prend pas à une judéité de caricature marquée par la tradition et la piété, mais au contraire à ses figures les moins orthodoxes, les plus marginales, les plus critiques, Spinoza, Marx, Einstein, Heine. En un mot, les Juifs qui lui ressemblent le plus. Au rabaissement des grands Juifs, depuis Moïse et les prophètes jusqu'aux contemporains, fait pendant la célébration des anti-modèles gréco-latins. C'est d'abord l'exemple de Socrate, allusivement, la métonymie évoquant l'homme par son acte emblématique : « *Les Grecs ont donné au monde une heure de grandeur, de courage souriant.* » (S 278). Sa durée chiffrée, quantifiant et condensant l'image d'Epinal de son suicide, rend patente à son profit l'opposition entre les dix règles bourgeoises reçues au Sinaï, et la philosophie antique. Ensuite, à la barbarie décrite dans la Bible, Solal oppose la sobriété et la mesure stoïciennes : « *Epictète a fait mieux, et avec plus de modestie.* » (S 278-279).

La tirade s'achève sur une proclamation nihiliste, que la fausse concession qui la précède rend d'autant plus indiscutable : « *Et en admettant même que ce soit vrai, cette histoire d'élection,* [...] *qu'y aura-t-il de changé ? Ne roulera-t-elle pas à travers les espaces, la citrouille refroidie et vide de sa champignonnière humaine dans quelques millions d'années ? Alors à quoi bon ?* » (S 279). Les métaphores burlesques de l'espace-temps infini sont le contrepoint de la démarche spirituelle continûment incarnée par Pascal, dont le pari est invalidé par la question sceptique finale, plus opposée à la foi encore qu'un « peut-être » ou un « que sais-je ? » La péroraison conclut le pamphlet sur le performatif du reniement : « *Je suis un renégat, Dieu merci, dites-le au rabbin juif et laissez-moi tous en paix. Je ne vous demande rien. Ne me demandez rien. Je ne recevrai pas le rabbin. Vous pouvez aller.* » Le reniement est contradictoirement renforcé par la locution adverbiale qui modalise l'énonciation comme un adverbe de phrase en convoquant ironiquement un Dieu plutôt chrétien. Cette provocation va de pair avec le pléonasme de la périphrase désignant Gamaliel, qui en spécifiant la judéité du rabbin, connote doublement l'étrangeté de Solal à son père et son peuple. Solal, après les mots, la traduit en gestes : après avoir, devant l'oncle, jeté par la fenêtre l'écharpe de prière, il manifeste le reniement devant son père monté de la rue la lui ramener, en faisant le signe de croix. Le premier geste sacrilège reçoit l'approbation involontaire des invités de la réception, qui, en vertu d'une ironie du sort diégétique, applaudissent une cantatrice dans la pièce voisine ; plus explicitement, l'humiliation muette de Gamaliel se fait sous leurs yeux[1].

L'ambivalence de ce rejet de la judéité apparaît dans le DIL suivant l'éviction de Jérémie puis des Valeureux hors de son bureau :

> Resté seul, il erra dans le grand cabinet. Oui, il avait honte de sa race et honte de sa famille. Une honte en ricochet. [...] Condamné à faire souffrir ceux qu'il aimait le plus, à avoir honte de ce qu'il admirait le plus. Oui, il était le seul à respecter les grotesques juifs, les mal élevés juifs et leurs nez et leurs bosses et leurs regards peureux. Honteux de sa race, il vénérait sa race [...]. Et l'autre, le Jérémie, le prophète aux pistaches, suspendu dans la penderie aux vêtements ! Belle collection ! Cerné par la juiverie. (M 569)

Ce discours intérieur conjoint la proclamation paradoxale de sa vénération et de sa honte ; cette dernière, qui s'exprime notamment par l'idéologème antisémite du dernier substantif,

[1] Voir Denise GOITEIN-GALPERIN. op. cit., p.76-78.

est imputée à l'antisémitisme des autres, dont elle est un effet secondaire. Solal exprime ici le malaise du parvenu, occultant ses origines face à ses nouveaux pairs dont il adopte les références, la tirade du renégat faisant office d'allégeance à son univers d'adoption. Sa méchanceté envers les Juifs est le signe de sa faiblesse face à l'antisémitisme ambiant ; mais paradoxalement, c'est à une faiblesse contraire que Solal attribue le ludisme cruel qu'il a montré dans son dilogue avec Jérémie, où il est *a priori* apparu en position de force :

> Et si faible quand il en voyait un. Le Jérémie était venu et, au lieu de le renvoyer ou de le faire arrêter, il s'était lâchement commis avec lui. Les Juifs étaient ses maîtresses et ses adultères. [...] Si faible et si lâche avec eux qu'il n'avait même pas pensé à demander au Polonais dans quel but il était venu faire l'Argentin et comment il s'était arrangé pour se faire recevoir par le Surville.

Tout à son manège sadique, Solal n'a pas posé les questions élémentaires que le lecteur pouvait légitimement attendre de lui. Toutefois, l'identité des deux actualisations des patronymes, celui du Juif et celui du diplomate antisémite, révèle la symétrie de l'étrangeté de Solal aux deux univers qu'ils incarnent.

IV. Provocation, éloge paradoxal, prophétisme

En effet, si Solal renvoie son assimilation aux Juifs, dont les figures parentales, Saltiel et accessoirement Gamaliel, incarnent l'exigence, symétriquement face à l'univers occidental, il fait un usage distinctif et provocateur de la judéité, par exemple quand, déchu, il cherche du travail à la fin de *Solal* : « *Je leur défile des prénoms hébraïques que j'invente, si je parle à des chrétiens. Ou je dis avec orgueil que j'ai épousé une chrétienne, si je parle à des Juifs.* » (S 318). Cet usage agonique de la parole juive est illustré sur le mode cocasse, quand elle sert de casus belli absurde pour provoquer en duel lord Rawdon dont Solal est jaloux pour une danse avec Aude :

> Tuer Rawdon, c'était facile, mais comment amorcer l'affaire ? "Voici. Moïse n'est-il pas le plus grand des hommes ? Ah, vous ne trouvez pas ? [...] Et le meurtre du petit Rawdon égyptien ? Vous m'avez gravement offensé !" Lord Rawdon lui conseilla le repos. Solal [...] tendit un pistolet. (S 190)

Plus tard, dans un DD solitaire, Solal discrédite l'hypocrisie de la morale bourgeoise des Sarles, relevant d'une bonne foi mensongère opposée à la foi, par une image concrète et cocasse détaillant le veau d'or : « *Que de qualités morales ils me trouveraient, de bonne foi, si j'étais riche, si j'avais un bout de la queue du veau d'or* » (S 315).

L'antinomie des deux références est par conséquent accrue du fait que Solal les dresse l'une contre l'autre, *a fortiori* dans la relation amoureuse. On le voit bien quand il disqualifie Aude en ces termes, « *Fille de Baal !* » (S 179), « *quelle fille de Tyr !* » (S 189), ou dans cette allusion aux Valeureux, un DIL intérieur évoquant la perspective d'une séance d'équitation avec Ariane : « *Descendant d'Aaron, le frère de Moïse, il ferait l'imbécile anglais sur une bête plus venteuse que Mangeclous* » (BS 752). La satire de l'amour, notamment, sollicite l'avis autorisé de l'initiateur compétent, face à Ariane[1] :

> Vitalité dans l'œil de leur sœur ! On sait ce que signifie vitalité en fin de compte, et Michaël expliquerait cela mieux que moi. (BS 366)

> si tu danses avec elle, ne crains pas de rendre un silencieux hommage à sa beauté. Il ne les offense jamais si les paroles restent déférentes. Ainsi dit Michaël. (BS 386)

[1] Déjà face à Adrien, par cette périphrase autonymique : « *ce que Michaël appelle la chose habituelle* » (BS 337).

> Recevoir et rendre des baisers de toute sorte, et même dans le genre double colombine à renversement intérieur, comme dit Michaël, tu es d'accord, et même tu le remercies à chaque colombine ! (BS 924)

L'invocation des oncles dans les dilogues de crise en DD suscite leur présence rhétorique et réfère à leur contre-modèle éthique, particulièrement dans le chapitre LXXXVIII : « *dans l'égarement des nuits, des mots qui te tueraient raide mort, pauvre petit Salomon !* » (BS 784). En outre, l'impossibilité dans laquelle se trouve Ariane d'avoir confirmation de ces avis dissonants achève de réaliser son exclusion, en établissant au contraire une complicité entre Solal, les Valeureux et le lecteur : « *Demandez à Mangeclous de vous dire ce qu'il y a sous l'honneur, cet honneur dont vous faites tant de chichis.* » (BS 778).

La parole valeureuse a, dans cette scène, une fonction agonique inédite et évidente, à l'image de « *cette ignoble Doña Sol de la poix et du goudron* » (BS 779) à laquelle Solal applique une disqualification valeureuse[1] pour lui comparer Ariane. Evidemment, ce sont les appellatifs et les insultes qui inscrivent le plus fortement la parole des oncles dans des échanges qu'ils ne pratiquent pas : « *Silence, fille de Moab !* » (BS 780) ; peu après, Solal riposte à une objection d'Ariane par une formule typiquement valeureuse : « *c'est une hypothèse tellement irréelle. – Irréelle dans l'œil de votre sœur, enfin de votre cousine plutôt.* »[2] Les invocations aux Valeureux fonctionnent comme des *private jokes*, d'autant qu'Ariane ne les rencontre que, tardivement et brièvement, le soir de son rapt (BS 674-678). La figure qui exemplifie ces effets est l'antonomase privée qui exclut Aude, le prénom du cousin valeureux désignant l'ensemble de la profession d'huissier : « *Allez dans les salons à Paris et, quand le michaël vous annoncera, vous les verrez toutes qui se tairont* » (S 288). Cet échange de répliques en DN illustre la fin de non recevoir que constitue la parole juive, quelle qu'elle soit, en réponse à la parole occidentale, et spécifiquement amoureuse ou conjugale : « *Comme elle lui reprochait de se nourrir absurdement, il lui répondit en hébreu.* » (S 282).

Au-delà des échos valeureux, c'est la parole juive la plus imposante que convoque Solal, face à Ariane au Ritz, en usant de son pouvoir intimidant tout en faisant fi de sa vérité : « *Ta femme, tu l'appelleras frère et sœur, dit le Talmud. (Il s'aperçut qu'il venait d'inventer cette citation et enchaîna en douce.) En vérité, en vérité, je vous le dis,* [...]. »[3] (BS 360). Plus loin, un monologue intérieur en DIL réemploie le Talmud pour disqualifier le goût d'Ariane pour les promenades : « *Anathème à celui qui s'arrête pour regarder un bel arbre, disait le Talmud, se plut-il à croire.* » (BS 752) ; on retrouve alors l'un des interdits rappelés par Gamaliel à Solal le jour de sa bar-mitsva. Enfin, lors de la crise Dietsch, Solal utilise à nouveau le Talmud, ainsi que les allusions valeureuses, comme instrument polémique dirigé contre Ariane : « [il] *évoquait ses décentes grands-mères aux cheveux chastement couverts d'une résille de jais, car les cheveux sont une nudité, disait le Talmud* » (BS 943). On trouve l'un des rares contrepoints à cette propension polémique, dans *Solal*, dans le DIL intérieur rapportant sa réception par Aude :

> Fatiguant et monotone, avec sa "justice, justice" toujours aux lèvres et sa haine absurde de la charité. [...] Tout était vanité, sauf la Loi dont il parlait, l'hypocrite, avec des yeux égarés et en ouvrant trop la bouche. [...] A table, il ne parlait presque pas et lorsqu'il parlait c'était plus

---

[1] V 811, 913 ; BS 654.

[2] Toutefois, il l'assortit d'une autocorrection qui le distingue des Valeureux par ses deux motivations possibles, l'exactitude référentielle – car Ariane a bien une sœur, mais décédée, Eliane – ou, pour cette raison même, le tact.

[3] L'enchaînement approfondit ces connotations et leur force perlocutoire dans un registre davantage évangélique, qu'il convoque, aussi polémiquement, dans sa satire de la charité chez les Sarles (S 185).

> décourageant encore. Toujours la mort ou les ignominies physiologiques de tout être humain. [...] cette continuelle désévaluation, cette ronde diabolique du relatif. Ou plutôt non, des décors, et derrière, des décors, et rien de vrai à quoi s'accrocher. (S 286)

En effet, l'îlot autonymique itératif de la première phrase attribue à Solal le même discours incantatoire que, devant Saltiel, il raillait chez les Juifs assimilés à des grenouilles (S 279). A la célébration de la loi, Solal ajoute aux yeux d'Aude cet autre stigmate juif qu'est l'esprit destructeur. Solal exprime ailleurs cette vanité, fortement inspirée de *Qohéleth* : « *Vanité des vanités.* [...] *Les journalistes, les banques et tout le tremblement inutile des gens qui mourront demain.* » (S 172).

Ainsi, sa diatribe de renégat trouve une antithèse exacte dans la tirade polémique par laquelle il répond à la répulsion, très similaire à la sienne, exprimée par Aude de retour de la cave de Saint-Germain. Solal l'accuse de ne pas avoir su voir une réalité sublime, qu'exaltent les qualifications hébraïques, les abstractions et les anaphores :

> Ils sont les fils et les pères des princes en humanité. [...] Le vieux peuple de génie, couronné de malheur, de royale science et de désenchantement. Le vieux peuple fou qui marche seul dans la tempête portant sa harpe sonnante à travers le noir ouragan des siècles et immortellement son délire de grandeur et de persécution. [...] Tu n'as pas compris que tu étais hier soir dans une ville sainte et folle et irrémédiable d'humanité. (S 305)

La métaphore personnifie le peuple en une figure d'apocalypse, où sont liés contradictoirement par le zeugme la harpe et le délire que célèbre un quasi-alexandrin. Ces formules denses et sublimes sont en outre développées par une accumulation d'hyperboles, de superlatifs associés au paradoxe, à l'oxymore, proches de l'esthétique hugolienne :

> Ils sont le plus magnifique fumier. Et puis, tous, les vrais et les autres, sont des excessifs, des ardents. [...] Chez nous, les grotesques le sont à l'extrême. Les avares, à l'extrême. Les prodigues, et il y en a beaucoup plus, à l'extrême. Les magnifiques, à l'extrême. Le peuple extrême. [...] J'appartiens à la plus belle race du monde, à la plus noble, à la plus rêveuse, à la plus forte, à la plus douce. [...] les fils du plus grand, du plus grand, du plus grand peuple de la terre.

Le groupe adverbial *à l'extrême* confère le plus haut degré à chacune des qualités qu'incarnent les types de Juifs, jusqu'à fournir par l'épithète la qualification synthétique du peuple tout entier. C'est ce que détaille l'accumulation des superlatifs absolus. Elle connaît en outre un crescendo significatif : après cinq qualités positives et contrastées, c'est l'épithète antéposée *grand* qui les embrasse toutes, et sa dimension hyperbolique est elle aussi démultipliée par la répétition ternaire de la tournure superlative.

Ces hyperboles martèlent l'antithèse entre l'essentiel et l'occasionnel, trois fois désigné par l'indéfini « *les autres* ». Mais leur prise en compte débouche sur la rétorsion, devançant d'abord le stéréotype à charge, puis l'inversant en superlatif supplémentaire : « *Les quelques ridicules, les quelques impolis, cela joue un grand rôle pour vous autres,* [...]. *Certains, oui, s'occupent d'argent. Ils font, avec plus de passion, plus de poésie, ce que les hommes de toutes les races font.* » La contre-attaque se déroule en trois temps : le stéréotype est occasionnel et monté en épingle ; en outre la cupidité, étendue à toute l'humanité, est triviale ; enfin, l'outrance des quelques avares juifs dépasse qualitativement cette trivialité quantitative par sa *poésie* et sa *passion*, et la noblesse des superlatifs absolus rejaillit dans les comparatifs de supériorité appliqués à ces deux substantifs connotant déjà l'excès. Leur juxtaposition contribue à cette équivalence : « *Un peuple poète. Un peuple excessif.* » L'ultime argument de la rétorsion s'énonce enfin dans un double rythme ternaire sublime, l'asyndète de trois infinitifs, puis des trois subordonnées finales qui actualisent deux de ces verbes : « *en vertu d'un mobile saint : vivre, résister, durer. Pour que le peuple dure, pour que le fils vive, pour que le Messie vienne.* » La boucle argumentative se referme sur l'opposition réaffirmée entre le caractère contingent de cette cupidité, fût-elle inversée en geste sacré, et l'attitude majoritaire face à l'argent :

> Et puis à côté de ces quelques rares parmi les nôtres qui savent le manier magistralement, combien de rêveurs, de poètes, de miséreux, de désintéressés, de petits oncles, de naïfs qui n'ont jamais su s'y prendre, de perdus dans le monde de la matière !

D'un côté, l'exception numérique est également d'ordre qualitatif, comme le souligne la maestria prédiquée par l'adverbe. De l'autre, une accumulation de désignations déploie la série des contre-exemples : on y retrouve l'antonomase exclusive, érigeant Saltiel à travers sa désignation la plus courante au rang d'une catégorie à qui les qualités mentionnées par le cotexte correspondent parfaitement. Saltiel, l'allocutaire du reniement, devient ici un archétype des qualités de son peuple.

L'orientation argumentative de ces qualités les plus répandues, opposées aux exceptions cupides, est réinversée à nouveau avec une exception *a contrario* superlative et laconique : « *Et il en est d'autres qui dès aujourd'hui étincellent d'une beauté surhumaine. Surhumaine, répéta-t-il avec défi.* » L'épithète contient alors le superlatif dans son préfixe ; elle convoque le Surhomme pour l'appliquer aux Juifs de façon échoïque et provocatrice. En outre, l'unique récit attributif de cette tirade suggère que le locuteur lui-même réalise alors cette surhumanité, à commencer par sa parole prophétique ; son message et son intonation font d'ailleurs nettement écho à la ligne de récit qui sépare les deux paragraphes de DD : « *Il s'enhardit, étincela d'un antique printemps.* » Cette grandeur superlative qui est d'abord attribuée au peuple juif, est ensuite dans une certaine mesure concédée, par l'indéfini, aux autres, pour être mieux revendiquée à son summum par ce même peuple dont le locuteur se dit pleinement solidaire dans la première personne du pluriel : « *Il y a quelques grandes nations. Nous sommes la plus grande. Je suis la plus grande. En vérité en vérité je te le dis, je suis la plus grande nation, moi Solal.* » (S 305-306). Le passage à la première personne du singulier assimile Solal et cette nation, dont il n'est plus seulement le héraut, mais l'incarnation. Depuis le début de la tirade, l'identité juive de Solal s'est d'abord exprimée sur le mode de la comparaison réfutant le distinguo d'Aude : « *Tu n'es pas comme eux – Je suis tout à fait comme eux.* » (S 305), puis comme une appartenance : « *J'appartiens à la plus belle race du monde* ». Le seuil de l'incarnation a été franchi à la faveur d'une attestation typique de l'éthos prophétique : « *Regarde-moi et tu sauras que je dis vrai.* » Enfin, dans sa dernière formulation, la tournure évangélique du réamorçage métadiscursif introduit une répétition plus explicite et confère gravité et, pour la protestante Aude, crédit, au tour prophétique que prend cette identification.

La première personne du pluriel ressurgit et fait nombre, quand le peuple juif est explicitement évoqué dans sa relation aux Chrétiens que représente Aude en situation :

> Nous vous avons donné Dieu. Nous vous avons donné le plus beau livre. Nous vous avons donné l'homme le plus digne d'amour. Nous vous avons donné le plus grand sage. Et tant d'autres. Et moi entre autres. Et moi de plus tard. Et vous verrez toutes les magnificences que nous vous donnerons et tous les ensoleillements. Un peu de temps encore et vous verrez. (S 306)

Cette nouvelle série de superlatifs anaphoriques est initiée par le mot qui les connote tous, Dieu ; ils désignent ensuite successivement, par périphrase, la Bible, Jésus et Moïse, et la liste se prolonge en deux hyperbates, par l'évocation allusive de la multiplicité des *autres*, puis abruptement, par la sélection de Solal en leur sein. La liste culmine sur un argument ultime, le Moi, qui se trouve en position paradoxale, prophétique plutôt qu'émotif. En effet, l'hyperbate fait des deux dernières phrases les COD ajoutés au verbe de la phrase qui les précède, dont le sujet est déjà une première personne ; Solal s'associe aux deux postes actanciels, et son investissement liminaire dans la position de sujet pluriel contribue fortement à l'objectiver comme objet singulier, ce qui donne le sentiment que c'est à peine de lui que parle le locuteur : « nous vous avons donné, entre autres, Moïse et moi ».

L'investissement polémique de la judéité prend l'ampleur et l'autorité du prophétisme, tel que le définit Clara Lévy :

> le prophète est un personnage *solitaire*, dont les oracles sont de nature éminemment *tragique* ; il s'inscrit, par sa parole, dans une perspective tout à la fois *nostalgique* et *collective* ; il émet une *critique sociale* et *s'engage politiquement* ; ses prophéties sont *pessimistes*, mais lui-même est porteur d'un espoir sotériologique.[1]

Paradoxalement, l'idiolecte prophétique renforce et dissout l'identité du personnage. Son prénom réapparaît ainsi comme le radical du substantif *ensoleillement*, dénotant un phénomène, un processus, une transformation. La chute de la tirade et le récit attributif qui la ponctue achèvent de lui donner, après coup, le caractère d'une transe prophétique qui retombe ici abruptement : « *Mais assez parlé de cela, dit-il en baissant les yeux.* »

Cette parole investie est proférée avec force lorsque Solal rencontre dans la gare celui que le narrateur nomme « *le miséreux* » (S 240) :

> Solal le regarda longuement, attiré par le plus grave spectacle de la terre. Cette misère était à lui. Elle lui était chère, crève-cœur, terrible et familière. Il y puisait des forces pour plus tard. Mais il ne savait pas encore le sort qui l'attendait. Il savait seulement qu'il était responsable de cet abandon.

Le DIL enclenché par le regard de Solal est très neutre, et la voix du narrateur s'y mêle indistinctement ; en outre, la seconde occurrence du verbe *savoir* présuppose, par opposition à la première, négative, la vérité de cette responsabilité ressentie par le personnage mais aussi quelque peu confirmée par le point de vue narratorial. La piété du remerciement du miséreux est immédiatement suivie d'une philippique adressée à Dieu ; sans guillemets ni récit introductif, elle relève du DDL, ne présente aucune démarcation typographique ni stylistique entre la parole du personnage et celle du narrateur, d'autant plus qu'avant l'embrayeur du locuteur singulier apparaît sa forme plurielle, le Nous :

> Oh Dieu, Dieu Tu es et cependant Tu acceptes que cette misère existe. Quel mal T'a fait ce vieil abandonné pour que Tu le châties si injustement ? Que T'avons-nous fait pour que Tu sois aussi dur avec nous ? De quel droit nous frapper ainsi pendant nos pauvres années de vie ? A genoux devant Ton étincellement, je crie contre Toi et je demande justice pour mes frères de la terre. Nous sommes si malheureux. Je porte leur malheur. S'il se passe trop de temps sans que Tu écoutes, je me lèverai et je contesterai avec Toi. Car si Tu es Dieu, je suis homme. (S 240-241)

Cette apostrophe campe un Job frappé dans la misère d'autrui, justicier de l'humanité, ce qui le rapproche de Lucifer ou de Prométhée. Après la revendication de justice survient la menace de rébellion. A la clausule, Dieu et le locuteur sont mis sur le même plan par l'absence de déterminant, normale pour le Dieu du monothéisme, universalisante pour le substantif *homme* pris en intension. La révolte contenue dans cette symétrie apparente est en outre aggravée par la virtualisation de Dieu dans la subordonnée : elle est introduite par le *si* contrastif, dont le signifié est de marquer la validité simultanée de deux faits en introduisant une comparaison opposition avec une valeur concessive[2]. Or, dans cette construction, *si* appelle souvent, dans la principale, un adversatif ou restrictif comme *néanmoins*, *ne... pas moins*, et son absence contribue ici à virtualiser davantage la subordonnée, à prédiquer plus fortement l'humanité contre un Dieu contesté.

---

[1] Clara LÉVY. "Le prophétisme dans l'œuvre littéraire d'Albert Cohen". *CAC*, n°4, 1994, p.120.

[2] « de même qu'il est vrai que..., une fois admis pour vrai que... » Il correspond au tour latin *ut... ita...* Voir Olivier SOUTET. op. cit., p.101-102.

V. De l'intériorisation de l'antisémitisme à la parole christique

La réponse d'Aude manifeste combien elle est restée sourde à la progressive incarnation d'Israël qu'a effectuée Solal ; elle nie l'identification, et reste sur le plan initial de la comparaison : « *Qu'y a-t-il de commun entre toi et ces gens ? Tu es noble et beau, tu n'es pas comme ces larves.* [...] *Je veux vivre chez moi, avec mon mari, et non avec tous ces bonshommes impossibles.* » (S 306). Ce DD est suivi d'un long paragraphe de DIL de Solal, légitimé par le silence laissant le champ libre au discours intérieur, et par les larmes introduisant sa dimension affective et intime : « *Il y eut un long silence. Des larmes montaient aux yeux de Solal. Deux mille années de souffrances courageusement supportées et voici le résultat !* » Cette phrase met en balance les dernières répliques d'Aude et l'histoire du peuple juif, dont l'évocation chiffrée constitue le sommaire de l'hymne qui suit, développé par maintes amplifications, expolitions, anaphores, redéparts, hyperbates et répétitions :

> Un peuple qui n'avait pas voulu trahir. Qui avait préféré le bûcher au renoncement. Et qui aujourd'hui encore préférait les persécutions au renoncement. Qui préférait la honte au renoncement. Qui préférait les massacres, l'ignominie même. Au Moyen Age, tous ceux qui avaient préféré la mort à l'apostasie.

La gradation passant du renoncement à son hyponyme l'apostasie ouvre la litanie des treize noms de villes d'Europe évoquant d'héroïques suicides collectifs. L'évocation de ce martyrologe aboutit à la célébration, par une dizaine de démonstratifs magnifiant cette histoire : « *Ces héros, ces humiliés pour Dieu, ces grands nostalgiques de Dieu, ces faméliques errants à travers les siècles.* [...] *Ce peuple sublime d'espoir* [...]. *Ce peuple de l'Esprit. Ce peuple du demain éternel.* » (S 306-307). Or, ces démonstratifs laudateurs sont embrassés par une dernière occurrence, le démonstratif neutre résomptif qui prépare une chute dissonante et très autonymique à cette prolixité sublime : « *Tout cela, pour celle qu'il aimait, des bonshommes impossibles et des larves !* » (S 307). Ainsi, après avoir développé la geste sublime contenue dans les deux mille ans d'histoire, le « *résultat* » désigné par l'adverbe démonstratif et mis en balance, se réduit à la mention grinçante du discours d'Aude.

Avant le DIL déjà, Solal avait renvoyé à Aude sa première insulte : « *Et si je reste avec eux, rien qu'avec eux, toujours en bas ? Plus ministre. Toujours larve ?* » (S 306). Après la conclusion de son discours intérieur, Solal fait une mention plus polémique car appliquée de plus en plus étroitement à l'énonciatrice du terme, comme une menace : « *nous partirons avec les larves pour Jérusalem.* [...] *Tu as épousé une larve. Tant pis pour toi. Juive, mon amie !* » (S 307). Cette autonymie condense avec force le phénomène que souligne Norman Thau : « Tout au long du roman le sort passé ou présent des autres Juifs empêche ainsi la rupture et provoque chez Solal une renaissance du sentiment d'*appartenance* au peuple juif. C'est ce que l'on pourrait appeler aussi l'*effet paradoxal* de l'antisémitisme. »[1] Les deux désignations réapparaissent à l'occasion de plusieurs échos, d'autant plus polémiques que c'est dans un cotexte pathétique, par une paronomase proche du calembour d'humour noir, quand Solal déclare avoir chassé les Juifs de sa cave : « *Les larmes, ou larves, coulaient des yeux de mon père. Il est aveugle, ce bonhomme impossible.* » (S 310). Hors contexte dialogal, les syntagmes conservent Aude comme énonciateur explicite : « *Sa femme l'avait frappé.* [...] *Evidemment, qui craindrait, qui*

[1] Norman THAU. op. cit., p.265.

aurait peur de frapper une larve ? »[1] (S 350). Mais en outre, ils font l'objet d'une intériorisation progressive, à l'instar de cet emploi plus assumé, excédé, appliqué aux cinq vieux Juifs qui le suivent : « *Que lui voulaient-ils, ces bonshommes impossibles* [...]. » (S 347).

La mention explicite, ironique, va de pair avec la confiscation du droit que s'arroge l'insulte, et le retournement de l'initiative par l'énoncé échoïque et l'impératif : « *Dis-moi une insulte. Tu sais, les deux mots qu'on dit aux larves, aux bonshommes impossibles.* » (S 327). Le soir du Ritz, de même, l'anticipation de l'insulte antisémite prive Ariane de l'initiative humiliante ; Solal la prévoit et en déflore le plaisir méchant : « *A quoi pensez-vous ? Bien sûr, cela devait venir. Allons, dites ce que vous avez envie de dire. Allons, vite, pendant qu'il est temps.* [...] – *Sale Juif, dit-elle* [...]. » (BS 341). L'acceptation de l'insulte va de pair avec la revendication à la fois sérieuse et parodique du stéréotype, par l'accent et la syntaxe de Jérémie, face à Ariane : « *Moi jif, dit-il avec l'accent des Israélites polonais. Moi avoir esprit destricteur, beaucoup destricteur.* » (BS 762). L'idéologème est condensé originalement par les mots-valises « *mon intellijuiverie* » (BS 346) et « *intellijuif* » (BS 756). On le retrouve radicalisé au point d'être retourné contre la judéité même, dans cette parenthèse, au milieu de sa tirade de renégat : « *(Il éprouva de la joie à manier avec aisance son esprit et arpenta rapidement la chambre. Juvénilement, il se sentait intelligent et il ressentait un plaisir talmudique à prouver le contraire de la vérité.)* » (S 278). En effet, elle explicite et détaille le signifié des deux mots-valises, notamment par l'allusion aux disputes talmudiques et au *pilpul*, mais en outre elle en contient le signifiant, dispersé comme par anagramme : le reniement de *Solal*, « intellijuvénile », est déjà intellijuif.

L'intériorisation connaît, lors des errances parisiennes, une progression fort révélatrice. Tout d'abord, Solal répond comme à un ordre au slogan proféré à la cantonade dans un bistrot : « *Les Youpins, faut les foutre tous dehors ! crie la patronne. Il obéit, paye et sort.* » (BS 861). Ensuite, cette personnalisation s'exprime par le détournement du slogan « Mort aux Juifs » lu sur un mur : « *Il regarde les trois mots, s'approche, efface deux lettres avec l'index. Au singulier, c'est mieux. Mort au Juif maintenant.* » (BS 862). Enfin, Solal s'en fait le héraut, au pluriel puis au singulier, en réalisant cette personnalisation progressive jusqu'à sa traduction suicidaire par l'embrayeur : « *Mort aux Juifs ! crie-t-il d'une voix folle. Mort à moi ! crie-t-il, le visage illuminé de larmes.* » (BS 863). Comme l'écrit Norman Thau, « L'identification au peuple juif [...] permet une réussite sans transgression, elle offre la possibilité d'être "héros" tout en étant ou en redevenant Juif. »[2] L'éloge paradoxal, la revendication de l'insulte ou son intériorisation sont les trois formes que prend la judéité dans la parole de Solal confrontée à celle des aimées ou de la société. Elles se cristallisent dans la figure christique, que dessine l'idiolecte de Solal dans son roman éponyme[3]. Continûment, il établit entre le Christ et lui une analogie, même une fraternité, qui tient avant tout à ce que le Christ est juif, comme il le rappelle aux Sarles qui fêtent Pâques, dans ce monologue polémique : « *Pourtant c'est Un des miens qui ressuscite aujourd'hui. Et je L'aime autant qu'eux. Plus peut-être, parce qu'Il est terriblement proche de mon cœur. Je pense sans cesse à Lui qui est mon frère bien-aimé et vénéré.* »[4] (S 314). Solal explicite cette dimension polémique quand il riposte

---

[1] C'est aussi le cas quand Solal énonce en DIL que Gamaliel qu'il cache à Céligny est insoupçonnable pour ses collègues : « *Louange aux Petresco qui trouvaient impossible un rabbin au turban violet.* » (M 570).

[2] Norman THAU. op. cit., p.357.

[3] Le parcours christique de Solal a déjà été fort bien commenté, notamment par Norman THAU. ibid., p.350-358 ; Alain SCHAFFNER. op. cit., p.152-158 ; Carole AUROY. op. cit., p.63-99.

[4] Il en fait de même pour David (S 315).

à l'insulte antisémite d'Ariane en invoquant la judéité du Christ, en se montrant plus christique qu'une chrétienne : « *Merci au nom de votre Christ, circoncis en son huitième jour.* » (BS 341). Le Christ est le héros juif hyperbolique ; ce Christ auquel s'identifie Solal tient de la figure dionysiaque, à la fois surhomme nietzschéen et Juif humilié[1].

Les errances de Solal, repoussé par Aude et expulsé par Mme Glerre, explicitent cette parole investie, au double sens de missionnée et d'aliénée. Sur la toile de fond des DIL monorhématiques hébétés, les quelques DD erratiques apparaissent, même sans récit attributif, comme l'oralisation de cette parole à la fois autiste et universelle : « *Il se sentait le fils de tous les hommes."Le fils de l'homme."* » (S 346). Peu à peu, la réapparition du récit introductif et attributif dramatise cette passion de Solal :

> "Pauvres. En réalité, même en ce moment, je les aime." [...] Il alla s'asseoir sur un banc. Une femme était près de lui. D'une voix détachée, pour dire sans danger la vérité, d'une voix indifférente comme s'il s'agissait d'une réminiscence, comme s'il récitait un lambeau de poème : "Je suis le Seigneur", déclara-t-il. (S 351)

Mais conformément à la très riche caractérisation préalable de l'intonation, la voisine de banc évoquée par le récit n'y est nulle part représentée par un pronom anaphorique qui ferait d'elle une allocutaire directe du DD, et sa profération en semble d'autant plus soliloquée. Ces revendications d'identité, ces autocollations de titres sublimes sont indissociables de l'acceptation de l'insulte qu'elles inversent en gloire, à la fois Juif et figure christique, prophétique ou messianique, que corrobore la présence continue des cinq vieillards juifs : « *Je suis Juif, fils de Juif, lui dit le fou d'une voix douce et enivrée. Je suis le roi des Juifs, je suis le prince de l'exil !* » (S 352).

Solal est alors dépossédé de sa parole, à la fois par la dimension sacrée qui la transcende, et par la confirmation qu'y apporte son contrepoint burlesque, le regard extérieur, la parole cohésive et son rire d'exclusion. Elle prend la forme du sobriquet :

> "Tiens, Jésus-Christ qui est revenu dans le quartier", fit la blonde. Toujours ce nom ! Ah oui, c'était ainsi qu'on l'avait appelé dès son arrivée. Mme Glerre le lui avait dit sardoniquement. [...] Des enfants le suivaient, riaient de ses sourcils qui se soulevaient, de ses soliloques et de ses gestes oratoires. "Regarde voir Jésus ! – Comme il est bien habillé, Jésus-Christ ! – Elle te fait mal ta joue, Jésus ? – Doucement, enfants", dit-il en se retournant avec un sourire hagard et en aimant de toute son âme ces petits. (S 351)

La gravité des DD de Solal se détache sur la toile de fond de sa réception carnavalesque. La scène du café en est exemplaire :

> Des étudiants qui étaient en train de composer une invitation de bal en vieux français le regardèrent avec esprit. [...] "On payera pour lui !" cria un étudiant. Solal tourna un regard d'amour vers le jeune homme [...]. Oui, oui, la petite avait raison. Les hommes étaient bons. Merci, mon Dieu, merci. Aude, je te pardonne. "On payera pour l'ami, à condition qu'il nous fasse un laïus ! – C'est ça, dit un autre étudiant. – Vas-y, Jésus, une parabole !" (S 352)

Les étudiants se livrent à un exercice de style relevant de la transposition héroï-comique d'un bal estudiantin en une langue cryptée et ennoblissante, et leur geste de charité s'avère être un canular de khâgneux supplémentaire, assimilant la parole de Solal à un jeu rhétorique susceptible d'une appréciation au second degré, ludique et détachée. Enfin, le contrepoint le plus plat et le plus cru provient d'un confrère de Mmes Quelut et Glerre, qui dépossède Solal de l'emploi de l'embrayeur autoréférentiel du locuteur : « *Un garçon boucher écrivit : "Je suis un piqué" sur un papier qu'il épingla au pardessus du misérable* ».

---

[1] Norman THAU. op. cit., p.358 ; Carole AUROY. "Albert Cohen et la mort de Dieu". *CAC*, n°4, 1994, p.32-33.

L'échec de ces quelques poussées de DD aboutit à des DR plus narratoriaux, graves, dépouillés :

> Mais le fou n'entendait pas, ne voyait pas. Il bénissait ces gens et toute la ville. Une complainte chantait en lui, une vieille compagne. Il était solitaire de son peuple, il était la souffrance et l'humiliation de son peuple. Il était le chassé, le lépreux, le honni, le balafré. (S 352-353)

Le dépassement du personnage individuel et de l'idiolecte sont patents dans les DN : après les bénédictions résumées par le premier, le sujet du second est une complainte dont Solal est le support, et que rapporte ensuite un DIL sobre et litanique. L'empathie narratoriale, dans ces DR où la voix du personnage et celle du narrateur sont indémêlables, accrédite les DD de Solal et contribue à tirer ce chapitre vers le niveau symbolique, le roman à thèse ou la parabole, et donc l'intervention d'auteur. Cela est particulièrement frappant quand devant un hôpital, le DIL de Solal inverse la charité en revanche, mesquine puis grandiloquente : « *Des gens souffraient là-dedans. Tant mieux. Au moins, il n'était pas seul à souffrir. Ah, il n'accepterait plus de balafres, maintenant ! Et bientôt il rétablirait la justice. L'heure du châtiment était venue.* » (S 353). En effet, dans les deux dernières phrases le propos comminatoire ou prophétique du personnage se confond avec la dramaturgie narrative et la prolepse.

De surcroît, les soliloques de cette passion sont rythmés par un accessoire éveillant l'attente du lecteur, le poignard que Solal aperçoit puis vole dans une boutique, quai des Grands-Augustins, où le ramène son errance. Le fort potentiel romanesque de ses connotations et le leitmotiv de ses évocations (S 345, 346, 349, 353) lui confèrent la valeur d'un indice proleptique, énigmatique et contradictoire, annonçant moins la souffrance de Solal qu'un geste sacrificiel, meurtre ou immolation. Il fait l'objet d'une ébauche de transaction : « *Il entra, s'enquit avec insolence. La marchande effrayée n'osa pas le renvoyer et lui dit que c'était une dague miséricorde du XIII*^{ème} *siècle. Miséricorde ! Il rit et il sortit.* » (S 349). En réponse à la concision elliptique du DN initiatif de Solal, renforçant son caractère impérieux, le DI de la vendeuse, nécessairement autonymique puisqu'il rapporte une dénomination, connote en outre sa neutralité professionnelle et craintive. Enfin, le DDL de Solal en rapporte un écho autonymique invitant à la lecture d'un sens second, proleptique : son rire y désigne l'ironie du sort – celle que fabrique l'auteur. La fin du chapitre XXXIV, quand Solal prend le train pour Saint-Germain, entretient cette ambiguïté menaçante. Elle est d'abord esquissée par un DIL ricanant, parodiant l'acte gratuit de Lafcadio :

> Le contrôleur était debout devant lui. Solal lui répondit avec timidité. Et pourtant, avec ce poignard qu'il tenait dans sa poche, il pourrait, haha, empêcher cet homme heureux de rentrer chez lui et d'y trouver son père et sa femme et ses enfants. Il alla s'asseoir. Dans le compartiment obscur, il avait peur de ce qu'il allait faire bientôt. (S 354-355)

Mais on le voit, *in fine*, le psycho-récit maintient les allusions et les ellipses du discours intérieur du personnage quant à ses intentions véritables, moins gratuites. Le suspense romanesque se précise dès lors que Solal a pénétré chez Aude, par quelques notations du récit : « *Il sortit le poignard, en essaya le tranchant sur le velours d'un fauteuil. Il eut un rictus de décision et sortit du salon.* » (S 355), et par quelques DIL plus explicites, mais persistant à faire l'ellipse de la décision, du geste : « *Il pardonnerait à Aude morte et il parerait son immobilité. Lui aussi se devait être beau en cette dernière nuit.* [...] *il pensait à l'acte horrible qu'il allait commettre.* » (S 356).

Le passage à l'acte est dramatisé par un DIL énigmatique et sublime : « *il descendit, animé de joie et de défi archangélique. Il était Solal et qui pouvait à cette heure*

l'empêcher d'être Solal ? » Il rappelle fortement celui qu'adolescent il énonce avant de conquérir Adrienne : « *Il irait seul. Il était Solal. Il existait* [...]. »[1] (S 129), à cette réserve près qu'à la fin du roman, le héros est sur le point non pas de séduire mais d'immoler la chrétienne endormie :

> Il prit le poignard au beau tranchant et considéra la coupable, la cause de ses malheurs, la cavalière cruelle dont il portait le mépris marqué sur sa face. Mais il leva les yeux et il s'aperçut dans le miroir, les mains illuminées de perles et le visage éblouissant. La bonté était une lumière de Dieu sur le visage de cet homme. Il tomba à genoux et il loua Dieu. – Dieu de bonté, Dieu de bonté, Dieu de bonté. Terrible Dieu de bonté. Seigneur sur terre et dans mon cœur. [...] il éprouvait devant cette femme endormie un sentiment puissant et mystérieux de reconnaissance. Oui, elle m'a frappé. Qu'elle soit bénie. Oui, j'ai souffert par elle. Qu'elle soit bénie. Elle a brisé ma vie. Qu'elle soit bénie et tous les hommes de la terre avec elle. "Dieu, Dieu", balbutiait-il en regardant ses mains. (S 356-357)

L'instant décisif met en balance le regard de Solal sur Aude, que ses trois désignations subjectives prédisposent à la mort, et sur son propre reflet, désigné de la façon la plus impersonnelle par le déictique et l'hyperonyme ne le caractérisant que par son humanité. La transformation du point de vue se traduit dans le récit et le DN, l'agenouillement et la louange, immédiatement actualisée par un DR atypique : sans alinéa, sans guillemets, seulement démarqué par le tiret. Son propos est la simple invocation lancinante de Dieu. La répétition incantatoire en est prolongée par le DDL alternant les griefs et la bénédiction, puis par le DD rapportant l'invocation de Dieu la plus dépouillée, ainsi que par son récit attributif.

Ce climax l'illustre bien : le verbe sacré, prophétique ou christique, constitue une forme limite de l'idiolecte du personnage. La réplique qui suit alors est par excellence un énoncé ritualisé, le baptême : « *Dieu de mes pères, reçois cet enfant dans Ton alliance sous le nom de David, fils de Solal.* » (S 357). Avec ce type de formule, c'est le fait que Solal s'arroge le droit de les prononcer[2] qui est soumis à l'interprétation du lecteur ; mais la forme même de l'énoncé, performatif sacré, fixe par nature, échappe à la construction stylistique de l'identité du personnage. Ainsi, l'idiolecte de Solal, dans sa dimension prophétique ou christique, relaie une parole sacré qui le dépasse, et que citent ses DD. Le récit introductif qui précède la citation du cantique pascal est particulièrement révélateur :

> Soudain, Jacques s'arrêta de parler d'un document curieux qui prouvait que sa famille remontait au XIII^{ème} siècle. Sortie du fond des âges humains, une voix chaude et merveilleusement mélancolique s'était élevée. Dans le salon figé, les convives écoutaient avec gêne l'appel tragique d'une langue de nostalgie. Là-haut, dans sa chambre et loin de ses frères, mais accoudé sur les coussins prescrits par le rite, le renégat solitaire fêtait comme il pouvait le jour de la Pâque et la sortie d'Egypte. Il chantait l'hymne que Moïse et les enfants d'Israël avaient chanté à la gloire de l'Eternel, le cantique pascal que les Solal avaient scandé en Chanaan sous les tentes et sous les palmes : Les chars de Pharaon et son armée, / Il les a lancés dans la mer ! (S 316)

Elle est d'abord rapportée selon le point de vue des Sarles, auquel se mêle le narrateur : il l'inscrit dans une transmission millénaire, qui relativise l'ancienneté généalogique dont Jacques se montre si fat dans son DI, et il la désigne anonymement, sans référence au locuteur individuel. On est exactement en présence de ce que Bakhtine nomme, notamment à propos du discours religieux, la parole autoritaire[3] – la parole de Gamaliel.

---

[1] Ainsi que son auto-exhortation avant de conquérir Ariane : « *Sois donc, espèce d'Inexistant !* » (M 587).

[2] Et par exemple le fait qu'il rompe avec la tradition familiale voulant que l'aîné des Solal soit prénommé Solal (S 90-91, M 584, BS 345).

[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie...* op. cit., p.161-164.

VI. Parole intérieure, prophétisme éthique et humanisme athée

Dans *Belle du Seigneur*, tous ces motifs conflictuels de *Solal* réapparaissent précisément sous une forme davantage intériorisée. Dans son long monologue intérieur éthique et métaphysique du chapitre XCIV, réapparaissent des îlots de la parole autoritaire qui investit la sienne ; Solal se remémore en DDL les formules de la célébration de la Pâque par Gamaliel[1], la bénédiction, la narration, la question rituelle du plus jeune, l'explication (BS 880-881). Il proclame l'unité de Dieu : « *écoute Israël l'Eternel est notre Dieu l'Eternel est Un, ô Dieu mon amour comme Tu me manques, si je t'oublie Jérusalem que ma droite m'oublie* » (BS 882) ; il invoque plus longuement le Dieu de la Genèse par une accumulation d'apostrophes et d'évocations bibliques se référant aux patriarches : « *Dieu d'Abraham Dieu d'Isaac Dieu de Jacob* » (BS 887). On trouve une illustration exemplaire de ces îlots textuels dans la triple interjection de liesse religieuse, qui réapparaît cinq fois au cours de la célébration de la loi d'anti-nature : « *hosanna alléluia hosanna* » (BS 904). Le caractère d'autorité de ces textes contribue à dépasser l'idiolecte de Solal, embrayeur d'un texte sacré, à y connoter un auteur empathique, et à orienter la critique vers une lecture symbolique ou parabolique. Claire Stolz souligne avec rigueur l'aplatissement du schéma actanciel qui fait l'ambiguïté de ce chapitre XCIV, où Solal perd de son caractère de personnage romanesque et fictif, où lui et l'auteur se confondent, où le lecteur est directement interpellé[2]. Néanmoins, à l'impersonnalité de la parole autoritaire, Bakhtine oppose la parole persuasive intérieure[3] : à l'inverse de la première qui, extraite d'un intertexte contraignant, se prête davantage à l'exégèse théologique, symbolique ou identitaire – et cela a déjà été fait magistralement – cette dernière est redevable d'une analyse stylistique idiolectale, et c'est dans son cotexte complexe et affranchi qu'apparaissent les bribes de textes sacrés.

Dans ce monologue intérieur qu'il s'adresse tandis qu'Ariane coud à ses côtés, Solal se complaît dans l'invention farcesque des Rosenfeld, qui constitue un équivalent onirique de la cave de Saint-Germain où Aude est effectivement emmenée. Ariane est paradoxalement placée en position de destinataire de ce discours mental que Solal renonce à oraliser pour elle :

> ô ma gentille couseuse patiente discrète lui raconter mon histoire Rosenfeld pour l'amuser non c'est une histoire rien que pour moi Rosenfeld vous comprenez ma chérie c'est une histoire pas vraie il n'y a pas de Rosenfeld dans la réalité j'ai honte de cette histoire pas vraie mais elle me hante je vais me la raconter en entier avec des détails (BS 890)

Significativement, sa motivation change, passant de l'amusement d'Ariane à un prurit culpabilisé de Solal. Sa progression débridée, sur plus de cinq pages, trouve une motivation minimale, connotant les enchaînements et les hiatus du rêve, dans les adverbes et conjonctions de simultanéité et de succession : *aussitôt*, *ensuite*, *tandis que*, *puis*, *sur quoi*, *cependant que*, etc. Mais ensuite, l'autojustification de Solal, sa dénégation quant à tout antisémitisme, suit un cheminement similaire à l'éloge paradoxal et sublime adressé à Aude, dont il reprend maintes phrases à l'identique. Solal se tient alors le discours qu'il pourrait destiner à Ariane, allocutaire un moment envisagée et, comme Aude, susceptible d'ériger en règle la bizarrerie et l'outrance des Rosenfeld et d'en méconnaître la beauté.

---

[1] De façon plus provocatrice, il les a aussi récitées devant Ariane avant la séduction (BS 341).
[2] Claire STOLZ. op. cit., p.109-116.
[3] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie...* op. cit., p.164-166.

Judith Kauffmann en a fort bien analysé les étapes et les retournements. Le premier consiste à relativiser l'adhésion du personnage à ses représentations : « ce n'est pas le vrai moi, l'authentique Solal, qui se complaît dans cette caricature odieuse et répugnante »[1], mais un Juif honteux, digne de plaire à l'aryenne Ariane :

> mais pourquoi pourquoi me suis-je raconté cette histoire fausse absurde sans aucun fondement dans la réalité pourquoi alors que je n'ai jamais rencontré pareille grotesque horde alors que je n'ai jamais assisté à une telle mascarade alors que c'est parmi mes frères juifs que j'ai rencontré les êtres les plus nobles de cœur et de manières pourquoi les menus travers des quelques rares Rosenfeld de la réalité pourquoi les avoir grossis exagérément à plaisir [...] c'est peut-être pour croire faire croire que je ne suis pas un Juif comme les autres que je suis un Juif exceptionnel pour m'affirmer différent des honnis puisque je les moque pour faire croire ô honte sur moi que je suis un Juif pas juif et que tu peux m'aimer (BS 895)

C'est à lui-même que Solal reproche l'exagération et la généralisation de quelques défauts individuels et sa séparation des autres Juifs, qu'il stigmatisait dans le regard d'Aude. De surcroît, Ariane est inscrite comme allocutaire possible de cette allégeance au point de vue de l'aimée occidentale, et comme cible de ses intentions perlocutoires, fort éloignées de son amusement ou du masochisme de Solal. Outre le Tu, l'autocorrection, en introduisant le factitif *faire croire*, fait de l'illusion provoquée un manège amoureux confirmant Ariane, à son insu, dans la position de destinataire indirecte et latente de cette farce. Le second argument est que les Rosenfeld n'existent pas, sont une pure fantasmagorie ; Solal en articule l'intention distinctive à la haine de soi[2] :

> c'est peut-être un horrible vouloir caché de renier le plus grand peuple de la terre [...] vengeance contre mon beau malheur d'être du peuple élu ou pire encore c'est peut-être un indigne ressentiment contre mon peuple [...] ô honte c'est peut-être une abominable inconsciente antipathie pour mes compagnons d'infortune [...] c'est aussi contamination des moqueries de nos haïsseurs et j'imite ces injustes [...] c'est aussi contagion de leur haine oui à force d'entendre leurs viles accusations ils nous ont donné la désespérée tentation d'y croire et c'est leur diabolique péché de nous avoir donné la désespérée tentation de nous détester nous-mêmes injustement la désespérée tentation d'avoir honte de notre grand peuple la désespérée tentation de penser horriblement que puisqu'ils nous haïssent tant et partout c'est que nous le méritons (BS 895-896)

Or, cette assimilation du discours hostile, développée par l'isotopie pathologique, est précisément illustrée par les convergences entre les réfutations que s'adresse Solal ici, et celles qu'il dirigeait contre Aude : avec son histoire des Rosenfeld, il a mis en récit pour son propre compte le point de vue imputé à Aude.

Enfin, le troisième argument approfondit le paradoxe, en admettant ces laideurs pour les inverser en signe de gloire. Le ton en est donné dans une première dénégation, proclamant l'amour pour son peuple au milieu de son examen du ressentiment :

> non non je vénère mon peuple porteur de douleur Israël sauveur sauveur par ses yeux par ses yeux qui savent par ses yeux qui ont pleuré aux insultes des foules sauveur par sa face par sa face en douleur par sa face difforme par sa face en douleur par sa face muette par sa face où coule en bave longue le rire et la haine de ses fils les hommes (BS 896)

Les répétitions et les redéparts y introduisent une forte charge de pathos, qui culmine dans la métaphore du crachat de l'humanité. Cette image, par sa violence, résume le propos que la parastase va marteler dans le même registre sur plusieurs pages : « cette apparence peu reluisante, parce qu'elle est le produit aléatoire des circonstances, n'est qu'une enveloppe superficielle, éphémère »[3], explicable par les persécutions. Une seconde réaffirmation de son amour du peuple juif s'illustre par une fresque lyrique de sa durée et de l'histoire de

---

[1] Judith KAUFFMANN. op. cit., p.134.
[2] ibid., p.135-136.
[3] ibid., p.137.

l'antisémitisme : « *ô mon peuple et mon souffrant je suis ton fils qui t'aime et te vénère ton fils qui jamais ne se lassera de louer son peuple le peuple fidèle le peuple courageux* ». Initié par ces appositions la louange prend forme (BS 896-898) ; ses dates emblématiques, ses héros, ses ennemis assyriens ou romains si vite disparus, surtout les treize villes des suicides collectifs, reprennent et étoffent la litanie qui, dans *Solal*, les met en balance avec les deux insultes d'Aude[1]. Cette célébration pathétique montre une empathie croissante du locuteur. Cela s'exprime d'abord par la revendication d'une appartenance, par les possessifs des apostrophes sublimes : « *ô tous mes pères au long des siècles* [...] *ô tous les miens du moyen âge* » (BS 897). Puis l'éthos devient plus compassionnel, il fond le Je dans le Nous d'une expérience collective, et se rapproche de ce peuple dont il devient le porte-voix, à l'évocation du concile de Vienne[2] :

> il décide de nous ridiculiser davantage nous impose le port d'un chapeau comique qui doit être pointu ou en forme de cornes et ainsi affublés nous sommes allés à travers les contrées nous sommes allés angoissés apeurés tenaces moqués insultés coriaces nous sommes allés patients grotesques sublimes en chapeaux pointus ou cornus[3] (BS 898)

Par ce pluriel Solal fait siennes l'oppression et la résistance que scandent par deux fois les homéotéleutes des participes passés et de l'adjectif. Enfin, l'éthos investi culmine dans l'incarnation somatique individuelle : « *j'en ai mal au foie et brûlure aux yeux et clous dans le cœur* ».

Cette fresque douloureuse revient brusquement à Rosenfeld, qui en ressort pleinement justifié de ses bizarreries : « *et Rosenfeld s'il existe je le revendique mien et frère et je m'en pare et m'en glorifie et pourquoi non* ». Comme le souligne Judith Kauffmann, « à la montée lancinante des "pourquoi" de l'exorde répond, en fin de parcours, un abrupt "et pourquoi non", provocant et définitif, qui réalise, dans l'inversion brutale de la dénégation, la métamorphose positive du stéréotype : *Jew is beautiful !* »[4] L'histoire des Rosenfeld a contraint Solal à en justifier les ridicules et à en dégager le sublime par l'histoire des persécutions ; mais le rappel abrupt des arguments précédemment invoqués, à présent appliqués étroitement à Rosenfeld, fait que chacun sape le précédent, comme dans l'histoire juive du chaudron percé. Le premier point de cet argumentaire est que les Juifs ne sont minables qu'en apparence ou par l'oppression. Il est explicitement adressé à Ariane ; l'appellatif et la deuxième personne le montrent bien, mais aussi les exemples de minables européens qui ciblent les répulsions sociologiques d'Ariane d'Auble :

> l'insécurité et les humiliations ne donnent pas des manières exquises ces manières si importantes pour vous chérie et pour les vôtres [...] et d'ailleurs pourquoi n'aurions-nous pas de minables les autres peuples en ont aussi et leurs paysans leurs ouvriers leurs petits bourgeois ne sont pas toujours ravissants de manières nous avons droit à des minables tout comme les autres je réclame notre droit aux minables et pourquoi devrions-nous être parfaits et bref la vérité est qu'en secret j'adore Rosenfeld et d'ailleurs Rosenfeld n'est pas plus minable que les minables des autres peuples il est seulement plus spectaculaire plus ardent plus avide de vivre il est de plus fougueuse et fantasque mauvaise éducation il est de plus inventive et quelque peu géniale mauvaise éducation [...] ô Rosenfeld de mon cœur j'étais bien avec les Rosenfeld tout à l'heure j'étais en famille et

---

[1] Entre autres, Solal fait à nouveau remonter l'oppression, non pas à la servitude en Egypte par exemple, mais significativement à deux mille ans, c'est-à-dire à l'oppression romaine, l'avènement du christianisme, et son détournement du Christ juif : « *peuple de la résistance de la résistance non pendant un an non pendant cinq ans non pendant dix ans mais peuple de la résistance pendant deux mille ans quel autre peuple ainsi résista oui deux mille années de résistance* » (BS 897).

[2] Il s'est tenu en 1311-1312, un siècle, et non cinquante ans comme le dit Solal, après Innocent III.

[3] Les marques d'infamie, telles que les massacres ou la rouelle, deviennent les emblèmes de la fidélité : « *les chapeaux pointus ou cornus du concile chrétien étaient nos couronnes d'élection* » (BS 898).

[4] Judith KAUFFMANN. op. cit., p.139.

> avec les miens et je les chérissais et si je les ai exagérés si j'ai grossi et multiplié leurs menus travers c'est peut-être par amour et pour en jouir davantage tel l'amateur d'épices qui en met beaucoup qui en met trop et à s'en emporter la bouche pour les savourer davantage mais je sais que leurs travers ainsi grossis pour mieux les sentir et aimer je sais que je dois les vénérer car je sais que ces travers sont les bosses et les plaies d'un peuple persécuté [...] je veux tout aimer de mon peuple et même les chers grands nez moqués de mon peuple [...] et je veux aimer les dos voûtés de mon peuple (BS 899-900)

Mais à la mise en doute de la disqualification fait suite, on le voit, sa revendication doublement contradictoire : les Juifs ont le droit d'être minables, et Rosenfeld est un minable sublime, dont Solal peut se dire fier. La célébration de ces travers les élève à nouveau au rang d'emblèmes, développés par une série d'appositions lyriques reprenant successivement « *bosses et plaies* », « *rappels* », « *nez* » et « *dos voûtés* ». En même temps, on constatera qu'elle donne *in fine* une justification et une grille de lecture à l'ensemble de la tétralogie romanesque, Solal parlant de son histoire des Rosenfeld comme l'auteur pourrait le faire de la geste des Solal[1].

Cet hymne du passé héroïque se prolonge par la promesse messianique, le peuple réuni en Israël, adressé non plus à Ariane, mais à ceux qu'elle représente en situation : « *ô mes frères chrétiens vous verrez comme il sera jeune soudain peuple libre à Jérusalem* » (BS 900). On y retrouve la définition des Juifs comme le peuple qui leur a donné Dieu, la Bible, et le Christ. C'est elle, précisément, qui motive l'évocation de la persécution la plus contemporaine de la diégèse, le nazisme, absent de *Solal* publié en 1930. D'ailleurs, outre la sclérose amoureuse et l'ennui qui le motivent, ce monologue a aussi d'emblée pour toile de fond la déchéance de Solal et le contexte historique. Le fonctionnaire international en rupture de ban y a évoqué, au début (BS 873), son séjour dans la cave berlinoise (BS 500-515), avant d'envisager de quitter Ariane pour s'y reclure (BS 875) ; et il a informé le lecteur de son impuissance à accomplir l'espérance des Sillberstein, à faire accueillir les Juifs allemands par les pays d'Europe, ainsi que la disgrâce qui s'en est suivie : « *alors je les ai mis en accusation eux et leur amour du prochain ô grand Christ trahi alors scandale* » (BS 873). On le voit dans le possessif, Solal retourne contre les Chrétiens l'autonymie d'une valeur qu'ils proclament sans la faire suivre d'actes, et invoque contre eux le message du Christ.

C'est dans ce contexte diégétique, et après ce préambule en analepse, que Solal se raconte l'histoire des Rosenfeld, s'en justifie et en glorifie son peuple. Le nazisme réapparaît alors, et est présenté comme la réaction à la loi d'anti-nature établie par les Juifs :

> d'instinct ils abhorrent le peuple contraire qui sur le Sinaï a déclaré la guerre à la nature et à l'animal en l'homme et de cette guerre la religion juive et la religion chrétienne portent témoignage [...] la religion chrétienne toute issue de mon peuple [...] nouvelle naissance nouvel homme Adam nouveau salut par la foi imitation du Christ grâce rédemptrice effaçant le péché originel qui est en réalité la tare naturelle et animale ces hautes notions chrétiennes procèdent toutes de la même volonté juive de transformer l'homme naturel en enfant de Dieu en âme sauvée c'est-à-dire en homme humain [...] ces deux filles de Jérusalem la juive et la chrétienne [...] toutes deux sont reines d'humanité [...] et qu'elles le sachent ou non qu'elles le veuillent ou non les plus nobles portions d'humanité sont d'âme juive (BS 902-903)

A ce moment-là, au-delà de la figure christique, la judéité embrasse et contient le christianisme, et au-delà l'humanité. Cette fraternité très forte entre les deux religions

---

[1] Sa comparaison alimentaire, évoquant les goûts gastronomiques de Mangeclous, y contribue, mais surtout le comparant épicé fait écho à la désignation de Salomon comme condiment (S 223) que le narrateur emprunte à Saltiel. L'exubérance des Rosenfeld évoque celle des Valeureux, jusque dans d'infimes détails ; par exemple, Rosenfeld appelle, comme Mangeclous, sa femme « *mon capital* » (BS 899).

repose sur une réinterprétation du christianisme, fût-ce à son insu ou à son corps défendant comme le marquent les deux concessives, et spécialement de la notion de péché originel[1], selon une lecture qui l'inclut dans le judaïsme et au-delà, les dépasse dans un propos éthique.

Corrélativement, Solal se fait l'écho de l'idéologie nazie, rapportée à travers l'allégorie d'une voix, qui fonctionne comme un anti-modèle :

> l'homme allemand a entendu et plus écouté que d'autres la jeune voix ferme qui sort des forêts de nocturne épouvante [...] et avec une ivresse d'aurore cette voix tentatrice chante sous les rayons de lune chante que les lois de la nature sont l'insolente force le vif égoïsme la dure santé la prise jeune l'affirmation la domination la preste ruse la malice acérée l'exubérance du sexe la gaie cruauté adolescente qui détruit en riant mélodieuse et égarée cette forte voix chante la guerre et sa seigneurie [...] (BS 900)

De cette façon sur plus d'une page, par une accumulation chaotique de syntagmes nominaux, Solal rapporte abruptement les valeurs et les vertus que célèbre ce chant. Toutefois, la construction progressive de la figure allégorique, féminine et tentatrice, rend d'autant plus perceptible sa force de séduction, et d'autant plus paradoxal ce réquisitoire ; à la crudité des COD condensant comme un DN le contenu véritable, bestial, de ce chant de sirène, fait pendant un véritable lyrisme incantatoire de sa forme et de sa source, connoté par les polysyndètes et les répétitions. Elle en apparaît plus dangereuse, plus obsédante :

> et elle chante solitaire et folle chante et glorifie la noble conquête [...] chante et glorifie l'homme de nature [...] et elle chante et chante cette voix attirante et souveraine des forêts allemandes chante le los des dominateurs des intrépides et des brutaux soyez durs dit cette voix de gai savoir soyez animaux répète un écho de bacchantes et cette voix germanique de tant de voix de poètes et de philosophes accompagnée se rit de la justice se rit de la pitié se rit de la liberté et elle chante mélodieuse et convaincante chante l'oppression de nature l'inégalité de nature la haine de nature voici je vous apporte de nouvelles tables et une nouvelle loi dit-elle et c'est qu'il n'y a plus de loi évohé les commandements du Juif Moïse sont abolis et tout est permis et je suis belle et mes seins sont jeunes crie la voix dionysiaque avec un rire enivré dans la forêt (BS 901)

Le caractère archaïque de ce chant est connoté par l'archaïsme lexical *los*, signifiant *louange*, tandis que le climax de la prosopopée, dans son DD final, montre que son message, dispersé dans l'accumulation chaotique des syntagmes nominaux du DN, se réduit à une négation explicite des dix commandements, auparavant martelée par le complément « *de nature* »[2].

Dans ce monologue où il examine puis inverse le ressentiment, Solal reprend à son compte l'idéologème de l'esprit destructeur, dans une série d'anaphores qui le revendique par les interrogations impuissantes et nihilistes : « *esprit juif destructeur disent-ils mais qu'y puis-je si de Lucifer l'ange porteur de lumière ils ont fait le diable* [...] *esprit destructeur disent-ils mais qu'y puis-je si tout est sans raison dans cet univers il n'y a rien dis-je avec la passion du croyant* » (BS 885-886). Le paradoxe de cette passion, cette ferveur inquiète de l'incroyant sont accentués ensuite dans la proclamation d'un athéisme souffrant et antilogique[3], entrecoupé d'allusions bibliques :

> qu'y puis-je si Dieu n'est pas ce n'est pas ma faute et ce n'est pas faute de L'avoir aimé et attendu, mon Dieu que je nie tout le temps que j'aime tout le temps [...] je proclame mon Dieu jour après

---

[1] C'était déjà le cas lors de la tirade de séduction, de façon plus nettement autonymique (BS 357).

[2] Voir Philippe ZARD. op. cit., notamment p.77-82 ; ainsi que "Du Sinaï à Auschwitz". Communication lors du Colloque de Cerisy (à paraître).

[3] L'antilogie réapparaît dans la suite du monologue, en des termes similaires à celles de Mangeclous : « *Dieu existe si peu que j'en ai honte pour Lui* » (BS 889).

> jour malgré ma désespérée incroyance Je Te proclame Eternel Dieu de mes pères [...] mais qu'y puis-je si je n'ai pas assez d'innocente ruse pour baptiser vérité ce qui me rassure (BS 887)

C'est précisément ce qui fait l'héroïsme de cette humanisation de l'homme, méconnue ou réprimée ; elle connaît un renchérissement paradoxal dans la mesure où Solal définit la Loi comme un humanisme athée :

> ce monstre non animal et non naturel qui est l'homme et qui est notre héroïque fabrication en vérité c'est notre héroïsme désespéré que de ne vouloir pas être ce que nous sommes et c'est-à-dire des bêtes soumises aux règles de nature que de vouloir être ce que nous ne sommes pas et c'est-à-dire des hommes et tout cela pour rien car il n'y a rien qui nous y oblige car il n'y a rien car l'univers n'est pas gouverné et ne recèle nul sens que son existence stupide sous l'œil morne du néant et en vérité c'est notre grandeur que cette obéissance à la Loi que rien ne justifie et ne sanctionne que notre volonté folle et sans rétribution (BS 904)

On retrouve la contestation de Dieu, exprimée ici par la négative, dans l'affirmation de l'absurde[1]. Les Juifs, selon Solal, sont humains pour *rien*. Cette interprétation individuelle du judaïsme radicalise la fidélité de Job qui, comme le dit Satan, craint Dieu « pour rien » (Jb 1.9). Elle apparaît comme la version tragique de l'éthique valeureuse mettant Moïse avant Dieu.

C'est donc dans la célébration de cet humanisme désespéré que va s'investir la voix prophétique de Solal, pleinement paradoxale et intériorisée, qui développe alors une page d'annonce messianique[2] : « *oh dans la cave leur annoncer le pays du soleil et de la mer notre pays donné par l'Eternel* » (BS 905). Le monologue développe alors l'évocation onirique du défilé du carrosse dans lequel Solal, qui finit par se désigner à la troisième personne, porte la Loi qui transforme les Allemands : « *et moi debout dans le carrosse roi de la race du défi à la nature et aux lois de nature* ». Mais abruptement, cette vision prophétique bascule dans le cauchemar : « *mais pourquoi maintenant suis-je dans cette forêt de chuchotants effrois* [...] *et il y a des pas dangereux derrière moi dans cette forêt de la montagne et pourquoi me clouer non c'est moi qui me cloue à cette porte d'une cathédrale* » (BS 905-906). L'angoisse culmine avec son auto-crucifixion, révélatrice de l'intériorisation du motif christique héroïque de *Solal*. En outre, à sa dimension prophétique s'ajoute un prophétisme intradiégétique, la prolepse de la clausule du roman, où l'on retrouve cette vision à l'identique, énoncée de façon indécidable par Solal et le narrateur (BS 999). Puis cette vision évoque, par une prolepse extradiégétique prophétique, les camps d'extermination nazis – ainsi que, à nouveau, les bûchers médiévaux : « *oh ces morts nus dans le lointain étiques morts brûlés se dressant et grimaçant soudain ressuscités dans les flammes* » (BS 906).

---

[1] Dans *Solal*, l'ambivalence de cet athéisme s'exprime, outre les apostrophes christiques, à travers quelques invocations burlesques : « *Que Dieu, si par erreur il existe, te bénisse !* » (S 250), « *Mon Dieu, protège le carburateur.* » (S 255). C'est de façon plus ironique que ce DIL balaie Dieu dans *Mangeclous*, après la récusation des prophètes : « *Et si on parlait de Dieu ? Dieu si gentil et qui aimait tout le monde et même les méchants, leurs gaz asphyxiants et les bébés asphyxiés.* » (M 550) ; Solal prend l'amour universel au pied de la lettre, et la symétrie établie entre les deux adjectifs dérivés d'*asphyxier* en dénonce crûment et concrètement la dimension panglossienne. Peu après, c'est par l'antiphrase la plus nette que son DIL ponctue l'évocation satirique de l'enfance privilégiée de la comtesse Groning : « *Vive Dieu qui veut les riches et les pauvres.* » (S 586).

[2] Il en invoque d'ailleurs les antécédents : « *ce Dieu auquel je ne crois pas mais que je révère ô mes anciens morts ô vous qui par votre Loi et vos commandements et vos prophètes avez déclaré la guerre à la nature* [...] *ô mes prophètes sublimes bègues et immenses naïfs embrassés ressasseurs de menaces et de promesses* » (BS 904).

Ce motif réapparaît à la dernière page du monologue, qui est l'équivalent tragique du récit burlesque de la visite de Rosenfeld, semblablement initié, de façon ambiguë, comme un remède à l'ennui et comme son expression :

> oh comme je m'ennuie oh des barques de squelettes me suivent [...] tant de petites têtes qui rient me suivent aussi des lions mitrés des brûleurs d'encens des vieilles qui élèvent sur de hauts bambous des fillettes transpercées alors j'arrache mes yeux je les jette dans le précipice où ils rebondissent en flammeroles vertes [...] un ascenseur qui m'emmène à des profondeurs au moyen âge on change d'ascenseur et j'entre dans la chambre de la fausse fenêtre j'ouvre les volets mais c'est toujours le paysage peint sur une toile et j'entre dans la chambre où le cheval toujours galope sans avancer [...] et j'entre dans la chambre des gesticulants en pyramide les uns sur les autres dans un amoncellement de clameurs les langues lèchent les talons au-dessus pendant que les talons meurtrissent les crânes des lécheurs au-dessous et les baves descendent le long de la pyramide débordent de la vasque et derrière l'autel d'argile et de granit s'exaspère le bouc dans l'effréné coït [...] j'ai peur de ce qui m'attend plus tard [...] quels affairements dans les couloirs des âges où circulent des actrices des danseurs des figurants de cirque des bêtes sacrées des courtisanes peintes des montreurs d'ours des reines fardées un cheval nu qui galope [...] quels vents d'intrigues quelles révoltes dans les palais en flammes et tant de siècles passent tant de vainqueurs toujours vaincus passez races tribus empires je demeure (BS 910)

Cette hypotypose onirique, baroque et grimaçante, embrasse le spectacle de l'histoire humaine avec les illusions et la logique paradoxale du rêve. Le décor, qui évoque le fleuve funèbre des Anciens, l'enfer breughélien, un huis clos sartrien, campe un enfer carnavalesque[1]. L'hypotypose s'achève toutefois, interrompue par la fin de la couture d'Ariane, sur l'affirmation d'une permanence, à l'inverse du ballet des empires périssables, et cette permanence s'exprime à la première personne du singulier, achevant de fondre les voix silencieuses du peuple et du personnage, au prix d'une individualisation du premier en Solal et d'une dissolution de l'idiolecte de ce dernier.

[1] Judith KAUFFMANN. op. cit., p.164. Sur ce texte, voir p. 159-173. Judith Kauffmann a notamment souligné combien cette vision tenait de la kinna, la lamentation juive traditionnelle : Solal donne la « variante grotesque, pleine d'excentricités, de divagations incongrues, de digressions démesurées, d'une kinna qui ne ménage aucune place au rituel de la consolation et de la méditation. L'enfer carnavalesque hanté par l'angoisse exclut toute parole de réconfort. » (p.168).

CHAPITRE II : ANOMIE, EFFICIENCE, SEDUCTION

La situation d'énonciation de ce monologue intérieur, ainsi que nombre de ses considérations, mêlent le questionnement spirituel et identitaire, et la problématique amoureuse. Plus que dans *Solal* qui subordonne la seconde aux enjeux du premier, l'un et l'autre sont indissociables dans *Belle du Seigneur* ; l'intériorisation du prophétisme, son investissement dans un propos éthique favorisent cette laïcisation, qui opère à la fois une extension de la problématique juive et une complication du moralisme amoureux. Dans *Mangeclous*, le DIL intérieur de Solal qui apparaît entre la réclusion de Jérémie dans un placard et la réception de lord Galloway dans son bureau, explicite le glissement qui est à l'œuvre entre *Solal* et *Belle du Seigneur* ; Solal, en proie à l'ennui, se cherche une raison de vivre, et après avoir écarté, comme on l'a vu, la Bible et ses prophètes, paradoxalement disqualifiés par la métaphore ovine, puis Dieu, discrédité par un amour lénifiant trop universel, c'est Ariane qui est évoquée comme possible exutoire : « *Donc aimer la femme du Deume. Oui, mais il fallait la séduire.* » (M 550). Ce coq-à-l'âne existentiel articule dans la même ironie l'amour de Dieu pour toutes ses créatures, asphyxieurs et asphyxiés, et celui de Solal pour Ariane, le lien de déduction les ruinant mutuellement : l'amour divin, indifférent et systématique, justifie l'amour pour Ariane, et se trouve dégradé dans l'adultère. Inversement, ce dernier va se voir investi d'enjeux éthiques qui le dépassent, le magnifient et le menacent. Solal les formule dans l'explication de la rage de séduire de don Juan qu'il donne à Adrien, de façon quasi-brachylogique du fait de l'incomplétude de la complétive, privée de verbe actualisé, qui en fait un segment intermédiaire entre le syntagme nominal et la proposition : « *divertissement pour oublier la mort et que nulle vie après, que nul Dieu, nul sens, rien que le silence d'un univers sans raison. Bref, par l'amour d'une femme, s'embrouiller et recouvrir l'angoisse.* » (BS 344). En outre, après avoir, dans *Mangeclous*, résolu d'aimer Ariane, Solal envisage aussitôt la dimension pragmatique du salut par l'amour : la séduction. Elle inscrit également la composante sociale qui est l'objet du prophétisme éthique, comme le souligne la désignation de l'aimée possible par son statut conjugal. Ariane est l'épouse d'Adrien Deume, dont la mention véhicule tous les simulacres sociaux illustrés par la SDN.

I. Marranisme et convenance

Cette institution pénètre d'ailleurs aussitôt après dans la scène, en la personne de lord Galloway convoqué par Solal. La première apparition diégétique de Solal dans *Mangeclous* les a montrés tous deux, en focalisation externe, en situation mondaine parmi d'autres, dans le hall de la SDN à la sortie d'une réunion du Conseil : « *Le délégué d'un autre pays négligeable expliquait les finances de son pays à Solal, le haut et jeune et très beau sous-secrétaire général qui, pour s'en débarrasser, sourit avec une courtoisie rêveuse, prit congé* [...]. » (M 509). L'étrangeté de Solal et sa maîtrise sans investissement sont exprimées par ce DIL analeptique : « *Oui, il était brillant devant les autres, leur fournissait une imitation parfaite de l'intelligence rapide et de l'acuité. Il avait un sosie qui parlait avec les mannequins politiques.* » (M 550). Elle est surtout continûment connotée par l'inexistence de DD professionnels ou mondains de sa part, dans les trois romans où il apparaît. La venue de l'élégant Galloway permet ensuite d'en éclairer les enjeux :

> Le sous-secrétaire général résista au désir pervers de proposer au veston d'admirable cheviote l'achat de la bague de Jérémie et de lui affirmer que l'éclat ne se voyait pas parce qu'il était à

> l'intérieur. Ou plutôt faire sortir Jérémie ? Oui, prier extravagamment avec le vagabond et se mettre des phylactères et jouir du mépris de Galloway. Mais il se tint convenablement et parla avec un scepticisme du meilleur ton et s'affirma féru de golf. Mais tout ce qu'il disait au vieux lord, il le traduisait intérieurement en hébreu. (M 551)

Le psycho-récit rapporte une schizophrénie cocasse ; Solal envisage une exhibition provocatrice et anomique de sa judéité. Elle consisterait à réitérer avec le lord la transaction de la bague, en répétant la réclame paradoxale et symbolique qu'en a faite Jérémie ; elle s'incarnerait ensuite en la simple personne de Jérémie, tiré de sa penderie[1]. Enfin, les paroles que Solal profère effectivement sont rapportées par un DN très neutre[2], illustrant sa capacité de manier la parole cohésive telle que l'attend l'Anglais, bon ton, scepticisme et golf. L'intériorisation de la judéité apparaît dans la traduction simultanée qu'opère Solal mentalement. Ce contrepoint douloureux et comique est exemplaire de son marranisme, qu'évoque Judith Kauffmann en reprenant la définition de l'expérience marranique proposée par Elaine Marks : « identité religieuse fracturée, scepticisme métaphysique, opposition aux doctrines dominantes, conflit entre vie intérieure et vie publique, langage double »[3]. En effet, son intériorisation progressive de la judéité relève bien du marranisme – jusqu'à s'étendre, on le verra, à un marranisme amoureux. Le paradoxe marrane est clairement formulé dans l'explication qu'il donne de la cave à Aude, après qu'elle l'a découverte avant même d'y être introduite :

> Une ville biblique grouille sous la demeure de Son Excellence. Le jour au ministère, à la chambre, aux réunions du parti. Et la nuit, je vais dans mon pays. [...] Etendu à l'orientale, sur des coussins, le ministre de la République française reste à deviser avec ses frères. (S 291)

Les deux autodésignations protocolaires sont des mentions ironiques, distanciées par la troisième personne, de Solal vu de l'extérieur, le Solal diurne et social.

Les quelques scènes où, dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*, on voit ce Solal-là à la SDN, en situation de travail ou de mondanité, sont rares et allusives, et relèvent de cette vacuité. Dans *Solal*, le roman de formation, sa parole publique ou professionnelle est davantage présente, mais déjà passée au filtre de son irréalité, ou rapportée à travers la perception d'autrui. Par exemple, la première visite de présentation de Solal aux Sarles ne contient que quelques DR très narratoriaux, sans destinataire particulier ; connu de personne sinon Adrienne, il fait bonne figure et joue son rôle dans la conversation mondaine :

> [M. Sarles] entreprit aussitôt le jeune Israélite sur la langue araméenne. [...] Celui-ci était en train de parler à M^{elle} Granier d'un livre féministe qu'il feignit d'avoir lu. Ruth Granier [...] parla avec animation de l'auteur, Lady Bloom. [...] [M. Sarles] écouta avec sympathie le jeune homme de corvée qui demandait des détails sur la vie et l'œuvre de Lady Bloom. Aude et son fiancé arrivèrent enfin. Solal se leva, salua M^{elle} de Maussane sans la regarder et serra la main du comte de Nons avec un bon sourire. Puis il continua à parler. S'improvisant modeste et courtois, il sut plaire aux trois hommes et ne pas déplaire aux femmes. [...] Il parla de Céphalonie, des excursions faites avec M. de Valdonne et de ses études à Aix. [...] Solal échafauda (il était honteux de ces faciles habiletés ; ah pourquoi ne pouvait-on être tout blanc et pur et frère ?) une théorie nouvelle sur Corot. [...] il en avait assez et n'écoutait plus le capitaine de Nons [...]. Peu après, Solal, partit, assez penaud. Il avait beaucoup parlé. (S 167-169)

---

[1] Solal songe alors à prier avec lui devant le lord comme il l'a fait avec Maïmon sous les yeux stupéfaits de Maussane et Aude (S 239-240).

[2] Inversement, les propos qu'il adresse imaginairement au lord sont en DD (M 569), tout comme à Petresco (M 570). Plus tard, Solal écarte en DIL la perspective d'une semblable conversation en la jaugeant à l'aune millénaire qui mesure la permanence des Juifs, les deux mille ans : « *Frac impeccable, plastron empesé, décorations. Pour faire quoi ? Ah oui. Voir Lord Galloway. Dans deux mille ans, que resterait-il d'un entretien avec Galloway ? Donc pas de Galloway.* » (M 583).

[3] Judith KAUFFMANN. op. cit., p.147.

Ces DN synthétiques ne rapportent que la coopération de Solal, la réception bienveillante des allocutaires, et les sujets abordés qui la lui attirent ; ainsi, sa liaison adolescente avec Adrienne et sa fugue sont transfigurées en promenades instructives avec le cocu et en expatriation estudiantine. Il a la complaisance de partager les goûts de la bigote Ruth Granier et l'intérêt de Jacques pour la peinture. Toutefois, la feinte prédiquée par le narrateur introduit une dissimulation qu'explicite sur la fin, pour la déplorer, la parenthèse dissonante de psycho-récit et DIL. Elle introduit une distance amère entre l'aisance mondaine condensée par les DN oralisés, et le regret intime de sa nécessité. La fin de la conversation montre d'ailleurs une dégradation de l'investissement de Solal.

Dans un registre moins futile, le discours du jeune ministre du Travail aux députés, significativement, n'a pas d'autre DR que sa remémoration par Aude :

> Tout de même, quelle emprise il avait sur ces députés ! Ce silence, lorsqu'il était monté à la tribune et qu'il avait, avec un amour évidemment sincère et passionné, parlé de la vie des ouvriers. "France au doux visage allongé, laisse tomber ton clair regard sur tes fils au travail." Elle revoyait les députés émus, fiers et assez gênés. (S 286)

A travers le point de vue d'Aude, sans accès direct à l'intériorité de l'orateur, on perçoit l'éthos et l'efficacité perlocutoire du discours. Le DIL d'Aude en contient même une citation exacte en DD, probablement son exorde, en forme d'apostrophe rhétorique personnifiant la France interpellée à travers ses élus. A partir de cet échantillon, le lecteur reconstruit chez le jeune ministre socialiste un lyrisme politique romantique, hugolien, excédant les convenances de l'éloquence parlementaire de la Troisième République ; par exemple, l'adjectif *allongé* n'est pas une épithète de nature au même titre que *doux* ou *clair*, et, aucun stéréotype ne le motivant, il apporte à la personnification une incarnation supplémentaire, concrète et néanmoins riche de connotations. On y retrouve en fait le portrait d'Aude. En effet, après s'être vu confier une première mission par son père, Solal identifie explicitement Aude et son pays, l'une et l'autre objets d'amour et sources de reconnaissance sociale :

> Solal fit ses bagages en se promettant de ne pas se conformer aux instructions de Maussane. Il ferait et obtiendrait plus. Il ne savait pas très bien quoi. En tout cas, il ferait un don de joyeuse entrée à son nouveau pays. Noble France amaigrie, si jolie, intelligente et naïve et si Aude. Au retour, chargé d'honneurs, il épouserait Aude. Disraeli. Pauvre France pleine de dettes. Et ces Américains qui réclamaient leur dû. Pendant qu'Elle reprisait ses bas de soie, ils mangeaient des jambons et des biscuits aux raisins secs et des primeurs. (S 193)

Les enjeux de cette personnification de la France dans une figure féminine sont explicités dans sa qualification par le prénom adjectivé ; son signifié condense, par une antonomase lyrique, les qualités attribuées au pays et typiques de l'aimée, noblesse, beauté, intelligence, naïveté[1].

La mission que lui confie Maussane a pour objectif d'obtenir de l'Angleterre qu'elle renonce au profit de la France à leur partage de la souveraineté sur les Nouvelles-Hébrides. Le chapitre qui suit rapporte la façon dont s'en acquitte Solal, que le DIL précédent a montré résolu à outrepasser son mandat et ignorant de la manière. Ce chapitre XII est celui qui montre le plus longuement Solal en situation professionnelle. Il débute sur une première prise de contact, lors d'une entrevue puis d'un dîner. La négociation de Solal est rapportée de façon très neutre, comme le montrent les DN et sa désignation, et elle se heurte à une fin de non recevoir de son hôte : « *Solal avait ensuite exposé l'objet de sa*

[1] Sa maigreur l'est beaucoup moins, et son étrangeté annonce le misérabilisme paradoxal consistant à évoquer une figure de roman populiste, fort éloignée de la jeune aristocrate, sinon par la soie des bas qu'elle reprise.

visite. [...] *Lorsque le négociateur lui parlait des Nouvelles-Hébrides, il* [Sir George] *répondait Alexandre Dumas et Victor Hugo.* » (S 194-195). C'est à nouveau le cas quand Solal obtient de la bienveillance séduite et maternelle de Lady Normand, l'épouse de Sir George, de rencontrer Lord Maldane, plus haut placé : « *Solal aborda les Nouvelles-Hébrides. Lord Maldane ne le regardait pas* » (S 197). Toutefois la situation, qui reproduit le schéma du premier dîner, bascule, et l'évolution des DR contribue fortement à connoter ce coup de théâtre :

> Mais Solal déclara soudain que, à vrai dire, la question dont il avait parlé en premier lieu ne présentait qu'une importance secondaire. Le moment était venu d'aborder, "selon les instructions qu'il venait de recevoir", (il était gêné de mentir) un sujet plus grave. Lord Maldane [...] scruta de l'œil gauche obliqué le négociateur éloquent qui, après avoir parlé durant une heure, conclut : "Ainsi donc, après avoir fait appel aux compétences les plus indiscutées, le gouvernement français estime nécessaire la création d'un trustee international ayant les attributions dont j'ai parlé à Votre Excellence et il serait heureux, avant d'engager toute action à ce sujet, de connaître l'avis du gouvernement de Sa Majesté britannique."

En effet, les DR, dans la gradation de leur mimétisme, montrent une présence croissante du personnage. La première phrase consiste en un DI légèrement autonymique, comme le suggère sa modalisation. La deuxième fait l'économie du verbe introductif, et rapporte l'introduction d'une autre question par un DIL, qui comprend même un îlot guillemeté, effectuant cependant la transposition de l'embrayeur Je en un anaphorique cotextuel ; la parenthèse de psycho-récit maintient le point de vue du narrateur, et lui permet notamment de spécifier au lecteur que cet autre sujet annoncé, dont il n'a rien lu jusque-là, est bien une affabulation. L'impression d'improvisation est renforcée par le DN très synthétique, faisant l'ellipse de tout son développement et créant un suspense ; pour le lecteur, ce n'est vraiment qu'au moment de sa conclusion que le propos de Solal acquiert, en DD, un contenu et prend forme, et cette forme montre son maintien et sa maîtrise. Mais le crescendo des DR connote un locuteur hanté, possédé par une ivresse momentanée, dont l'enjeu est une femme, Lady Normand présente, et Aude indirectement. La réception favorable que montrent la description et le DI de ses interlocuteurs est suivie d'une décrue de la transe, ce que connote le DI abrégé par une formule résumante, et dont le récit qui suit souligne la dangereuse fugacité :

> Solal se leva, dit qu'il n'outrepasserait pas le mandat qui lui avait été confié en adressant à Lord Maldane une note complète sur la question dont il avait eu l'honneur et cætera. Pendant que les deux ministres relisaient la lettre personnelle de M. de Maussane, le diplomate improvisé entrait en coup de vent dans un bureau de dactylographie, en proie à une intense peur d'oublier ce qu'il avait dit. Il dicta cinquante pages sur la Banque Internationale qu'il venait d'inventer. Une heure après, Lord Maldane lisait le "mémoire Solal" au chancelier de l'Echiquier qui trouva assez curieux et même, à vrai dire, remarquable ce projet. (S 198)

En se gagnant indirectement ce dernier destinataire, qui fascine ses oncles, Solal apparaît comme un Valeureux dont les confabulations sont agissantes et transforment le monde.

II. L'anomie médusante

Solal n'en présente pas moins une anomie digne de ses oncles, comme le montre sa dernière démarche, après que son projet, transmis à l'ambassade, a abouti :

> Il en avait assez. Aux gens sérieux de continuer. [...] Il alla rendre visite à Sir George qui lui annonça que les conversations officielles allaient bon train et émit le vœu que le futur organisme de coopération internationale et économique. Solal l'interrompit, souleva l'encrier et porta un toast en l'honneur de lady Normand. (S 199)

La bizarrerie de Solal est connotée, de façon abruptement autonymique, par le point qui abrège le DI convenu de Sir George, et son incomplétude syntaxique ; enfin, le récit et le

DN rapportent le performatif d'un toast anomique à plus d'un titre : par cette interruption impolie, par sa destinataire, par l'accessoire de circonstance qui lui sert de support. Le télégramme par lequel il met Maussane devant le fait accompli témoigne de la même désinvolture :

> Solal relut le brouillon où il s'excusait d'avoir oublié les Hébrides et inventé une banque internationale. Il faisait ressortir les avantages que l'organisme près de naître apporterait à la France. Le télégramme se terminait ainsi : "ministre me fait envisager acceptation si suis négociateur officiel télégraphiez ma nomination à quelque chose stop londres cliché sous-exposé triste ville autobus rouge rosbif [...] stop vive la France" (S 198-199)

Tout d'abord, le DN de sa relecture condense la disproportion entre l'acte de langage et la gravité de ce dont il s'excuse. La chute de la missive, citée en DD, illustre fortement ce contraste : d'abord, elle rapporte la manœuvre la plus audacieuse de Solal, qui avance ses pions et adresse un impératif à son supérieur ; elle est suivie d'une digression digne de Mangeclous, une série de notations visuelles décrivant Londres, pour mieux célébrer sa patrie d'adoption.

Ses entrevues avec Maussane montrent une impertinence similaire, dans l'ordre dialogal. Leur premier dilogue, qui aboutit à l'embauche de Solal, rapporte un jeu d'échec conversationnel entre les deux hommes, une joute de non-dits où tous deux s'égalent et s'entendent, rapportée par des DN synthétiques, voire négatifs : « *le sénateur* [...] *l'estima de résister à la tentation de montrer qu'il apercevait les pièges tendus, de ne pas mordre à l'entretien familier qu'il avait appâté et de ne pas se joindre aux demi-ironies sur Mme Sarles.* » (S 169). De même, ensuite, Solal sait feindre de ne pas avoir de liaison avec Adrienne, et par là montrer la discrétion que lui demande Maussane, au lieu de la promettre de façon trop plate, explicite et contradictoire : « *Solal flaira le danger. "J'ai été presque tout à fait sincère, pensa-t-il, et toi tu fais des habiletés." Il eut l'indignation très contenue qui convenait.* »[1] (S 170). Mais dans l'intervalle, son habileté discursive a été contrebalancée par la quasi-sincérité qu'a évoquée son DD mental :

> Solal n'avait pas envie de continuer les ruses de la visite précédente. Dans un abandon sincère, il parla de sa vie de misère et de vagabondage. Il dit qu'il était fatigué de faire des plans habiles ; qu'il ne lui plaisait plus de faire le jeune homme modèle et de boire du thé ; que d'ailleurs il n'entendait rien aux affaires financières ni à la politique. Si M. de Maussane voulait l'engager, tant mieux. Sinon, tant mieux. Il reprendrait sa vie de misère. Le sénateur lui fit remarquer qu'il n'avait pas l'air d'être démuni d'argent. Solal faillit raconter la piraterie nocturne mais un éclair artificiel de bon sens l'arrêta. (S 169-170)

Les DI en asyndète, débouchant sur le DIL, connote cet abandon qui semble contre-productif et suicidaire ; le DN virtuel exprimant et écartant la tentation d'avouer le rançonnement d'un bourgeois confirme ce vertige. Ce bilan autobiographique est l'envers exact et explicite de sa bonne tenue apparente chez les Sarles, comme le confirme l'allusion au thé. Mais le succès qui couronne l'entretien montre que Solal est engagé malgré cette tirade imprévisible, et suggère même qu'il l'est grâce à cela, par sa force de séduction.

Leur dilogue en DD, alors que Solal est censé remettre à Maussane son prochain discours rédigé, illustre cette alliance de l'anomie et de la séduction :

---

[1] Le danger que pressent Solal est d'ailleurs accrédité par le DIL mâtiné de psycho-récit, rapportant la conversation lors de laquelle il est recommandé à Maussane : « *Après le départ de Solal, le sénateur eut un long entretien avec Adrienne. Il était désireux de lui rendre service et de trouver une situation à son protégé. Mais il voulait tout d'abord s'assurer qu'il n'y avait aucune intrigue entre elle et le jeune homme. Si tel était le cas, non seulement il ne caserait pas le bonhomme mais il demanderait à Berne son expulsion. Mme de Valdonne sut dissiper les soupçons de M. de Maussane.* » (S 169).

> Eh bien, fini ce grand discours ? Cette fois, je vous ai donné une belle documentation. – Non. – Ah ! Enfin il me le faut pour deux heures. Nous frapperons un grand coup. – Il ne faut pas. Ce n'est pas le moment. Si vous voulez, je vous expliquerai pourquoi. Le discours que j'ai préparé n'est pas celui auquel vous vous attendez. – Il suffit, dit M. de Maussane en dissimulant sa sujétion sous un grand raclement de gorge. – Alors nous sommes d'accord. – Dites donc, mon enfant, est-ce que vous vous rendez compte que tout de même vous en prenez un peu trop à votre aise ? – Je ne sais pas, je m'ennuie aujourd'hui. J'avais quelque chose à vous dire. Ah oui, je t'aime beaucoup. (S 172)

Solal apporte à la première question de son patron une réponse inattendue, et excessivement laconique, rien ne venant l'atténuer ou la justifier. Sa deuxième réplique récuse celle de Maussane, sans daigner détailler ses arguments et en finissant sur un aveu d'insubordination. Sa réplique suivante se fonde sur une interprétation abusive de celle de Maussane ; en effet, le sujet de « *Il suffit* » est le pronom de la personne d'univers, comme dans « il pleut », mais Solal l'entend comme un anaphorique représentant le discours imprévu, et enchaîne sur une prétendue résolution du désaccord qu'il ne revient pas au subordonné d'énoncer. La réaction très modalisée de Maussane confirme la sujétion prédiquée par le récit attributif précédent : c'est une interrogation, qui demande à Solal s'il est conscient d'une insolence exprimée avec mesure, au lieu de l'asserter. Enfin, la réponse de Solal est un véritable aveu d'ignorance, d'anomie, au lieu de l'acte de contrition qui est la visée perlocutoire de l'interrogation. Elle est accrue par la confidence, subjective et très peu professionnelle[1], relative à son ennui, et culmine dans la déclaration d'amour, assortie du tutoiement[2].

Cette anomie vis-à-vis de son patron apparaît dans les mêmes termes lors de l'épisode antinomique où Solal rançonne un bourgeois :

> Solal, obéissant à la tradition, s'approcha, demanda du feu et engagea la conversation avec le bonhomme terrifié. Il lui raconta sa vie, tout en lui serrant affectueusement le bras. "Je n'ai pas envie de prolonger cette période absurde. Ne te sauve pas. Ce n'est pas dans huit jours que je veux jouir de toute la vie, mais ce soir. Je veux Adrienne demain ou après-demain. [...] Pour la conquérir (bêtise !) j'ai besoin d'argent. Donne-moi de l'argent. [...] si tu ne me le donnes pas, j'ai hélas le droit de te le prendre. J'ai dix droits, regarde." Il montra ses mains. [...] Vingt billets de mille francs. Solal en prit quatorze, rendit les autres, remercia. [...] Il fit encore un peu de conversation polie, offrit une cigarette et s'en alla. Mais il revint vers le volé qui essaya de s'enfuir ; il le rattrapa, lui demanda son nom et son adresse, car il avait l'intention de lui rendre l'argent un jour. Foi de nouveau-né ! "[...] Il ne faut pas porter plainte. Si on m'arrête par ta faute, je te ferai périr. Hou ! Je regrette d'avoir été indiscret. Mais que faire ? La vie sent bon ce soir, frère. Donne-moi la main. Très bien. Nous sommes tous enfants de Dieu. Va sur ta voie, frère, et moi je vais sur la mienne. Compte sur moi et n'oublie pas le fils de Gamaliel. (S 147-148)

Le racket est une interaction verbale très particulière, caractérisée par la dissymétrie, la violence, l'économie de mots, l'anonymat. Or, tel que le pratique Solal, il prend une forme totalement fantaisiste. La tradition concernant les manœuvres d'approche de la victime est développée en conversation courtoise, compliquée de confidences amoureuses. Le tutoiement, coup de force habituel de celui qui est armé et peut tuer, exprime ici une

---

[1] De même, Solal répond à l'évocation par Maussane de sa révocation en cas de nouvelle frasque, par une question insolente, où le secrétaire devient prétendant, négligeant le patron pour parler au père : « *Et comment va M^elle^ de Maussane ?* » (S 200).

[2] Le récit qui suit souligne à la fois la violence inquiétante de cette anomie, et sa force de séduction, la soumission du politicien qui se plie au projet de Solal, et vient même faire son rapport après : « *Il s'avança, ouvrit les bras. Maussane qui ne s'attendait pas à l'accolade du fou, déclara qu'il y avait des bornes à tout et sortit. A une heure, il envoya le domestique chercher le discours dactylographié. A six heures, il vint voir Solal. Après avoir annoncé avec froideur que son intervention avait été favorablement commentée, il annonça sa décision de passer quelques semaines à Genève* [...]. *En réalité, Maussane ne pouvait plus se passer de ce garçon qu'il aimait. Ils partirent le soir même.* » (S 173).

extorsion fraternelle. L'intimidation physique requise par l'exercice s'exprime par une menace de mort, mais la paronomase entre le droit revendiqué par Solal et les doigts qu'il montre, présente la strangulation sous un jour cocasse. La seconde menace de mort, en cas de dénonciation, est suivie d'une excuse disproportionnée, relative à une indiscrétion moins grave que le larcin ou que le chantage. D'ailleurs, ce rebondissement que connaît le rançonnement est en lui-même aberrant : le voleur, qui d'ordinaire a intérêt à mettre fin au plus vite à cette interaction criminelle, revient ici la prolonger, pour être en mesure de rembourser l'argent dont il n'a pas pris la totalité. Solal perturbe la logique économique, en termes conversationnels et pécuniaires, qui préside à cette transaction unilatérale. Elle s'achève sur une bénédiction proche de la déclaration d'amour, et ponctuée sur l'aveu paradoxal, par le délinquant, d'une partie de son identité, et non la moindre ; pour une fois, Solal revendique la paternité du rabbin rigoriste[1].

Face à Jacques, Solal manifeste une attitude similaire, proche du rapt langagier. Elle a comme point de départ le roman qu'il a écrit, et qu'il soumet à Solal. L'œuvre est d'abord caractérisée par le point de vue de celui-ci, auquel se mêle la figure de l'auteur :

> il baissa les yeux, soupesa le livre que l'officier, qui était aussi homme de lettres, venait de lui offrir et le parcourut en sept minutes. C'était un roman de cent quatre-vingts pages aérées, intitulé Amitiés et dédié au prince de Tour et Taxis. Des images distinguées. Des prénoms masculins et féminins se mouvaient, se rejoignaient, s'éloignaient, poissons crevés. Un livre composé, équilibré, harmonieux, décanté, dépouillé. (Tous les adjectifs aimés des impuissants cristallins que n'a pas bénis le sombre Seigneur étincelant de vie, adorateurs du fil à plomb, habiles à corseter leur faiblesse et à farder leur anémie.) [...] Solal pensa à Sancho, au général Ivolguine et aux Valeureux. (S 175)

En effet, la métalepse est patente quand Solal songe aux contre-modèles que représentent, à l'image des personnages de Cervantès, ceux de Cohen, les Céphaloniens ; et la satire de la littérature épurée et délicate de l'entre-deux-guerres, dans un cotexte tel que *Solal*, relève bien, par contraste, d'une mise en abyme auctoriale de l'esthétique du roman. Mais l'opposition entre la contention et la liberté picaresque est immédiatement illustrée par l'attitude conversationnelle de Solal. Sa réplique débute par des félicitations antiphrastiques : « *J'ai lu. Votre livre est extra – une pause insolente – ordinaire. Il faut en faire un autre ce soir.* » L'ellipse du COD dans la première phrase, laconique, évide déjà de tout contenu la lecture que vient de faire Solal, et dont la durée précisée par le narrateur a souligné la légèreté. La didascalie de l'incise narratoriale concrétise la pause, et fait de *extra* l'expression adverbiale du haut degré du caractère *ordinaire* du livre, non plus hors du commun mais excessivement commun. Enfin, l'incitation courtoise présuppose qu'un tel livre, qui se lit en sept minutes, se fait en un soir.

Cette insolence à demi perceptible est radicalisée par l'anomie générale qui la suit, portant sur la relation même :

> Jacques, je vous aime infiniment et méfiez-vous de moi, [...]. J'aime aspirer les âmes comme un œuf frais. J'ai faim de tout. J'ai trois mille trains contradictoires filant sur six mille rails et de mon cœur ils vont à mon esprit. Je vous fatigue, Jacques, dites-moi de me taire. Agissez donc en maître. Je pourrais parler pendant trente-trois heures [...] Pendant trois vies. Frère, je t'aime infiniment.

On y retrouve la déclaration d'amour, teintée d'un avertissement mystérieux en préambule, et rappelée à la chute, accrue d'un tutoiement. En outre, la tirade de Solal formule la demande contradictoire d'être réduite au silence, et un impératif enjoignant à Jacques d'être impérieux. L'expression de la subjectivité de Solal passe par des métaphores et des

---

[1] Cela fait de cette rapine un écho étrange de ce que Gamaliel a dit à Solal lors de la célébration de sa bar-mitsva : « *Le pauvre a droit légal de propriété sur une partie de ton bien.* » (S 111).

hyperboles difficilement interprétables. L'isotopie la plus motivée est celle qu'exprime, inquiétante, la comparaison des âmes aux œufs frais, légitimée par la métaphore verbale de leur aspiration, qui repose sur l'analogie stéréotypée entre le crâne et l'œuf : en bref, *Amitiés* est l'œuvre d'une tête d'œuf.

III. Tropes communicationnels et déclarations paradoxales

L'anomie ravageuse que montre Solal face aux hommes, Maussane ou Jacques, culmine avec les femmes qu'il séduit, et qui proviennent du même monde, voire de la même parentèle. C'est particulièrement éloquent avec Aude, fille du premier et fiancée du second. Dès la présentation de Solal chez les Sarles et lors de son deuxième séjour, Solal converse davantage avec Jacques ; mais, précisément, la signification de la tirade où il fait une critique acide d'*Amitiés* et une déclaration d'amour masculin menaçante et anomique, réside dans la présence muette d'Aude. Ces conversations remplissent la double fonction d'informer indirectement l'aimée et paradoxalement le rival d'un amour débordant.

L'implication du tiers encombrant, que tout pousserait à exclure, s'applique d'abord à sa maîtresse tutélaire, Adrienne. La retrouvant chez les Sarles, il l'interroge sur Aude qu'il n'a pas revue depuis son adolescence céphalonienne : « *Cette fille, c'est celle à qui tu voulais me fiancer ?* [...] *Cette fille qu'est-ce que c'est ?* » (S 157). L'écart se creuse quand Solal interrompt l'euphorie d'Adrienne due à son embauche par Maussane, et la questionne abruptement :

> Dis-moi, la coccinelle est-ce qu'elle aime ton frère ? Qu'est-ce qu'il fait ici ? [...] – Il est officier. – Parle plus long. [...] Ces histoires me font germer d'ennui. Et elle est plus riche que lui ? – Je ne sais pas. Je crois. Mais mon chéri, de quoi t'occupes-tu ? – Et il l'aime ? – Oui. – Moi aussi. (S 170-171)

Ses questions sont indiscrètes, portant sur les sentiments ou la situation financière ; la désignation cryptique d'Aude par allusion au monologue enfantin qu'il a surpris exclut quelque peu Adrienne, qui ne peut que l'interpréter en cotexte[1]. En outre, Solal ignore la question d'Adrienne, qui est aussi une requête, relative à son indiscrétion, pour être plus incongru encore et finir par l'aveu imprévu de son propre amour pour Aude[2] qui, adressé à sa maîtresse, implicite en même temps un préavis de rupture.

Or, les paradoxes de ces confidences culminent dans la déclaration adressée à Jacques. C'est à Aude que, selon un trope communicationnel, elle est indirectement destinée, appuyée par l'anomie, la brusquerie métaphorique, l'humiliation moqueuse et subtile du rival. Le début de ce dilogue entre Jacques et Solal, rapporté en DN selon le point de vue d'Aude, suggère d'emblée ce double niveau et la place en position de témoin silencieux et destinataire indirecte :

> Naturellement, l'exotique faisait ses griffes et comblait son ami d'une tendresse exagérée, dominatrice, insultante. Et Jacques qui n'y voyait goutte. L'aventurier lui conseillait, avec une

---

[1] Solal s'abandonne aussi devant Maussane au solipsisme de la parole enthousiaste, par la référence allusive : « *Ses cheveux, on dirait des cheveux blonds, bronzés par le soleil. – Que racontez-vous ? – Je raconte les cheveux de ma fiancée.* » (S 187). Le jour où Aude doit épouser Jacques, la transaction de service qu'a Solal avec un automobiliste souligne le problème de coïncidence entre l'absence d'actualisation, connotant son obsession, et la deixis sociale étrangère à l'enthousiasme amoureux : « *Quel jour est-ce ? – Mercredi. – Et quelle heure ? – Huit heures trente-quatre, trente-cinq. – Trente-quatre trente-cinq. Et combien de temps faut-il pour y aller ? – Où ? – A Genève.* » (S 254).

[2] Sur l'aveu fait à un tiers, voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "La déclaration d'amour comme acte de langage", in *La Déclaration d'amour*. Gênes : Erga, 1998, p.25-26.

> ardeur dont la sincérité était convaincante, de renoncer au métier militaire. [...] Puis il parla de Lamiel et se dit amoureux des héroïnes de Stendhal. (Aude tourna dix pages.) Puis il décrivit les Courtisanes de Carpaccio, leur dos veule, leur oisiveté de sales déesses et, autour d'elles, les bêtes équivoques, compagnes et pensées. Elle se leva et sortit. Il était assez intelligent, mais il y avait de l'insolence à parler de femmes de mauvaise vie devant elle. (S 174)

La mise en débat de ce qui fait le prestige de Jacques, l'Armée, remplit la fonction de rabaissement, tandis que les sujets culturels valorisants servent de prétexte à des allusions aiguillonnant la jalousie, la sensualité ou la pudeur d'Aude.

Ce trope communicationnel impertinent exploitant Jacques comme prétexte et faire-valoir connaît un durcissement le lendemain, au cours d'un déjeuner restreint au carré amoureux, Adrienne, Solal, Aude et Jacques :

> Eloquent dans le vide, fleuri d'amitié et plein d'appétit, Solal s'adressa à Jacques. Adrienne [...] jugeait son amant tout de même antipathique et grossier. Aude pensait que tous les livres décrivaient mal la méchanceté de cet homme [...]. Solal, après avoir, comme malgré lui, comparé un poème de Blake aux premières lignes du livre de Jacques, demanda à ce dernier de jouer des airs de Schumann. Jacques flatté (Blake !) se mit au piano. Solal écoutait avec un sourire éperdu. A la limite de la délectation, il prenait le monde à témoin et suppliait son cher ami de jouer avec feu, avec sentiment, avec des langueurs inouïes, de jouer amoureusement, de jouer avec une passion extrême, de jouer en pensant à la plus ionienne des femmes. "De toute ton âme, frère ! Jusqu'à l'écœurement de bonheur !" (S 178)

L'accumulation des caractérisations de l'interprétation que Solal demande à Jacques introduit une forte autonymie dans le DN initial, et connote son emportement. En outre, leur gradation est riche d'effets : le feu ou le sentiment appartiennent à l'isotopie musicale, mais la dénotation du second et la métaphore stéréotypée du premier introduisent déjà le motif de la passion. Son filage l'éloigne peu à peu de l'isotopie strictement musicale, et le jeu de pianiste est figuré par un comparant amoureux de plus en plus exclusif. A son insu, la musique que Jacques joue pour Solal sert pour celui-ci de support thématique à l'épanchement lyrique du sujet amoureux en présence de l'aimée, objet tu et destinataire implicite. Cette exclusivité d'Aude apparaît clairement dans la dernière caractérisation. En effet, la beauté féminine que Solal demande à Jacques de prendre pour modèle, muse et destinataire, désigne clairement Aude, qui peut s'y identifier : dans un DD oralisé, c'est en ces termes qu'elle s'est représentée, « *mon corps acropole* » (S 156), et en outre, s'étant ensuite aperçue que Solal avait espionné ce monologue, elle peut entendre dans cette dernière consigne de jeu une allusion qui rétablit entre eux l'intimité troublante et brusque de ce premier instant, à l'exclusion d'Adrienne et du pianiste.

Les DR mettant, avant la scène décisive, Aude en relation de dilogue direct avec Solal sont en revanche fort rares, mais significatifs ; Jacques, avant de s'éclipser, réunit Solal et Aude en s'adressant aux deux, et les laisse en position de pouvoir ou devoir se parler :

> Jacques devait aller à l'Assemblée de la Société des Nations pour y voir des amis allemands, autrichiens et anglais et échanger des points de vue oxfordiens. Il demanda à Aude et à Solal s'ils voulaient sortir avec lui. Le secrétaire haussa ses sourcils recourbés, secoua la tête et sourit. Aude, qui donnait un cours gratuit de gymnastique rythmique aux enfants du village, dit qu'elle devait préparer sa leçon. Solal lui demanda avec politesse si elle savait faire le grand écart. (S 175-176)

Jacques se dirige vers une cohésion entre pairs, dont l'oxfordien semble la langue internationale et la référence commune. Solal, quant à lui, adresse pour la première fois à Aude une question qui feint l'intérêt poli et la valorisation de sa face positive, mais, se détachant d'un cotexte sans aucun échange entre eux, accentue les sous-entendus choquants déjà relevés par le DIL d'Aude. Après le départ de Jacques leur face-à-face silencieux est rapporté selon le point de vue plein de désir de Solal qui détaille les gestes et la beauté d'Aude :

> Il regardait ces yeux mordorés, ces joues mates et fermes, ce nez à l'antique et cette large dureté du front proéminent, sûr de son destin, surplombant et uni comme un casque arrêté net par les sourcils stellaires. [...] Son corps adolescent avait la maladresse touchante de la vie. La politesse de ces mains. Ces épaules aiguës. Et ces hanches sultanesques. (Ô seigneur du sang et de la chair vivante lourde vivante !) Ces assises d'une splendide matérialité. [...] "Vous êtes très belle", dit-il d'un ton dédaigneux. Et il sortit. (S 176)

Le point de vue de Solal est marqué par le verbe de regard qui l'introduit, et les démonstratifs qui maintiennent continûment cette deixis fascinée. Son lyrisme latent est verbalisé dans la parenthèse ambiguë, mêlant dans l'invocation la voix du narrateur et le DDL du personnage. La séduction qu'exprime la focalisation est résumée laconiquement dans un DD oralisé ; mais cette déclaration n'en est pas moins triplement anomique, par sa franchise abrupte que rien n'a préparée, le dédain contradictoire prédiqué dans le récit attributif, et la sortie qui la suit, coupant court à tout développement.

Le dilogue suivant a lieu à l'initiative d'Aude, alors que Solal et elle se sont vus nus au bord du lac, et que, à son grand dam, Jacques s'est à nouveau éclipsé pour quelque mondanité. Son autojustification est rapportée en DI puis en DIL : « *Aude se dit* [...] *qu'il fallait à tout prix avoir une explication.* [...] *Elle lui ferait comprendre qu'il devait partir, qu'il était ignoble de jouer ainsi avec Jacques et avec Adrienne.* » (S 179). Or, le dilogue anomique qui suit remplit à la fois très mal et mieux que prévu un tel programme. L'intervention initiative d'Aude pénétrant dans la pièce est d'emblée ambiguë ; elle semble s'excuser de l'intrusion proxémique consistant à venir partager un espace confiné avec quelqu'un qui n'est pas intime, mais sa ponctuation neutralise l'intonation ascendante de l'interrogation, et transforme en assertion provocatrice l'excuse qui en est la fonction perlocutoire : « *"Je vous dérange. – Quoi ? demanda-t-il avec hargne, ahurissement, distraction et génialité. – Je vous dérange. – Oui oui merci." Ils ignoraient tous deux ce qu'ils disaient et ils pensaient à la surprise de leurs nudités.* » Les deux réponses de Solal sont déceptives, et négligent l'excuse aussi bien que la provocation. La première exprime sèchement son incompréhension, ou son trouble, et son vide sémantique est compensé par la surcharge des qualités du récit attributif, contradictoires et toutes hors du commun. La seconde semble ignorer l'excuse ou riposter à la provocation, en confirmant le dérangement ; mais la répétition du *oui* suivi du remerciement ôte toute dimension agonique à cet acquiescement, qui paraît répondre à une offre de service.

Cette surdité panique prend vite un tour plus conflictuel. Solal en donne le ton, lorsque Aude échoue à se donner une contenance et fait une pile de livres qui tombe : « *Vous avez terminé vos recherches bibliographiques ? demanda-t-il gravement, en faisant avec la cordelière de sa robe moirée un mouvement menaçant de fronde.* » Sous couleur de coopération et d'intérêt, il verbalise l'indice de la gêne de son allocutaire, et l'hyperbole héroï-comique, inversant le ridicule en une démarche sérieuse, souligne par sa disproportion l'intention railleuse qu'explicite la gestualité du récit attributif. L'échange de répliques qui s'ensuit est avant tout agonique, aucune n'étant prévisible ni justifiée, sinon par sa fonction offensive. D'emblée, le récit introductif annonce cette dimension polémique faisant fi du contenu et s'incarnant dans la proxémique :

> Elle chercha en vain une phrase insolente et s'avança, sans savoir ce qu'elle allait dire. "Qu'avez-vous contre Adrienne ? Qu'y a-t-il, pourquoi la faire souffrir ainsi ? – Je vous prie de me laisser seul. – Lorsqu'il me plaira. – Votre fiancé vous attend. Vous vous mariez bientôt ? Bon voyage. – Vous pensez bien que je ne reste pas ici pour mon plaisir. Ne vous rendez-vous pas compte que vous êtes odieux avec elle ? [...] Est-il possible que vous ne vous rendiez pas compte ? – Quel compte ? demanda-t-il faussement ahuri. – Mais (ses lèvres tremblèrent légèrement) qu'elle vous aime." (S 179-180)

Le premier paradoxe est qu'Aude et Solal opèrent, pour attaquer, une défense symétrique du rival ou de la rival(e). Adrienne sert de casus belli à Aude, qui s'en déclare solidaire ; et

Solal lui rappelle Jacques, et avec lui l'ordre de la contrainte horaire et sociale, le voyage de noces et l'homme légitime[1]. La renvoyer à son fiancé ou lui souhaiter bon voyage sont autant de façons de congédier Aude. Or, elle est chez elle, elle s'est auparavant exhortée à l'offensive en arguant précisément de cette supériorité : « *Après tout, elle était chez elle. C'était à lui de partir.* » (S 176) ; elle vient de congédier Jacques[2], et compte bien faire partir Solal ; et elle oppose d'abord l'affirmation de son bon plaisir à sa demande d'être seul. Pour autant, Solal réitère ces congés insolents qu'il n'est pas en position de formuler : « *Allez-vous-en à vos rêveries.* [...] *Allez allez coccinelle ! J'en ai assez de vous voir.* [...] *Allez rêver.* [...] *Va-t'en.* » (S 180).

La dernière question de Solal, défigeant la locution verbale *se rendre compte* au lieu d'en déchiffrer l'ellipse, contraint Aude à expliciter l'arme paradoxale que représente l'amour d'Adrienne. La verbalisation du motif amoureux provoque chez lui un écho diaphonique :

> Elle m'aime, je l'aime, vous l'aimez, tout le monde s'aime. Que de sucre ! [...] Et moi je ne veux pas qu'on m'aime. Mon cœur ton cœur son cœur. Ma gondole ton luth son écharpe nos sentiments vos vapeurs leurs passions. Je te chéris tu m'affadis il me fait souffrir vous êtes odieux.

Solal récuse le genre par la parodie ; les permutations de personnes, au sein des paradigmes des conjugaisons puis des possessifs, dégradent l'universalité du sentiment amoureux, sa circulation, le désir triangulaire, et les condensent en un marivaudage grotesque. L'amour est décrit comme une leçon d'écolier. La litanie devient ensuite moins grammaticale que sémantique, le paradigme des possessifs structure la série des six syntagmes nominaux qui tourne à la déclinaison de clichés amoureux. On a successivement le connotème emblématique de Venise, le lyrisme[3], le fétichisme amoureux et l'amour courtois qui veut qu'un chevalier porte l'écharpe de sa dame, puis la série plus prévisible des pluriels[4]. La dernière série permet à Solal de dire à Aude qu'il la chérit, déclaration invalidée par son cotexte, et notamment par la mention discordante d'une fadeur née de cette prévisibilité. Elle se termine surtout sur deux échos des accusations initiales d'Aude : « *il me fait souffrir vous êtes odieux* » ; son DD est inclus à la parodie, au paradigme des discours stéréotypés, aussi prévisibles qu'un exercice de grammaire.

Au-delà de l'insertion ironique de ses répliques, Solal inscrit explicitement Aude dans un genre : « *Pas difficile, oui à vos rêveries, de comprendre votre genre de tempérament.* » (S 180). La connaissance et la parodie prennent la valeur d'une intrusion dans l'intimité, à l'image de l'appellatif « *coccinelle* ». Solal y ajoute celle d'un viol par supputation, quant aux discours, aux représentations, voire aux nuits d'Aude :

> J'imagine que dans votre journal intime il doit y avoir des histoires de ce genre : "Les pensées se pressent autour de moi comme le troupeau vers le berger versant le sel savoureux sur la pierre." Je vous connais. Et je sais le reste. Ce qui ne peut pas se dire. Ce que vous faites la nuit. (S 180)

Solal suppose à Aude une écriture intime pastichant, dans sa comparaison biblique, une écriture classique, précieuse, valorisante et autosatisfaite, où Aude serait bergère de ses pensées savoureuses, qui ne manquent pas de sel ; l'allusion indécente à la sexualité solitaire n'en est que plus violente. Cette intrusion s'exprime également par des impératifs

---

[1] De même, il lui rappelle ensuite le principe de réalité par l'anticipation conjugale, mêlant la tendresse du sourire et le narcissisme prosaïque du pronominal réfléchi : « *Et quand vous serez mariée, Jacques vous sourira même en se rasant.* » (S 179).

[2] Agacée par ses mondanités : « *Eh bien va-t'en, dit-elle avec colère.* » (S 180).

[3] Tel que l'exprime par exemple "La Nuit de mai" de Musset : « Poète, prends ton luth et me donne un baiser ».

[4] La deuxième personne pourrait y désigner, selon un stéréotype, l'ensemble de la gent féminine.

anomiques qui, comme à Jacques, commandent la réaction émotive et conversationnelle de l'allocutaire, et prennent le ton d'une agression, voire d'une accusation : « *Vous si fière, offensez-vous donc* [...] *Rougissez donc !* » Cette brusquerie culmine dans la traduction de la visée perlocutoire de la tirade comme déclaration, puis la verbalisation de ce macro-acte crypté par la formule consacrée du micro-acte[1] : « *En réalité, c'est une déclaration d'amour. Va-t'en. Je t'aime. Et tu m'aimes aussi, par le Dieu vivant !* » L'anomie, alors, n'est plus localisée, mais générale à toute la scène ; cette déclaration d'abord très obscure, est ensuite excessivement explicite. Alors qu'une déclaration d'amour n'est pas une répudiation, mais se veut un début et vaut comme une demande de réciprocité[2], Solal donne une sixième fois congé à Aude et lui confisque la déclaration réciproque. Ainsi, il aggrave l'atteinte à la face négative d'Aude que constitue sa propre déclaration, et compense la position basse où elle devrait structurellement le placer[3]. On retrouve le paradigme de la conjugaison, mais sensiblement infléchi par l'éviction des troisièmes personnes, et le centrage sur la réciprocité entre Je et Tu.

L'intrusion d'Adrienne dans le dilogue fait de sa répudiation un écho ironique de cette déclaration, ce que souligne Solal dès l'excuse qu'elle formule, comme Aude mais avec le sourire et plus de justesse :

> Je vous dérange, dit Adrienne en souriant. – Tu dis comme elle. Oui, tu me déranges. – Que disais-tu à cette enfant ? – J'ai dit à cette enfant qu'elle fiche le camp. – Et elle a été flattée en somme ? [...] Tu ne m'aimes plus, n'est-ce pas ? – Non, je ne m'aime plus, je ne m'aime personne. [...] Maintenant, va-t'en. Es-tu flattée toi aussi ? (S 180-181)

Solal renvoie à Adrienne ses propres mots, comme « *cette enfant* » ou le verbe *flatter* ; mais sa valeur polémique trouve son paroxysme dans un nouvel infléchissement de la conjugaison du verbe *aimer*. Elle est inversée par une négation, dont le forclusif inscrit la durée et son caractère périssable. De plus, la réponse de Solal est tellement échoïque que, si elle transpose le sujet du verbe de Tu à Je, elle n'en fait pas autant de l'embrayeur du COD, celui-ci reste coalisé au verbe, comme si le verbe infinitif était *m'aimer*. Cet effacement de l'aimée culmine, syntaxiquement et sémantiquement, quand ce verbe complexe a un second COD, et que ce COD est *personne*.

La soirée au Ritz, dans *Belle du Seigneur* (BS 330-400), donne une illustration hypertrophiée de ces caractéristiques : implication du tiers rival, trope communicationnel, anomie séductrice. Après l'analepse subjective d'Adrien se remémorant le dîner en tête-à-tête avec Solal, le dilogue reprend dans la chambre de ce dernier. Son attitude se limite d'abord à des gestes silencieux, comme avec les Valeureux. Une première réplique rompt ce mutisme, que meuble le DIL intérieur paniqué d'Adrien, et montre abruptement une sollicitude excessive de Solal qui, en position haute, coopère en plaçant son subordonné en mesure de parler de soi sur un sujet extra-professionnel, et de se faire valoir : « *"Racontez votre Don Juan", dit enfin Solal* [...]. *Solal sourit au pauvre qui faisait de son mieux pour être bien vu. Allons, un petit os au chien. "Lui avez-vous donné le mépris d'avance ?"* » (BS 335). L'approbation, l'intimité croissante des appellatifs, l'invitation à raconter montrent une coopération excessive, qui, entrecoupée de silences pesants, n'en est pas moins aussi sadique que face à Jérémie. Enfin, la dernière réplique, dont la coopération est présentée comme une aumône par le DDL préalable, accède certes à la demande de conseil d'Adrien, mais d'une façon cruellement énigmatique, du fait de sa forme interrogative

---

[1] Sur ces notions, voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Actes de langage*... op. cit., p.158.

[2] Alain FINKIELKRAUT. "Sur la formule 'je t'aime'". *Critique*, n°348, mai 1976, p.524 ; Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "La déclaration d'amour" art. cit., p.33.

[3] ibid., p.35-36 (selon la théorie des faces de Brown et Levinson).

portant sur un aspect spécifique du Don Juan intime de Solal, étranger à l'intertexte plagié par Adrien. Solal semble jouer le jeu en apportant une explicitation, en réponse à la question métalinguistique ultra-modalisée d'Adrien, mais il approfondit l'anomie du point de vue des normes sociales et de la cohérence isotopique, en introduisant la sexualité, exprimée en outre dans un registre hyperbolique et burlesque. Solal montre en outre un fort investissement émotif, et cet éthos blasé ou scandalisé s'exprime par de multiples interrogations interpellant son subordonné sur ce sujet délicat, de plus en plus explicitement, de l'interrogation rhétorique à la sollicitation de son avis personnel :

> "[...] il sait que lorsqu'il le voudra, hélas, cette convenable et sociale sera sienne et donnera force coups de reins [...]. Et pourquoi le sait-il ?" demanda-t-il à Adrien qui prit un air entendu et subtil mais se garda de répondre. "Assez. Trop affreux et d'ailleurs sans intérêt. [...] Et puis une femme pour quoi faire ? [...] ces porte-mamelles [...] Toutes en portent ! Et c'est un abus de confiance ! Qu'en pensez-vous, Adrien ? – Eh bien, c'est-à-dire que voilà… – C'est bien ce que je pensais, dit Solal. Et puis elles sont si pitoyables [...]." (BS 336)

L'investissement du Je et l'inscription de l'allocutaire connaissent une mobilité déroutante pour Adrien et riche d'effets pour le lecteur. Solal commence par parler de Don Juan confronté à une femme au singulier générique : « *Toute femme vertueuse à laquelle il est présenté, don Juan éprouve pour elle peu de considération* » (BS 335). Mais l'éthos plus subjectif, notamment l'exclamation *hélas*, fait rapidement apparaître ce Don Juan très personnel comme un porte-parole intime. Par ailleurs, le singulier universel *toute* bascule dans un indéfini méprisant *une femme*, puis dans le pluriel universel *toutes*, et enfin dans une série de *elles*. Or, cette évocation satirique s'applique finalement à un singulier exemplaire : « *Et si tu oses faire la moindre critique de sa nouvelle robe, elle devient agressive, tu es son ennemi, elle te regarde avec haine* [...]. » (BS 337) ; il est associé à un tutoiement générique qui n'en implique pas moins pragmatiquement Adrien, et il désigne par conséquent, de façon obscure, Ariane. La réapparition du Je explicite, alternant avec le tutoiement générique, est simultanée du retour du féminin pluriel :

> Donc plus de femmes, je n'en veux plus ! [...] elles te caressent l'épaule [...] et elles attendent le sucre de récompense et que tu leur dises des joliesses reconnaissantes [...] elles pourraient me laisser cuver ma honte en paix ! Donc plus de femmes ! [...] Hélas, rien à faire, elle me hante, gémit-il en s'étirant. Adrien, bon Adrien, soutiens-moi avec des raisins, fortifie-moi avec des pommes car je suis malade d'amour.

Toutefois, le remplacement du délocuté don Juan par la première personne amène le glissement subreptice des deuxième et troisième personnes, d'une acception universelle à un usage en situation. Le dernier *elle* désigne finalement une femme particulière, et le tutoiement, lors de cet aveu de son amour, est nommément adressé à Adrien, comme un appel à l'aide imprévisible, mais paradoxalement, Solal pastiche alors la déclaration qu'adresse à son aimé la belle du Cantique des cantiques (Ct 2.5). L'ambiguïté des tutoiements passés, dont le lecteur se délecte aux dépens d'Adrien, est soulignée par la demande méta-énonciative, que le supérieur hiérarchique est en mesure de poser : « *Dis, Adrien, me permets-tu de te tutoyer – Bien sûr, monsieur, au contraire. Enfin, je veux dire… – Pas me dire monsieur, me dire frère !* »

Le développement débridé de cette brusque confidence parachève la focalisation allusive des trois personnes grammaticales sur le triangle amoureux déictique, unissant les deux interlocuteurs par le biais de la délocutée. Tandis que deux comparaisons associent cette dernière à Adrien, l'homologie entre le Je et le Tu passe par la proclamation de leur fraternité devant la mort, puis se dit au nom d'une compréhension particulière d'Adrien :

> bois ce champagne qui est brut comme toi et impérial comme elle ! Bois, et je te dirai ma hantise de l'éborgneuse, la redoutable aux longs cils étoilés, Neiraa, la cruellement absente. [...] Non, mon ami, non, fidèle Polonius, d'amour seulement ivre je suis ! D'amour, et tellement que j'ai envie de te prendre par ta barbe et dans l'air te tourner une heure de temps, tant je l'aime et tant je t'aime

> aussi ! [...] mais le terrible, vois-tu, c'est qu'il y a un mari, un pauvre, et si je la lui prends, il souffrira. Mais que faire ? Ah, il faut que je te dise tout d'elle, ses charmes, ses longs cils recourbés, ses soliloques de solitude, l'Himalaya qui est sa patrie. Tout te dire, c'est un besoin, car toi seul peux me comprendre, et à la grâce de Dieu ! Oui, tout te dire, et l'amoureuserie qui sera nôtre, elle et moi, tout te dire [...]. (BS 337-338)

Par la nature intime du sujet abordé, l'outrance des images ou l'ordre des mots contraire à la norme, Solal viole les convenances, mais aussi la cohésion de son discours : la mobilité des personnes grammaticales, le tutoiement, l'intrusion d'un nouvel allocutaire à travers l'appellatif shakespearien *Polonius*, contribuent à crypter la référence déictique. Pour autant, l'évocation d'Ariane se précise, à travers des périphrases, les adjectifs substantivés, l'anagramme, puis ses attributs. Ce sont autant d'échos à la déclaration d'amour que déguisé en vieux Juif, il lui a adressée ; ils relèvent donc du secret de leur face-à-face conflictuel, ou de son intimité que Solal a espionnée mais dont le pauvre Adrien ne soupçonne rien : la blessure qu'elle a occasionnée à Solal, l'allusion à ses monologues et à ses rêveries sur l'Himalaya sont lisibles par le lecteur, et excluent le mari naïf. C'est d'ailleurs en tant que tel qu'Adrien est évoqué par une périphrase symétrique, dans un instant de compassion cryptée pour l'allocutaire délocuté.

La désignation d'Ariane comme *l'absente* de leur dilogue est même explicite, dans la mesure où elle devait être la troisième convive et s'est fait excuser. Mais il y a trop de brouillages pragmatiques et stylistiques pour qu'Adrien le devine ; et la promesse réitérée, retardée par un bain de Solal, de tout lui dire promet au lecteur un brillant exercice de style accroissant à ses yeux le comique d'Adrien et le prestige de Solal à mesure qu'il se rapprochera de la vérité[1]. Toutefois, la clarification semble se précipiter, quand la délocutée est sur le point de pénétrer dans la sphère dilogale :

> Peu après, la sonnerie du téléphone retentit, et Solal, entré en coup de vent, décrocha, répondit que cette dame pouvait monter. [...] Tourné vers le mari, il s'approcha, le prit par les bras, le baisa à l'épaule, étincelant de joie. "C'est mon Himalayenne", lui dit-il. (BS 339)

Le DI autonymique de Solal rapportant son interaction de service avec la réception du Ritz persiste à désigner Ariane par une périphrase très neutre. Mais par l'ultime désignation cryptée de son DD, Solal met Adrien en position d'en établir les équivalences : de référent crypté, cette femme va devenir une personne d'interlocution, et la désignation narratoriale d'Adrien comme mari, associée au mouvement et au regard de Solal, suggère qu'il le voit enfin comme tel.

IV. La tirade du vieux

En présence d'Ariane, ce schéma mouvant connaît son apogée, en quatre temps : à Cologny la première déclaration que lui adresse Solal déguisé en vieux Juif, puis au Ritz, la conversation téléphonique qu'il a devant elle avec Adrien, la tirade sur la séduction qu'elle écoute trois heures durant, et enfin la répétition de la déclaration du vieux, qui la clôt.

La première étape est esquissée, en termes énigmatiques, dès la fin de *Mangeclous*, après que Solal a renoncé à se vêtir élégamment pour un inutile entretien avec Galloway. Celui-ci est d'emblée envisagé comme une mascarade : « *Assez joué, il fallait se déguiser en membre de la société.* » (M 583), et le récit rapporte alors allusivement les préparatifs d'un autre déguisement :

---

[1] Et qu'entre-temps Adrien s'en éloigne, par son scénario vaudevillesque du cocufiage du délégué indien.

> Il ouvrit une malle-armoire, en sortit un flacon de colle, une touffe crépue, des vêtements, des chaussures. Il jeta le tout dans une petite valise que, dans le long couloir désert, il lui plut de porter sur l'épaule, comme un Jérémie changeant de train à quatre heures du matin. (M 583-584)

Son errance dans le dédale de la SDN conduit Solal dans un salon, où il a avec la comtesse Groning une conversation distraite à laquelle il met fin en se levant ; or, dans cette séduction mondaine et avortée, Jérémie réapparaît comme un anti-modèle, au sein d'un DIL au présent où le lecteur ne peut distinguer la voix de Solal de celle du narrateur :

> Elle se leva aussi et dit une phrase insolente et aimable. Les riches ne sont pas comme Jérémie. Ils savent se défendre. Pour venger Jérémie, il la prit par la taille, lui baisa les lèvres. Elle rendit profondément. Voilà, plus de Groning. Elle était une du harem de Solal. Elle était sans défense et avait perdu son papa. Il pressa un des beaux seins et, le tenant dans sa main, il réfléchit quelques secondes. "Non, dit-il à la jeune fille. Pas chambre. Pas lit. (Il lui sourit avec tendresse.) Pas nus. Ariane, elle s'appelle. Mariée à un imbécile. Oh, dis, dis, dis, bien aimée, sœur inouïe, pourquoi à un imbécile ? Je l'ai vue chez des gens. Je ne lui ai pas parlé. Que la paix soit avec vous, souhaita-t-il avec une grave courtoisie de jeune cheikh. Ayez des enfants, beaucoup, des petits, des grands, des moyens." Il posa rêveusement un doigt sur les lèvres encore humides de celle qui redevenait doucement Groning et sortit, balançant inutilement sa valise, [...]. (M 586-587)

Solal, pas plus que la comtesse, n'est semblable à Jérémie, mais il le venge, et ce geste vengeur consiste en un rapt, s'appropriant la femme séduite et faisant l'économie des préliminaires et des hypocrisies dont un DIL a auparavant rapporté l'étrangeté. Le DD de Solal développe l'incongruité de la scène, en se présentant, en l'absence de toute question ou demande de la part de la comtesse, comme une réponse aux sous-entendus stigmatisés par son discours intérieur. Son anomie tient à la fois à sa verbalisation, à son agrammaticalité proche de la syntaxe de Jérémie, à la brusquerie du geste qui l'a précédé et auquel, contradictoirement, la réplique de Solal apporte un démenti prématuré et déceptif. Cette fin de non recevoir explicite opposée à une demande muette est prolongée par une abrupte confidence amoureuse, opposant à l'allocutaire la délocutée de son coeur. Groning est l'une de ces nombreux allocutaires de Solal, parties prenantes et confidents malgré eux[1].

Elle offre d'ailleurs l'occasion, pour le lecteur, d'une première mention du prénom d'Ariane. La confidence est un discours fraternel, elle érige la femme séduite en sœur, et se conclut logiquement sur une bénédiction. Significativement, celle-ci s'exprime avec les mots de Jérémie, ce souhait d'une abondante progéniture est un écho de sa description de l'Argentine et des enfants qu'on peut y voir (M 546) : la séduction en général, incarnée par la comtesse, et celle d'Ariane en particulier, lui sont d'emblée étroitement associées, et le départ de Solal contient un rappel de son attribut emblématique, la valise. L'épisode s'achève sur un DD de service, sans récit attributif ni destinataire, l'adresse que communique le SSG à son chauffeur (M 587), et qui laisse espérer une suite à un DIL énigmatique dont le narrateur n'a pas explicité les sous-entendus : « *Se suicider ? Non, pas encore. Attendre le résultat de ce qu'il allait tenter ce soir.* » (M 585). Or, ce projet est l'objet d'un suspense durable, du fait de l'inaction de Solal et du caractère continûment implicite de son discours intérieur ; sa mise en œuvre est sans cesse retardée, et ménage dans l'intervalle de ses tentatives une large place à de vigoureux contrepoints.

La fin du chapitre, et le suivant, montrent Solal, toujours pourvu de cette valise, espionnant la vie familiale des Deume, puis une fois dans sa chambre, l'intimité d'Ariane (M 592-596). L'issue de cette première intrusion fait l'objet d'une ellipse. Ainsi introduite auprès du lecteur à travers le point de vue de Solal, Ariane réapparaît, en son absence

[1] Comme l'a été Jérémie lui-même au début de son entrevue avec le SSG (M 543-544).

désormais, au chapitre XXXIX ; mais l'intrusion prometteuse connaît alors une répétition, qui débute avec l'endormissement d'Ariane :

> Quelques minutes plus tard, les rideaux s'écartèrent. Solal ouvrit doucement la valise mystérieuse, sortit un pot de colle, une touffe crépue, un petit paquet de farine, un autre d'où sortit un peu de terre. Il posa ces divers objets sur le tapis, les regarda longtemps. Son sort dépendait peut-être d'eux. [...] Il ferma les yeux pour mieux penser à ce qu'il ferait tout à l'heure. C'était sa deuxième incursion dans cette chambre. Elle aurait plus de résultat que la première. (M 626)

La description des accessoires obéit à une stricte focalisation externe, tandis que les intentions que formule le DIL conservent leur caractère allusif, en empathie avec le personnage à l'esprit duquel elles sont suffisamment présentes pour ne pas être explicitées :

> Non, il ne fallait pas toucher le beau corps. Il fallait accomplir l'exploit fou. Personne au monde n'avait fait ce qu'il allait tenter. [...] Cette femme, qu'il avait aperçue l'autre soir dans une réunion d'importants imbéciles, cette femme était l'unique de sa vie. [...] Courage. Dans une heure, il accomplirait l'acte le plus ridicule de sa vie. (M 672-673)

En fait, la préméditation s'étale jusqu'à la fin du roman, qui s'achève alors qu'Ariane ne s'est pas encore réveillée, et sans que Solal, toujours à ses côtés, n'ait encore rien entrepris. Dans l'intervalle, les nouveaux contrepoints comiques que constituent la vie des Deume (M 628-672) puis les occupations d'Adrien (M 673-697) augmentent le suspense de l'entreprise et en entrecoupent le récit, cantonné à de fugaces retours à la chambre d'Ariane dans les deux brefs chapitres XLIV et XLVII. La scène se précise quelque peu à la clausule de *Mangeclous*, tout en conservant son mystère ; le récit narre les apprêts de Solal, en associant diégétiquement son déguisement au personnage de Jérémie : « *Il enfila l'immonde manteau qu'il avait acheté à Jérémie.* [...] *il chaussa ses pieds nus de vieilles bottines de femme* [...] *Il s'approcha du lit, avança la main. Il avait peur.* » (M 697). Toutefois, une telle clausule laisse le lecteur dans l'ignorance de la nature et de l'issue de ce projet allusif.

L'incipit de *Belle du Seigneur* est clairement articulé à ce que *Mangeclous* a laissé en suspens, et dont il raconte le lendemain[1]. La valise puis le manteau qu'elle contient demeurent des accessoires centraux de cette nouvelle intrusion, dont les apprêts reproduisent ceux de la fin de *Mangeclous* (BS 8-9, 27). Néanmoins, l'introduction d'un pistolet (BS 9) vient compliquer les hypothèses du lecteur[2]. Le discours intérieur de Solal aggrave cette hésitation entre la scène d'amour, la mort, et quelque chose qui lui reste insoupçonnable : « *tenter d'abord l'entreprise inouïe. "Bénie sois-tu si tu es celle que je crois", murmura-t-il* ». L'avenir ainsi ébauché reçoit, dans un autre DD solitaire, une forte charge de menace, d'abord proféré dans le jardin d'où Solal voit Ariane assise à son piano (BS 8), puis dans sa chambre d'où il l'entend jouer : « *"Joue, ma belle, joue, tu ne sais pas ce qui t'attend", murmura-t-il, et il se leva brusquement. Vite, le déguisement.* » (BS 27). Or, le parachèvement de ce déguisement désamorce l'hypothèse criminelle et réintroduit brutalement le modèle de Jérémie[3], le double du marrane Solal, du Solal qui parle hébreu : « *Dans la pénombre, il se salua en hébreu dans la glace. Il était un vieux Juif maintenant, pauvre et laid, non dépourvu de dignité. Après tout, ainsi serait-il plus tard. Si pas déjà*

---

[1] Après un suspense éditorial de trente ans : « *A deux reprises, hier et avant-hier, il avait été lâche et il n'avait pas osé. Aujourd'hui, en ce premier jour de mai, il oserait et elle l'aimerait.* [...] *Voilà, chez elle comme hier et avant-hier, mais aujourd'hui il se montrerait à elle et il oserait. Vite, préparer l'exploit.* » (BS 7-8).

[2] Le DIL l'associe au suicide, mais l'arme rend également possible, dans la lignée de la fin de *Solal*, le meurtre. Plus tard, le psycho-récit rapportant la crainte d'Ariane réactualisera fugacement ce scénario possible : « *Elle obéit, se tourna, resta immobile avec la peur de recevoir une balle dans la nuque.* » (BS 41).

[3] Sans le nommer – le narrataire de *Belle du Seigneur* n'a pas nécessairement lu *Mangeclous*.

enterré et pourrissant, plus de beau Solal dans vingt ans. » La métamorphose n'est plus seulement le glissement de Solal dans la condition de Jérémie, le déguisement est aussi vérité, prolepse de la vieillesse et de la déchéance du héros.

L'apparition de Solal fait l'objet d'une ellipse entre les chapitres II et III, et l'incipit de ce dernier la rapporte par une analepse subjective d'Ariane introduisant la tirade de Solal[1]. Elle débute avec une phrase sans verbe ni sujet, réduite à la série des circonstants de l'instant magique : « *Au Ritz, un soir de destin, à la réception brésilienne, pour la première fois vue et aussitôt aimée* » (BS 37). La suite va expliciter les deux postes actanciels que cet amour liminaire passe sous silence, de façon complexe. D'une part, Solal inverse la vérité qui fait de son déguisement une prolepse de sa déchéance future, en conférant à son personnage de vieux Juif un passé qui est, en fait, son lot quotidien :

> Moi, pauvre vieux, à cette brillante réception ? Comme domestique, seulement, domestique au Ritz, servant des boissons aux ministres et aux ambassadeurs, la racaille de mes pareils d'autrefois, du temps où j'étais jeune et riche et puissant, le temps d'avant ma déchéance et misère. (BS 37-38)

D'autre part, le féminin singulier de la première phrase se trouve d'abord ne pas désigner l'allocutaire, mais, comme face à Groning, une délocutée mystérieuse, objet d'une incantation lyrique :

> En ce soir du Ritz, soir de destin, elle m'est apparue, noble parmi les ignobles apparue, redoutable de beauté, elle et moi et nul autre en la cohue des réussisseurs et des avides d'importances, mes pareils d'autrefois, nous deux seuls exilés, elle seule comme moi, et comme moi triste et méprisante et ne parlant à personne, seule amie d'elle-même. [...] Volontaire bannie comme moi [...] elle s'est approchée de la glace du petit salon, car elle a la manie des glaces comme moi, manie des tristes et des solitaires, et alors, seule et ne se sachant pas vue, elle s'est approchée de la glace et elle a baisé ses lèvres sur la glace. Notre premier baiser, mon amour. Ô ma sœur folle, aussitôt aimée, aussitôt mon aimée par ce baiser à elle-même donné. (BS 38-39)

Les appositions accumulées, les répétitions, exaltent l'instant et les qualités de l'aimée, dont le dédain aristocratique est assimilé à la solitude subie par le vieux Juif – similitude qui légitime son appropriation du baiser narcissique. Le topos de la rencontre amoureuse est ici tiraillé entre deux directions contradictoires, rapporté par cette bouche édentée, et élevé au rang d'une révélation, d'une recréation du monde, magnifié par la polysyndète et les qualifications métaphoriques :

> et au premier battement de ses paupières je l'ai connue. C'était elle, l'inattendue et l'attendue, aussitôt élue en ce soir de destin [...] Un battement de ses paupières, et elle me regarda sans me voir, et ce fut la gloire et le printemps et le soleil et la mer tiède et sa transparence près du rivage et ma jeunesse revenue, et le monde était né, et je sus que personne avant elle, ni Adrienne, ni Aude, ni Isolde, ni les autres de ma splendeur et jeunesse, toutes d'elle annonciatrices et servantes. (BS 38)[2]

L'évocation de l'instant fondateur, la réception mondaine, débouche sur un autre moment cristallisant l'amour, lorsque le vieux Juif dit avoir suivi Ariane, des semaines après, et l'avoir vue montrer de la tendresse et de la commisération pour un vieux cheval :

---

[1] « *Un fou, avec un fou dans une chambre fermée à clef, et le fou s'était emparé de la clef.* [...] *Maintenant, il ne parlait plus.* [...] *Non, ne pas avoir peur. Il lui avait dit lui-même qu'elle n'avait rien à craindre, qu'il voulait seulement lui parler et qu'il partirait ensuite.* [...] *Brusquement, il se retourna, et elle sentit qu'il allait parler. Oui, faire semblant de l'écouter avec intérêt.* » (BS 37). Les DIL où Ariane s'exhorte à cette écoute soumise, à ce silence prudent entrecoupent le DD de la tirade de Solal, longue de plus de trois pages : « *Supporter, ne rien dire, feindre la bienveillance.* » (BS 38), « *Ne pas le contrarier, dire tout ce qu'il voudra, et qu'il parte, mon Dieu, qu'il parte.* » (BS 41).

[2] A son prestige social révolu, le vieux Juif ajoute celui d'une riche vie amoureuse dont il donne les noms.

> et elle lui a dit, a dû lui dire, je la connais, ma géniale et ma folle, elle a dû lui dire, lui a dit qu'elle regrette mais qu'elle doit le quitter [...] elle a dû lui dire, lui a dit, ton maître va venir bientôt, [...]. Adieu, mon chéri, elle a dû lui dire, lui a dit, je la connais. [...] Adieu, mon chéri, elle lui a dit, je la connais. (BS 39)

L'euphorie amoureuse fusionne le probable et le certain : la première correction du passé composé par la modalisation s'inverse ensuite durablement, l'hypothèse de l'amoureux devenant vérité, par trois fois, avant que ne reste finalement plus que le certain, au nom de la pénétration de son regard épris. Ce lyrisme s'exprime par l'isolexisme de l'incantation à l'amour :

> et je dis son nom aux arbres confidents, et je leur dis, fou des longs cils recourbés, que j'aime et j'aime celle que j'aime, et qui m'aimera, car je l'aime comme nul autre ne saura, et pourquoi ne m'aimerait-elle pas, celle qui peut d'amour aimer un crapaud, et elle m'aimera, m'aimera, m'aimera, la non-pareille m'aimera (BS 40)

Solal répète onze fois le verbe *aimer* ; la première paire renforce l'emploi intransitif initial par une seconde occurrence, transitive, dont l'objet est défini de façon tautologique par la reprise de la principale. Ce caractère clos et autosuffisant amène le futur de la réciprocité magique, ensuite formulée par l'interro-négative ; l'objet interne que son dérivé nominal apporte au verbe magnifie cette complétude de l'amour qui, appliqué à un crapaud évoquant Hugo ou Max Jacob, est étendu à soi par le locuteur, en un quadruple futur prophétique[1].

L'incantation du verbe s'accompagne de celle de l'aimée. Il s'agit notamment des anagrammes[2] : « *je retourne le nom mais j'en garde les lettres et je les mêle, et j'en fais des noms tahitiens, nom de tous ses charmes, Rianea, Eniraa, Raneia, Neiraa, Niaera, Ireana, Enaira, tous les noms de mon amour.* » (BS 40). La formule clef de ce lyrisme est l'accumulation d'apostrophes sublimes, ponctuées de refrains litaniques[3], célébrant la délocutée : « *Ô elle, tous les charmes, ô l'élancée et merveilleuse de visage, ô ses yeux de brume piqués d'or, ses yeux trop écartés, ô ses commissures pensantes et sa lèvre lourde de pitié et d'intelligence, ô elle que j'aime.* »[4] (BS 39). Après la simple énonciation du pronom personnel qui la représente dans sa totalité magique, elle prend corps à travers les adjectifs substantivés magnifiant ses qualités, puis les attributs de sa beauté qui sont autant de blasons fascinés, et qu'embrasse la caractérisation de ce pronom sublime par l'amour du locuteur. Cette troisième personne lyrique relève de l'iloiement[5] respectueux, qu'évoque André Joly lorsqu'il commente la double valeur que Benveniste confère à l'emploi allocutif de la non-personne : à la fois le mépris, l'allocutaire n'étant même pas une personne, et le respect, l'allocutaire étant plus qu'une personne[6]. Ce second emploi a pour

---

[1] C'est l'envers lyrique des conjugaisons démystifiantes (S 180, BS 757-758). Solal se livre à une semblable incantation, dans un DD monologué après sa déclaration anomique à Aude : « *je voudrais avoir toutes les voix du vent pour dire à toutes les forêts : j'aime et j'aime celle que j'aime !* » (S 182) ; puis à nouveau pendant qu'Ariane coud, dans son monologue intérieur où c'est sur l'amour que porte le fait d'*aimer* : « *moi qui aime aimer de mes aimantes lèvres aimées* » (BS 888).

[2] Dans *Solal*, le procédé sert, de façon ludique, à exprimer l'exaltation qui le saisit avant qu'il ne tente de reconquérir Adrienne : « *Il se tourna vers la femme de chambre, lui demanda son prénom. Elle lui dit qu'elle s'appelait Rose. "Eros et Oser. Ma vie est entre tes mains, Rose.* [...]" » (S 161). Le prénom d'Adrienne fait l'objet d'un jeu comparable, par l'attelage avec le possessif amoureux : « *Madrienne.* » (S 253).

[3] « *ô elle dans mes sommeils, aimante dans mes sommeils, tendre complice dans mes sommeils* » (BS 40).

[4] On retrouve ce crescendo lyrique dans un fragment de DDL ambigu de *Solal*, où Solal et le narrateur, indistinctement, célèbrent l'instant premier : « *Ô toi que j'aime. Ô toi la première et dernière. Ô miraculeusement surgie.* » (S 191).

[5] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (2). op. cit., p.46-48.

[6] Émile BENVENISTE. op. cit. (1), p.231 ; André JOLY. "Le problème linguistique de la personne et le discours littéraire", in *Tradition et innovation.* Paris : Didier, 1975, p.402.

effet d'effacer, comme l'imparfait, une présence trop immédiate : le locuteur se juge indigne de faire entrer l'allocutaire dans sa propre sphère personnelle, définie par le présent et le Je ; il élève l'interlocuteur au dessus de la symétrie interlocutive, tel un domestique à son maître[1].

Or, d'emblée, Solal conclut son premier paragraphe par cette équation laconique : « *Elle, c'est vous.* », clef de lecture qu'il répète une demi-page plus loin. Ariane est donc l'objet délocuté de ce prophétisme amoureux, et en même temps son allocutaire sans cesse interpellé dans son incrédulité : « *Dites-moi fou, mais croyez-moi.* [...] *Et maintenant, écoutez la merveille.* [...] *Dites-moi fou, mais croyez-moi.* [...] *Une autre splendeur d'elle, écoutez.* [...] *Et alors, écoutez,* [...]. » (BS 38-39). De plus, le caractère monorhématique des apostrophes permet un glissement entre la célébration d'une délocutée absente et son actualisation soudaine dans une allocution abrupte, d'autant plus directe qu'elle a recours au tutoiement : « *ô ma géniale et ma sœur, à moi seul destinée et pour moi conçue, et bénie soit ta mère, ô ta beauté me confond, ô tendre folie et effrayante joie lorsque tu me regardes, ivre quand tu me regardes* » (BS 40). L'amalgame entre la délocutée et l'allocutaire culmine avec la péroraison de la déclaration, à la faveur de la transition entre « elle et moi » et « toi et moi » réalisée par un Nous inclusif : « *et elle relèvera la tête et nos regards s'aimeront et nous sourirons de tant nous aimer, toi et moi, et gloire à Dieu.* » (BS 41).

Ainsi s'achève ce qu'Anne-Marie Paillet caractérise très justement comme les « fragments d'un cantique amoureux »[2]. Ce ton va à rebours de l'apparence qu'a prise Solal, et qui voue son prophétisme à l'échec ; pourtant, la suite du roman fera de cette tirade une énonciation fondatrice :

> et chaque soir j'attendrai tellement l'heure de la revoir et je me ferai beau pour lui plaire, et je me raserai, me raserai de si près pour lui plaire, et je me baignerai, me baignerai longtemps pour que le temps passe plus vite, [...] ô chants dans l'auto qui vers elle me mènera, vers elle qui m'attendra, vers les longs cils étoilés, ô son regard tout à l'heure lorsque j'arriverai, elle sur le seuil m'attendant, [...] prête et craignant d'abîmer sa beauté si je tarde, et allant voir sa beauté dans la glace, voir si sa beauté est toujours là et parfaite, et puis revenant sur le seuil et m'attendant en amour, émouvante sur le seuil et sous les roses, [...] et elle s'inclinera sur ma main, paysanne devenue, ô merveille de son baiser sur ma main (BS 40-41)

Solal formule ici une prolepse lyrique des rites amoureux à venir, qui en outre, fera l'objet de maints échos, spécialement de la part d'Ariane qui se les remémorera. Cette tirade constitue la bible de leur amour, énonce ce qui deviendra les clichés de leur relation : « *ô amour de moi en moi sans cesse enclose et sans cesse de moi sortie et contemplée et de nouveau pliée et en mon cœur enfermée et gardée* » (BS 40).

Elle s'avère donc prémonitoire, et la suite du roman lui confère un véritable pouvoir transformant. Mais il opère en deux temps : il faudra que Solal quittant son déguisement, la réitère en son nom propre, la magie des mots étant subordonnée à la qualité du locuteur qui les prononce. En effet, l'offrande de soi qui clôture la déclaration provoque successivement les deux réactions possibles, tout d'abord son acceptation inattendue par Ariane :

> Devant toi, me voici, dit-il, me voici, un vieillard, mais de toi attendant le miracle. [...] Deux dents seulement, je te les offre avec mon amour, veux-tu de mon amour ? – Oui, dit-elle, et elle humecta

---

[1] André JOLY. ibid., p.404-405.

[2] Anne-Marie PAILLET. "Discours amoureux et polyphonie dans *Belle du Seigneur*". *CAC*, n°5, 1995, p.33.

> ses lèvres sèches, essaya un sourire. – Gloire à Dieu, dit-il, gloire en vérité, car voici celle qui rachète toutes les femmes, voici la première humaine ! (BS 41)

Solal insiste alors sur le handicap majeur qu'il s'est donné, et fait de ses deux dents l'emblème burlesque du don de soi, ce qui dans un premier temps n'en donne que plus de beauté au oui d'Ariane. Mais celui-ci, dans le refus violent qui suit, s'avère avoir été inspiré par la crainte et la stratégie qu'elle a exprimées dans ses DIL intérieurs :

> il alla vers elle et leur premier baiser, [...] les mains tendues vers celle qui rachetait toutes les femmes, vers la première humaine, qui soudain recula, recula avec un cri rauque, cri d'épouvante et de haine, heurta la table de chevet, saisit le verre vide, le lança contre la vieille face.

L'autonymie inscrit dans le récit des gestes de Solal son point de vue et l'espérance que son DD a mise dans cette interlocutrice sublime à nouveau magnifiée par une troisième personne prophétique. Le démenti apporté par l'agression que narre la proposition relative finale est d'autant plus dissonant et violent.

A cette dégradation brutale fait écho celle de l'allocution réactive de Solal, qui abandonne la troisième personne lyrique, l'exclamation et les apostrophes sublimes pour un tutoiement insultant et un ordre : « *Tourne-toi, idiote !* [...] *Retourne-toi, ordonna-t-il.* » (BS 41-42). Ce changement de registre est accompagné de l'abandon du déguisement, dans l'intervalle, et suivi de sa reconnaissance par Ariane et de la proclamation de son identité réelle :

> Oui, Solal, et du plus mauvais goût, sourit-il à belles dents. [...] nous aurions chevauché à jamais l'un près de l'autre, jeunes et pleins de dents, j'en ai trente-deux, et impeccables, tu peux vérifier et les compter [...]. Mais je n'ai plus envie maintenant, et ton nez est soudain trop grand, et de plus il luit comme un phare, et c'est tant mieux, et je vais partir ! Mais d'abord, femelle, écoute ! Femelle, je te traiterai en femelle, et c'est bassement que je te séduirai, comme tu le mérites et comme tu le veux. A notre prochaine rencontre, et ce sera bientôt, en deux heures je te séduirai par les moyens qui leur plaisent à toutes, les sales, sales moyens, et tu tomberas en grand imbécile amour, et ainsi vengerai-je les vieux et les laids, et tous les naïfs qui ne savent pas vous séduire, et tu partiras avec moi, extasiée et les yeux frits ! En attendant, reste avec ton Deume jusqu'à ce qu'il me plaise de te siffler comme une chienne ! (BS 42)

L'inversion de la tirade du vieux est systématique, conjointe à celle de l'apparence du locuteur : le burlesque du handicap des deux dents est réorienté vers la mention des atouts du séducteur ; les blasons du corps aimé se réduisent à la focalisation outrageante sur son nez, dont son espionnage lui a appris combien Ariane en était préoccupée. La dégradation des motifs lyriques apparaît crûment dans celui de la connaissance de l'aimée, qui n'exprime plus l'empathie, mais la prévisibilité, quand Ariane menace Solal de tout dire à Adrien : « *je te connais, tu ne lui diras rien.* »

Surtout, les futurs prophétiques se scindent en deux directions contraires : d'une part l'irréel du passé développe le scénario secrètement envisagé par Solal conformément au topos romanesque du rapt amoureux, et désormais invalidé ; et d'autre part le futur, loin d'exalter l'amour mutuel, programme la séduction, en annonce l'imminence, en fixe les moyens et la durée. Il ne s'agit plus qu'Ariane rachète les autres femmes, mais que Solal venge les Jérémie de ces femmes auxquelles Ariane est assimilée : l'iloiement lyrique bascule dans une deuxième personne du pluriel qui, loin de l'élever, la rabaisse à une catégorie dénigrée, celle des femelles, puis des chiennes.

V. Les règles du Je et le trope téléphonique

Solal est en mesure de mettre à exécution cette menace de séduction quand Ariane vient au Ritz rejoindre Adrien. La brève ellipse qui se situe dans l'intervalle des chapitres XXXIV et XXXV est comblée par Solal, en réponse à la question d'Ariane s'enquérant immédiatement de son mari :

> Lorsqu'on vous a annoncée, votre mari m'a proposé de me laisser seul avec cette dame de l'Himalaya. Je l'ai prié de rester, mais il a voulu être discret, m'a assuré qu'il avait un travail urgent à terminer. J'ai insisté pour qu'il reste, mais il m'a dit qu'il se permettait de me désobéir. Que faire ? Nguyen l'a fait sortir sans que vous le voyiez. (BS 340)

Cette analepse contribue d'emblée à placer, aux yeux de son épouse, Adrien dans le rôle du cocu bénévole complice de sa reddition future. Solal place symétriquement Ariane dans celui de l'épouse attentionnée :

> Je sais que horreur de me voir et que si venue tout de même, c'est pour ne pas lui faire de la peine, et que si vous ne lui avez pas parlé de mon attitude inqualifiable, c'est uniquement pour éviter un scandale nuisible à sa carrière. Tu sais, chouchou, ça a bien marché avec le boss, il me tutoie, il me dit "Adrien". Ainsi vous dira-t-il lorsque vous serez seuls. Donc soyez en paix.

Par la parodie[1], Solal anticipe sur la conjugalité pesante et prévisible, toute condensée dans l'hypocoristique, et rend palpable pour Ariane le quotidien qui va servir de faire-valoir à sa séduction. Une fois en présence de l'aimée, c'est désormais le mari qui est le délocuté, repoussoir et absent commode, et Solal explicite les possibilités d'une telle évolution du triangle amoureux : « *Puisque nous sommes seuls, je vais vous séduire.* »

Solal place donc clairement cette scène dans la continuité de leur première rencontre. Le futur insolent qui l'a clôturée est rappelé en des termes identiques, à ces réserves près qu'il devient ici futur proche, et que son échéance excède les deux heures initialement fixées par Solal :

> dans trois heures, les yeux frits, comme je vous l'ai promis. Oui, séduite par les misérables moyens qu'elles aiment et que vous méritez, éborgneuse de vieillards. [...] Voici, je vous propose un pari. Si dans trois heures vous n'êtes pas tombée en amour, je nomme votre mari directeur de section. [...] Donc à une heure du matin, vous yeux frits, et à une heure quarante, vous et moi gare pour départ ivre mer soleil. (BS 340-341)

En présence d'Ariane, Solal reconvertit en insulte sa désignation énigmatique comme *éborgneuse* qui avait paniqué Adrien. Ce dernier est encore plus ridiculisé quand, en plus d'être complice et repoussoir, il apparaît comme l'enjeu du défi qui est lancé à sa femme, ce que Solal rend présent et probant en posant la nomination sur la table, en guise de mise (BS 342). Il salue l'acceptation du pari par Ariane en énonçant l'heure à laquelle correspond la fin du temps imparti, mais en optant pour l'hypothèse victorieuse et en la prolongeant par un horaire de train : le programme est déjà établi, abruptement donné à son adversaire dans une parataxe agrammaticale énonçant sans fioritures les modalités de sa défaite. Présupposer la séduction d'Ariane marque le début de l'offensive. Solal se montre insolent, comme l'illustre le décalage entre les insultes d'Ariane et les approbations souriantes par lesquelles il y répond, feignant la soumission, mais en fait revendiquant l'anomie : « *A quoi pensez-vous ? – Que vous êtes odieux. – C'est vrai, dit-il, et il sourit aimablement.* [...] *– Vous êtes ignoble. – Bien sûr, sourit-il.* » (BS 340). Solal aggrave le

[1] Sa justesse est accréditée par le monologue où Adrien fait exactement la même remarque (BS 396).

registre agonique qu'il avait adopté en ôtant son déguisement, notamment sa raillerie du nez d'Ariane qui vire ici à l'hyperbole grotesque :

> ce soir vous me déplaisez. De plus, voyant votre considérable nez en pleine lumière, je suis épouvanté. [...] Si vous préférez partir, libre à vous, ajouta-t-il après un silence, et il indiqua la porte. Par ici la sortie du nez, il pourra passer sans peine, j'espère. [...] En attendant, poudrez votre nez. Il brille. [...] Je vous félicite, votre nez ne brille plus. (BS 341-342).

La présomption qu'il affiche sans l'ombre d'un doute s'autorise d'une autre impertinence, l'expérience qu'il invoque : « *En général, elles acceptent mes robes de chambre. Plus tolérantes que les hommes parce que moins sociales, surtout les jeunes. Ce qu'elles ont de bien aussi, c'est qu'aussitôt entrées en passion, elles deviennent philosémites. Vous verrez.* » Solal établit des distinguos entre les hommes et les femmes, puis entre celles-ci selon leur âge. Il inscrit son allocutaire dans la série non close des femmes séduites, désignées par la troisième personne du pluriel ; le retour à la personne de l'allocution fait paradoxalement d'Ariane, à qui Solal vient de faire dire l'insulte antisémite, le témoin de la transformation dont elle va être victime. Cette bizarrerie s'inscrit dans un vaste et complexe jeu sur les pronoms personnels, plaçant alternativement son allocutaire dans les positions de l'auditrice intéressée et de la délocutée satirisée – bien plus que dans celle de la femme qu'on séduit. La réplique par laquelle il salue l'acceptation du pari donne le ton de cette énallage structurelle : « *Sûre d'elle, sourit-il. Une condition toutefois. Jusqu'à une heure du matin, vous gardez le silence.* » (BS 341). La troisième personne n'est plus lyrique, mais moqueuse, connotant l'aparté du joueur à son public. Dans sa continuité, Solal pose comme seule règle du jeu le mutisme que doit observer Ariane, ce qui fait du soliloque à venir une parodie de la déclaration du vieux Juif face à laquelle elle s'était déjà exhortée au silence. Solal l'enferme donc dans la place de délocutée et reste libre de manier les pronoms féminins à sa guise, vouvoiement, tutoiement, iloiement, et surtout, de camper son Je face à Elles. Immédiatement après, l'enjeu de cette condition apparaît dans la confiscation de la parole d'Ariane, annexée à l'autosatisfaction impertinente : « *Ce smoking me va bien, je crois, n'est-ce pas ? Oui, il me va bien, merci.* » (BS 342).

La convention établie par Solal trouve une illustration cruciale à l'occasion d'une péripétie : après avoir fui l'intrusion de sa femme dans son dilogue avec le SSG, Adrien opère une intrusion symétrique dans le dilogue avec Ariane qui l'a remplacé, par le biais d'un coup de téléphone qui pourrait, à nouveau, conduire à la levée de l'opacité référentielle des pronoms dont Solal l'a abusé. Or, la particularité de la conversation téléphonique, où les deixis des interlocuteurs diffèrent, et le mutisme d'Ariane entretiennent ce schéma. De ce dilogue téléphonique, le DD ne rapporte que les répliques de Solal, ce qui en fait une tirade de plus de trois pages. Leur dialogisme inscrit cependant celles d'Adrien, que rien d'autre (récit, ponctuation ou même alinéa) ne vient signaler ni connoter ; elles en paraissent d'autant plus brèves et soumises. Le SSG se montre prolixe, mais en outre est en position haute, il est celui qui dispense apaisements, consignes, délais de travail et conseils personnels :

> Bonsoir, Adrien. Non, vous ne me dérangez pas. Oui, il me faudra aussi vos commentaires. Prenez tout le temps qu'il faudra. Non, je vous l'ai dit, vous ne me dérangez pas. [...] dans votre roman n'oubliez pas le mépris d'avance de don Juan. [...] Quoi ? D'autres détails sur don Juan ? [...] Encore ? [...] Expliquez bien aussi pourquoi cette rage de séduire chez don Juan. (BS 342-344)

Ces propos prolongent donc thématiquement l'entrevue avec Adrien, mais l'enrichissent pragmatiquement ; cette fois, Solal maquille non seulement l'objet de son discours, don Juan lui servant encore de prête-nom, mais aussi son allocutaire. La retranscription monovocale de ce dilogue contribue à le souligner : le point de vue qui est proposé au

lecteur n'est celui ni d'un des interlocuteurs, ni d'un narrateur omniscient, mais bien la réception qu'en a Ariane, destinataire véritable de ce trope communicationnel.

Comme l'écrit Pierre Varrod, « il parle *en biais* à Ariane »[1], ce qui rend d'autant plus ironique cette fausse confidence : « *Etrange envie soudain de me confier à toi, cher Adrien.* » (BS 343). Depuis son intrusion en vieux Juif, c'est par de semblables moyens, indirects et retors, que Solal a maintenu le contact avec Ariane : il s'est insidieusement rappelé à son souvenir en demandant à Adrien de lui communiquer ses hommages (BS 102), puis, après avoir posé un lapin à l'invitation des Deume, en adressant ses excuses à Ariane seule, qu'il charge de les transmettre autour d'elle (BS 295). Ce sont alors à la fois le destinataire et l'acte de langage de cette lettre qui sont travestis, dans la mesure où elle vise principalement Ariane et relève plus de la provocation que de la contrition. Adrien occupe alors le rôle du *répétiteur*, adjuvant comique d'un amour qui le berne[2] ; mais c'est au téléphone que culminent le brio et le culot, assortis d'une humiliation du mari à son insu, sa ridiculisation en direct devant sa femme[3]. Ce trope téléphonique illustre de façon outrancière et brillante l'idée qu'avance Roland Barthes :

> tout propos qui a pour objet l'amour (quelle qu'en soit l'allure détachée) comporte fatalement une allocution secrète (je m'adresse à quelqu'un, que vous ne savez pas, mais qui est là, au bout de mes maximes). [...] (L'atopie de l'amour, le propre qui le fait échapper à toutes les dissertations, ce serait qu'*en dernière instance* il n'est possible d'en parler que *selon une stricte détermination allocutoire* ; qu'il soit philosophique, gnomique, lyrique ou romanesque, il y a toujours, dans le discours sur l'amour, une personne à qui l'on s'adresse, cette personne passât-elle à l'état de fantôme ou de créature à venir. Personne n'a envie de parler de l'amour, si ce n'est *pour* quelqu'un.)[4]

L'enjeu de ce trope communicationnel est énoncé par la négative dès le début de la conversation, quand Solal assure à Adrien qu'il ne le dérange pas et s'en explique ainsi : « *Je n'ai pas encore commencé de la séduire.* » (BS 342). D'une part, cette allusion à la séduction qu'il dit ne pas avoir encore entamée amène aussitôt la reprise de ses développements sur don Juan, à la faveur d'une association d'idées explicite : « *A propos*, [...]. » Le coq-à-l'âne contribue à établir fortement l'analogie entre Solal et le séducteur archétypique, et donne un premier indice de lecture de son analyse du mythe comme autoportrait à peine modalisé par l'énallage[5]. Il donne au don Juan qu'il décrit à Adrien maints attributs dans lesquels ce dernier, et plus encore Ariane, peuvent reconnaître le locuteur lui-même tel que le début du chapitre l'a décrit : « *Elles, par contre, ne le critiquent pas, l'acceptent, trouvent naturelles ses robes de chambre, naturels ses chapelets.* » (BS 344). D'autre part, parlant de don Juan, c'est spécifiquement sur le mépris d'avance que revient Solal. Or, il est d'emblée exprimé par la désignation à la troisième personne d'Ariane, destinataire indirecte et semble-t-il accidentelle de ces propos. Comme le souligne André Joly, la seconde valeur de la non-personne évoquée par Benveniste, symétrique du rabaissement du locuteur et de l'exaltation lyrique de sa destinataire, est l'outrage envers une personne qui, participant au cadre énonciatif, s'en trouve néantisée : « C'est manifester que, bien qu'elle soit physiquement présente, on tient à l'exclure de tout

---

[1] Pierre VARROD. "*Belle du Seigneur* ou l'impossible désir de la femme". *CAC*, n°10, 2000, p.165.

[2] Isabelle GRELLET, Caroline KRUSE. *La Déclaration d'amour*. Paris : Plon, 1990, p.124-125.

[3] Pour le lecteur, c'est chose faite depuis le chapitre XXXIV. Le procédé évoque celui dont, dans le registre épistolaire, Valmont se rend coupable dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, particulièrement la Lettre XLVIII.

[4] Roland BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977, p.88.

[5] Déjà, dans sa longue confidence déroutante à Jérémie, Solal faisait de don Juan une référence dans son rapport aux femmes : « *Jamais, jamais je ne pourrai me débarrasser de mon profond respect pour elles. En somme, don Juan cherchait la femme qui lui résisterait et qu'il pourrait enfin adorer.* » (M 543-544).

rapport allocutif. On la traite en quantité négligeable, comme si elle était effectivement absente ; on parle d'elle mais on ne lui parle pas. »[1] Or, la spécificité de la communication téléphonique rend structurellement inévitable cette *excommunication conversationnelle*, selon l'expression de Françoise Armengaud. La parole repose alors sur une ambiguïté pragmatique symétrique de l'énallage maquillant le Je en un don Juan vêtu comme lui :

> Comme je vous l'ai dit, ce mépris, c'est parce qu'il sait que s'il le veut, dans trois jours ou même dans trois heures, cette fière sociale, si digne en son fauteuil, il sait que s'il le veut elle [...] prendra dans le lit diverses positions peu compatibles avec sa dignité actuelle. Affaire de stratégie. Alors, d'avance il ne la respecte pas énormément, et il trouve comique qu'elle fasse tant la convenable en son fauteuil, comique qu'elle s'offusque de sa robe de chambre. Comique, puisqu'il sait que s'il s'en donne la peine, elle fera bientôt les habituels sauts de carpe, haletante et animale servante de nuit, nue et sursautant sous lui, pauvre Juan, parfois doucement gémissante et parfois fortement remuante et toujours les yeux blancs de sainte extasiée. (BS 342-343)

Le début de la citation articule nettement cette hypotypose sexuelle à l'entretien que Solal a eu avec Adrien avant que n'arrive Ariane, et il réalise ainsi son humiliante exclusion des gauloiseries échangées par les deux hommes, le mari et le séducteur, en son absence si ce n'est à ses dépens. En outre, pour Adrien, le démonstratif a la valeur d'une anaphore dont le contenu est extrait obliquement du sémème de Don Juan, impliquant la présence de femmes ; mais pour Ariane, il s'agit d'un déictique, renvoyant à la situation d'énonciation tout comme l'épithète *actuelle*. Cette double énallage permet à Solal, sous couleur des certitudes de son prête-nom, de réaffirmer à Ariane le succès qui sanctionnera les trois heures de séduction qu'il vient de négocier avec elle, et de l'anticiper en dressant d'elle un portrait burlesque et grivois, contrastant précisément avec le maintien hautain dont, depuis le début du chapitre, elle ne s'est pas départie. Enfin, en disculpant Adrien quant à un éventuel dérangement, il signifie à Ariane que sa séduction peut attendre, tant l'issue en est certaine.

Ainsi, le mépris que Solal a déjà manifesté ouvertement à Ariane trouve ici une explication théorique en même temps qu'une aggravation. Alain Schaffner a dégagé avec rigueur le fonctionnement argumentatif retors de cette tirade :

> ce pseudo-syllogisme faussement généralisant doit en fait être lu ainsi : Les femmes que *je* réussis à séduire sont pour moi méprisables (P1) ; or, je vais réussir à *vous* séduire (P2) ; donc, *d'avance*, je *vous* méprise (P3). Le raisonnement repose ici sur un saut dans le futur, anticipation du succès de la scène de séduction, qui est plutôt, on le voit, de l'ordre de la pétition de principe.[2]

La pétition de principe est par excellence la forme logique que prend ce mépris. Il est accrédité par l'éthos de Solal. Sa prétendue confidence à Adrien, tout en étant susceptible de susciter l'intérêt ou la tendresse par son désarroi ou sa fragilité, lui confère hauteur et majesté, dans le propos et par la forme même des énoncés gnomiques, en outre condensés par l'antithèse lettrée entre deux figures emblématiques : « *La misère avilit.* [...] *On ne méprise bien que ce que l'on possède et domine. Goethe méprisait mieux que Rousseau.* » (BS 343). Le procédé est particulièrement efficace quand Solal énumère les raisons pour lesquelles don Juan, malgré son mépris, a besoin des femmes :

> elles le consolent d'être dépourvu de semblables. Telle est la grandeur dont la suivante et dame d'honneur a nom Solitude. [...] elles le consolent aussi de n'être pas roi, car il est fait pour être roi, de naissance et sans y prendre peine. Roi il ne peut, chef politique il ne daigne. (BS 344-345)

Les deux consolations qu'elles lui apportent sont chacune ponctuées par une phrase proche de la devise ou de la sentence classique, voire médiévale. La grandeur évoquée par la

---

[1] André JOLY. art. cit., p.405. C'est le cas pour les enfants, les vieillards, les malades, les idiots, les animaux familiers (p.406).

[2] Alain SCHAFFNER. "Allô ! Don Juan ?", in *Récits de la pensée*. Paris : SEDES, 2000, p.299.

première est connotée par la métaphore féodale, renforcée par le redoublement synonymique, et désignant *in praesentia* la notion abstraite de solitude comme une allégorie que renforce l'ellipse de l'article et la majuscule. La seconde est encore plus marquée, du fait de la densité et du parallélisme des deux propositions en parataxe, grâce à l'antéposition afonctionnelle des substantifs attributs, la réduction de la négation au seul discordantiel, et l'ellipse du verbe attributif.

Toutefois, le mépris pour Ariane et la hauteur du séducteur connaissent un brouillage considérable. Les femmes dont il entoure son don Juan contribuent à la mettre en concurrence et à l'inscrire dans une série : « *En été, quand il va passer quelques jours chez Isolde* [...]. *Mais de toutes ses femmes, la préférée est la petite Edmée, une naine salutiste aux jambes torses qui est son amie.* » (BS 344). De plus, la préférence finalement accordée à Edmée, outre qu'elle confirme à Adrien l'identification de Solal à don Juan[1], invalide surtout pour Ariane les domaines sur lesquels porterait cette rivalité : beauté et rang social. En Edmée, ce sont les atouts d'Ariane qui sont méprisés. L'anecdote que Solal évoque à l'appui de la facilité de séduire est fort intéressante, dans la mesure où, inversement, il s'y attribue le cas limite de la prouesse amoureuse :

> en mon jeune âge, je suis parvenu à m'enlever une femme à moi-même. C'est une histoire compliquée de frères jumeaux, moi étant l'un et l'autre, l'un rasé et l'autre faussement moustachu. Je la lui raconterai demain devant la mer violette de Céphalonie. (BS 344)

En même temps il éveille la curiosité d'Ariane quant à une histoire qui promet d'être cocasse et savoureuse, et en promettant indirectement de la satisfaire sans qu'elle l'ait formulée, il présuppose à nouveau le succès de sa séduction et leur départ pour un littoral ensoleillé. L'ambiguïté des figures féminines évoquées par cette tirade culmine dans cette anecdote :

> L'attrait de l'échec aussi. A Londres, l'année dernière, une jeune duchesse ou quelque chose dans ce genre à qui il venait d'être présenté. Il lui a plu aussitôt. [...] Alors lui, une envie irrésistible de toucher le dernier os de la colonne vertébrale de la duchesse, un os qui s'appelle le coccyx. C'est ce qu'il a fait alors qu'elle se disposait à s'asseoir. Il lui a dit qu'il a voulu sentir les restes de la queue des lointains ancêtres de cette duchesse. Elle n'a pas approuvé cet intérêt. (BS 343-344)

En datant de l'année passée ce nouveau fait d'armes paradoxal imputé à don Juan, Solal établit une fois de plus son identification avec lui. L'approximation dédaigneuse quant au titre exact de sa victime, réifiée et catégorisée sans rigueur ni déférence, confirme aux dépens d'une tierce personne le mépris affiché. Le burlesque de la chute qu'il donne à cette entrevue galante, à rebours de la prévisible séduction qu'elle annonçait, peut lui gagner la sympathie d'Ariane par son comique irrévérencieux, qui s'inscrit dans sa problématique obsédante des vestiges de l'animalité en l'homme. L'*understatement* de la chute, formulant le scandale par une négation très neutre, connote cette distance et cette maîtrise, et montre Solal plus flegmatique, plus *british* qu'une aristocrate anglaise. Ariane peut se reconnaître dans celle-ci, qui pourtant sert en même temps de faire-valoir, comme le note Alain Schaffner : « le fait qu'il s'agisse d'une duchesse fournit un précédent social à Ariane (elle aussi aristocrate) et l'inscrit dans une flatteuse comparaison : moi, Solal, je refuse une duchesse qui s'offre sur un plateau, mais vous, je tiens à vous séduire. »[2]

L'attrait de l'échec, qu'est censé illustrer le dénouement anomique de cette séduction, brouille les enjeux qu'a fixés Solal aux trois heures qui vont suivre. Ariane peut alors croire contre-productive et suicidaire l'arrogance stratégique qu'il a affichée, et y

---

[1] Adrien a évoqué la naine en dressant le portrait de Solal à Antoinette (BS 206-207).

[2] Alain SCHAFFNER. "Allô ! Don Juan ?" art. cit., p.302.

reconnaître à tort son goût pour l'échec : Solal ne tiendrait pas tant à la séduire, et c'est finalement là un mépris de plus. La machination inhérente à cette conduite paradoxale est pourtant explicitée dans ce bref retour à la situation d'énonciation, au milieu du portrait de don Juan : « *Antipathique, est-elle en train de penser, et c'est bon signe.* » (BS 345). Solal fait même de la possibilité de l'échec amoureux l'enjeu primordial de la frénésie du séducteur :

> le plus important mobile de cette rage, c'est l'espoir d'un échec et qu'une enfin lui résistera. Hélas, jamais d'échec. Assoiffé de Dieu, chacune de ses mélancoliques victoires lui confirme, hélas, le peu d'existence de Dieu. Toutes ces nobles et pures qui, l'une après l'autre, tombent si vite en position horizontale, hier visages de madone et aujourd'hui furieusement langueuses et languières, lui sont la preuve sans cesse renouvelée qu'il n'est pas d'absolue vertu et que, par conséquent et une fois de plus, ce Dieu qu'il espère ne veut pas être, et qu'y puis-je ? (BS 345)

Alain Schaffner définit ce raisonnement comme un « paralogisme [...] accomplissant un saut vertigineux de l'éthique au théologique [...]. Le processus de séduction se voit ainsi simultanément inscrit dans une logique expérimentale et affecté d'une valeur théurgique. »[1] On y retrouve en outre une inversion complète de la première raison de la séduction donjuanesque que Solal expose à Adrien, selon laquelle l'inexistence de Dieu le pousse à l'amour comme *divertissement*[2] (BS 344). Aussitôt se dessine un vertigineux cercle vicieux, cet amour ne faisant que lui confirmer qu'il n'y a pas de Dieu, si bien qu'« il occupe à la fois deux positions : celle du libertin et celle du puritain »[3].

> Ce paradoxe est la facette théologique d'une ambiguïté structurelle :
>
> En disant à la fois P et non-P, par exemple "Je suis don Juan" et "Je ne suis pas don Juan", ou "Je souhaite réussir à vous séduire" et "Je souhaite échouer", ou plus subtilement "Je vous révèle le dessous des cartes" (je ne suis pas masqué, pas de danger) et "vous révéler le dessous des cartes est aussi un moyen de séduction" (attention, je suis toujours masqué), Solal ne dit jamais *d'où* il parle.[4]

Ni d'ailleurs de qui il parle, ni à qui. La façon dont il met fin à l'entretien téléphonique est à ce sujet doublement trompeuse :

> Maintenant, cher Adrien, je te quitte car il me faut séduire celle-ci qui écoute et me hait. Mais mienne elle sera, je te le promets, et bien attrapée elle sera, car le sort m'a fait naître Solal XIV des Solal, un homme sans prénom [...] bien attrapée en vérité, car comment m'appellera-t-elle en nos ardeurs ? Oui, petit Deume, avec la vengeresse gaîté de douleur je la séduirai, et en grand amour nous partirons vers une île fortunée, elle et moi, cette nuit même, cependant que paisiblement tu dormiras dans ton wagon-lit. Adieu donc, et pardonne-moi. (BS 345)

Les deux actes de langage qu'il adresse à Adrien achèvent de ridiculiser le mari aux yeux d'Ariane. D'une part, la promesse fait de lui le dépositaire d'un engagement dont il va être la victime, ce que Solal souligne en appuyant sur la simultanéité du déplacement professionnel qu'il lui a ordonné, et de leur fugue adultère. D'autre part, la demande de pardon lui semblera porter sur la prolixité de Solal, sur l'abondance ou l'intimité des mots, tandis que c'est de leur efficace et leur duplicité que celui-ci, aux yeux d'Ariane, s'offre le luxe de se faire pardonner. Surtout, en disant à Adrien qu'il n'a pas commencé à la séduire, Solal lui adresse un déni de la séduction, trompeur et calculé, comme l'explicite ensuite l'énoncé des deux premiers manèges qui, rétrospectivement, est une humiliation de plus : « *Premier manège, avertir la bonne femme qu'on va la séduire. Déjà fait. C'est un bon*

---

[1] Alain SCHAFFNER. ibid., p.305.

[2] C'est la raison qu'il invoque dans *Mangeclous* quand, après avoir écarté la Bible et Dieu comme raisons de vivre valables, il se résout à séduire Ariane (M 550).

[3] Alain SCHAFFNER. "Allô ! Don Juan ?" art. cit., p.306.

[4] ibid.

moyen de l'empêcher de partir. Elle reste par défi, pour assister à la déconfiture du présomptueux. Deuxième manège, démolir le mari. Déjà fait. » (BS 357-358). Ce premier manège décrit les répliques par lesquelles Solal accueille Ariane, et montre bien que, dès lors, la séduction a commencé ; le second, esquissé par la parodie des propos conjugaux d'Adrien et le récit de sa sortie par la porte de service, est pleinement réalisé par le trope téléphonique, avant de réapparaître (BS 358-359, 361).

En dépit de la maestria, du ton polémique ou lyrique, des enjeux de ce trope téléphonique, le paragraphe qui le suit confère après coup à Solal un investissement très minime ; l'appel d'Adrien qui interrompt son DIL intérieur, n'a fait que suspendre ses réflexions sur la nécessité de préparer son suicide d'un coup de pistolet dans le cœur : « *marquer à l'avance l'endroit sûr, s'y faire tatouer un point bleu. Soudain, la sonnerie. Il décrocha.* » (BS 342), « *Il raccrocha, resta immobile. Si pas de tatoueur à Genève, aller à Marseille.* » (BS 345). La résurgence de cette obsession, en dépit de son interruption, dans le discours mental de Solal au point où il l'avait laissée accrédite la sincérité de son portrait de don Juan : « *La présence continuelle de sa mort,* [...] *l'attrait de sa mort à trois heures du matin.* » (BS 343). On a là l'illustration du principe que formule Dorrit Cohn : énoncé sur fond de dialogue, le monologue rapporté, par contraste, acquiert un air de sincérité ; si peu sincère qu'on soit avec soi-même, on l'est toujours plus qu'à l'égard des autres[1].

VI. Ariane et les énallages

La fin de la conversation téléphonique met un terme au trope communicationnel, et occasionne un retour à l'interlocution directe, qui n'en va pas moins adopter un schéma pragmatique complexe et mouvant. Tout d'abord, après avoir parlé d'Ariane à Adrien, en le tutoyant, Solal vouvoie Ariane et lui parle d'Adrien : le dilogue redémarre donc par un commentaire sur l'interlocuteur de la conversation téléphonique, adressé à sa destinataire indirecte[2]. Toutefois, les considérations sur le mari sont vite expédiées, et amènent rapidement une valorisation de soi, par contraste : « *Un veinard, en somme, votre mari.* [...] *Moi toujours seul, et rien que les femmes pour m'aimer, et ma honte de leur amour. Honte de devoir leur amour à ma beauté, mon écoeurante beauté* [...]. » (BS 345-346). A la cohésivité bienheureuse d'Adrien, Solal oppose son individualité irréductible, sa solitude, son dénuement existentiel. En se donnant l'amour des femmes comme seule issue, Solal réintroduit l'enjeu qu'il a fixé à l'entrevue, la séduction, et il lui confère les mêmes implications existentielles que pour don Juan ; en même temps, il sous-entend que, *a contrario,* Adrien n'a pas un besoin aussi exclusif et vital de l'amour des femmes, donc d'Ariane. Après avoir investi d'une telle charge l'écoute de cette dernière, il termine paradoxalement non sur son espoir, mais sa honte ; l'axiologie négative, exprimée notamment par les oxymores et les épithètes discordantes, permet d'évoquer sa beauté tout en la dénigrant. C'est ce que va développer longuement la diatribe contre le culte de la beauté, l'hypocrisie qui l'entoure, l'animalité qui le fonde. Je reviendrai plus loin sur ce pamphlet moraliste, pour me concentrer à présent sur la forme pragmatique de cet exorde digressif qui s'étale sur une dizaine de pages, l'inscription de sa destinataire et les

[1] Dorrit COHN. op. cit., p.102. D'ailleurs, la tentation du suicide est déjà apparue dans la chambre d'Ariane (BS 9), et elle réapparaît, après qu'un intermède de psycho-récit a souligné qu'il n'y pensait plus (BS 367), dans un moment d'absence au milieu de la tirade : « *Il s'arrêta.* [...] *il se vit sortant de l'échoppe du tatoueur marseillais* [...]. » (BS 369).

[2] Et c'est souvent par cette transition qu'est résorbée, au quotidien, l'asymétrie de ce type de situation.

modalités de son acte de langage programmatique, la séduction – que brouillent les énallages généralisées.

Le propos moraliste qu'adopte Solal prend pour objet un féminin pluriel qui comprend Ariane mais ne la désigne qu'obliquement[1]. Les syntagmes nominaux donnent aux pronoms un contenu sémantique dans lequel Ariane est susceptible de reconnaître sa caricature ; ils conjoignent la mention ironique des valeurs hypocrites, et le démonstratif disqualifiant, déictique de notoriété : « *ces jeunes idéalistes* » (BS 346), « *ces dames éprises de spiritualité* [...] *ces angéliques* » (BS 347), « *ces mignonnes* » (BS 348), « *ces demoiselles de bonne famille, présentant bien* [...] *les angéliques effrontées* »[2] (BS 362). Solal y ajoute des désignations figurant la minutie de leur examen de la beauté masculine par des isotopies hétérogènes, techniques et professionnelles : « *de leur coup d'œil de spécialistes* [...] *tenaces petits juges d'instruction* » (BS 348). Outre le registre satirique, le féminin pluriel supporte le lyrisme du scandale :

> Que les velus soient carnivores, j'accepte. Mais elles, elles en qui je crois, elles, mes pures, je n'accepte pas ! Elles, avec leurs regards, leurs nobles gestes, leurs pudeurs, elles, découvrir sans cesse qu'elles exigent de la beauté pour me donner leur amour, seul sentiment divin sur cette terre, c'est ma torture et j'en crève ! [...]. Et j'ai honte pour elles lorsqu'elles me regardent et me mesurent et me soupèsent et que des yeux, oui des yeux, elles flairent ma carapace et ses arrangements (BS 349)

Le paradoxe qui scandalise Solal est inscrit dans la syntaxe : les femmes sont valorisées par les appositions et les caractérisations appliquées aux pronoms, c'est-à-dire leurs qualités et leurs attributs ; c'est en revanche les verbes dont elles sont sujets qui les disqualifient, c'est-à-dire leurs agissements.

Le procédé est développé avec plus d'ampleur par la suite, dans la parastase, l'accumulation d'appositions et de répétitions :

> C'est la stupéfaction de mes nuits que les femmes, merveilles de la création, toujours vierges et toujours mères, venues d'un autre monde que les mâles, si supérieures aux mâles, que les femmes, annonce et prophétie de la sainte humanité de demain, humanité enfin humaine, que les femmes, mes adorables aux yeux baissés, grâce et génie de tendresse et lueur de Dieu, c'est mon épouvante qu'elles soient séduites par la force qui est pouvoir de tuer, c'est mon scandale de les voir déchoir par leur adoration des forts, mon scandale des nuits, et je ne comprends pas, et jamais je n'accepterai ! (BS 369-370)

L'éthos douloureux de Solal et la honte qu'il jette sur les femmes sont connotés par ces segmentations de la période qui piétine, revient en arrière, s'étoffe. La principale initiale débute par une focalisation syntaxique ; le présentatif cataphorique met en relief la stupéfaction à laquelle la complétive va donner un contenu. Or, celle-ci accumule d'abord une douzaine de qualifications lyriques, adjectifs et syntagmes nominaux apposés dont l'énumération est rythmée et relancée par deux redéparts du groupe sujet. La polysyndète qui culmine avec Dieu sur l'enjeu spirituel que Solal fixe aux femmes, est interrompue par le redépart de la principale sur deux nouvelles prédications ; il amorce le basculement de la célébration dans la déploration. La gradation du substantif mis en relief, passant de la stupéfaction à l'épouvante puis au scandale, est associée à la réduction des femmes aux seuls pronoms pluriels, régissant enfin des verbes, qui s'avèrent fortement péjoratifs, *être séduites, déchoir*. L'amenuisement des principales dès lors qu'elles nomment le *scandale*

---

[1] « Symptôme de cette dégradation de l'idiolecte dans le cliché, le *Elle* de l'amante est transformé systématiquement en un pluriel, le *elles* qu'on trouve dans la diatribe inaugurale de Solal ». Anne-Marie PAILLET. art. cit., p.29.

[2] Dans ce dernier syntagme, l'ironie va jusqu'à l'oxymore. On a aussi : « *étant d'âme élevée, parce que de bonne bourgeoisie* [...] *l'inconscient des délicieuses, croyantes et spiritualistes* » (BS 349).

est renforcé par la répétition de ce troisième attribut, paroxystique. Il ne fait plus l'objet d'une mise en relief, mais est simplement répété en écho, et son apposition clôt la série par un sursaut syntaxique synthétisant le premier et le dernier syntagme focalisé. Cet ultime bégaiement de la protase est suivi de la chute lapidaire, opérant en cadence mineure un retour au Je scandalisé, dans deux propositions indépendantes simples en polysyndète.

Toutefois, dès le début, le pronom pluriel côtoie le singulier, et leur alternance fait que ce dernier semble désigner une femme prototypique, indéfinie et universelle : « *Cette longueur, ce poids et ces osselets, si je les ai, elle sera un ange, une moniale d'amour, une sainte.* » (BS 346). Symétriquement, le Je ne désigne alors pas tant Solal, mais un homme quelconque désireux d'amour, un sujet expérimental au service de sa diatribe, comme le montrent l'apparence hypothétique qu'il se confère et sa désignation concurrente à la troisième personne par un syntagme nominal indéfini :

> Mais si je ne les ai pas, malheur à moi ! [...] Et si le malheureux ne peut proposer qu'une petite longueur, elles crachent dessus. Donc, si ne mesurant par hypothèse que ces malheureux cent cinquante centimètres, j'essaie tout de même [...] elle se fiche de mon âme (BS 346-347)

Mais régulièrement, leur référence, dans le prolongement du trope communicationnel, s'oriente insolemment vers l'interlocution, vers Ariane délocutée. En effet, le pronom singulier exemplaire opère brusquement l'assimilation de cette dernière au cas d'école polémique :

> Et si j'ose lui parler d'amour elle me lancera un verre à la figure dans l'espoir de m'éborgner ! Comment, me dira-t-elle, tu n'as pas de petits bouts d'os dans la bouche et tu as l'audace de m'aimer ? Hors d'ici, misérable, et reçois en outre ce coup de pied au derrière ! (BS 347)

En même temps que son investissement personnel dans le Je gagne en vivacité, Solal, par une double énallage transposant le vouvoiement au passé en un iloiement au futur, intègre au prototype féminin l'accueil réservé au vieux Juif. L'imbrication du prototype et de l'expérience vécue lui permet de prêter à celle-ci une intention, puis surtout un DD farcesque que pour le coup Ariane n'a jamais prononcé, comme dérision et verbalisation burlesque de ses motivations inconscientes.

L'enfermement d'Ariane dans la place de la délocutée est inhérent au silence que Solal a obtenu d'elle. Pour l'essentiel, elle s'y tient, comme le souligne occasionnellement le récit : « *muette, tenant parole* » (BS 364). La première de ses rares interventions est une question polémique en DD, encadrée par le cotexte déterminant de la parole de Solal qui l'enregistre avant qu'elle ne soit énoncée, et la permet : « *Quoi ? Parlez, je vous y autorise.* [...] *Ahah, elle fait l'intelligente!* » (BS 349). La contradiction qu'elle lui a opposée est saluée par le débrayage du vouvoiement en un iloiement ; il véhicule une disqualification de la réplique d'Ariane, réduite à une pose par le syntagme verbal *faire* + adjectif substantivé, d'autant plus insolemment qu'aucun autre destinataire ne justifie alors sa réduction à la non-personne[1]. Inversement, les marques de l'allocution directe sont relativement éparses. Solal adresse à Ariane des interrogations d'autant plus rhétoriques qu'elle n'est pas censée y répondre et qu'il ne lui en laisse pas le temps : « *Alors, je vous le demande,* [...] *?* » (BS 347), « *comprenez-vous ?* » (BS 370). C'est particulièrement net avec ces phatismes : « *Oh, dites, que fais-je au milieu de ces mannequins politiques* [...].

---

[1] Cette mobilité des personnes grammaticales apparaît déjà lors de la déclaration d'amour paradoxale faite à Aude : le jeu des pronoms, d'abord exercice scolaire, prend ensuite une forte charge polémique : « *Vous rêvez d'une existence héroïque et révoltée et russe, et en réalité elle est ravie d'être la fille du Maussane* [...]. » (S 180). Le vouvoiement introduit les clichés romanesques par lesquels la jeune fille se représente, et l'iloiement y oppose abruptement la réalité d'Aude, qui n'est ni révoltée ni héroïque ni russe, mais une petite aristocrate française.

Dites, tous ces futurs cadavres [...]. » (BS 351) ; ils encadrent une longue satire de la SDN qui, fort détaillée et dénuée de point d'interrogation, contient par son développement même la réponse sous-entendue, c'est-à-dire *rien*.

Lorsque la diatribe invoque ses sources et ses références, l'inscription de l'allocutaire se fait plus nette, sollicitant un savoir partagé : « *Et les araignées ! Connaissez-vous les mœurs des araignées ?* » (BS 367). La question justifie son développement moraliste. De telles réponses à ses propres questions s'accompagnent également d'impératifs enjoignant à la destinataire de se documenter : « *Lisez les livres sur les singes et vous verrez que je dis vrai.* » (BS 354), « *Voyez les annonces matrimoniales* » (BS 346), « *Lisez les annonces de ces demoiselles* [...]. *Lisez et vous verrez* » (BS 362). Ce renvoi constant aux références que Solal propose même de mettre sous les yeux d'Ariane (BS 367), est radicalisé lorsque l'exemple s'incarne devant elle : « *Regardez le babouin dans sa cage, regardez-le qui fait de la virilité pour plaire à sa babouine, regardez-le qui se tape de grands coups sur la poitrine* [...]. *(Il arpenta le salon, martela sa poitrine pour faire babouin.* [...]*)* » (BS 365). L'impératif introduit la longue hypotypose de l'apologue du babouin, mais le verbe *regarder* est en outre d'emblée motivé par la représentation d'acteur qu'en donne Solal, notée par la didascalie parenthétique. Dans la situation d'énonciation, Solal n'est pas comme les autres un babouin caché sous l'homme, mais un homme citant et imitant le véritable babouin[1]. Sa mimogestualité est un opérateur métaphorique, un outil disqualifiant, elle le met hors du schéma universel dénoncé. Pour autant, Solal, à ce moment-là, fait aussi le babouin, le fût-il par son isolement polémique et son anticonformisme ; il ne se prive pas de souligner ce paradoxe du comédien, selon lequel le *moi* est à la fois le babouin représenté et Solal en représentation : « *tout comme moi en ce moment, le grand babouin de la cage parle fort, avec des gestes de vitalité* » (BS 366-367).

A côté de ces sources scientifiques, il est une autre référence significative à laquelle l'impératif renvoie Ariane ; il s'agit alors de devancer le reproche de rabâchage, sous-entendu dans le *oui* liminaire : « *Oui, je sais, je me répète. Manie de ma race passionnée, amoureuse de ses vérités. Lisez les prophètes, saints rabâcheurs.* » (BS 371). Auparavant, à plusieurs reprises, l'agacement d'Ariane a été prévenu par de semblables justifications : « *Oui, je sais, je l'ai déjà dit, je le répète et je le répèterai jusqu'à mon lit de mort !* » (BS 362), « [...] *dont la capacité de meurtre est l'ultime racine, répété-je une fois de plus* [...] *Oui, j'ai déjà dit cela tout à l'heure,* [...]. *Excusez-moi,* [...]. » (BS 366), « *Et l'empis ! Il faut qu'il fasse de la force, lui aussi, le malheureux. L'empisette l'exige. Ah oui, je vous en ai déjà parlé. Et la serine, donc !* » (BS 369). La fin de cette dernière citation prouve bien que l'excuse quant au ressassement est en même temps son moteur, légitimant le filage du paradigme et la parastase.

Les rares occurrences de l'allocution directe véhiculent l'inscription polyphonique de cette destinataire muette et hostile : « *Vous me détestez, je le sais. Tant pis et gloire à la vérité !* » (BS 363), « *Vous êtes choquée ? Moi aussi.* » (BS 365) ; sa parole confisquée peut même n'apparaître que dans l'écho de critiques qui n'ont pas été formulées : « *Quoi, je blasphème ?* » (BS 347). On le voit, elles portent non seulement sur la répétition, mais aussi sur la violence du propos :

> Les mots abominables que je dis et que je regrette après les avoir dits, paléolithiques et babouines, si je les dis et ne peux m'empêcher de les redire, c'est parce que j'enrage qu'elles ne soient pas

[1] Il imite ensuite l'araignon : « *Elles exigent que le mari prouve sa force en faisant des bonds ! Ainsi ! (A pieds joints, il sauta par-dessus la table.* [...] *)* » (BS 367).

> comme elles méritent d'être, comme elles sont au fond de mon cœur. [...] Ecoutez mon secret. (BS 369)

Le retour métalinguistique inverse le reproche quant aux outrances verbales ; il les légitime en les mettant en balance avec son idéalisation des femmes, que développe la tirade lyrique concluant sur le scandale[1]. Le vouvoiement intermittent, régissant les développements, l'argumentation et la réception de cette tirade, est indissociablement adressé à un allocutaire collectif et indéfini, un *vous* continûment accusateur qui désigne mais excède Ariane ; on le voit dans cette diatribe contre les valeurs morales apanage des possédants :

> et c'est pourquoi vous y attachez une telle importance, prétendument morale. Preuve de votre adoration de la force ! [...] votre respect de la culture, apanage de la caste des puissants, n'est en fin de compte, et au plus profond, que respect du pouvoir de tuer, respect secret, inconnu de vous-même. Bien sûr, vous souriez. Ils souriront tous [...]. (BS 353)

Elle se conclut sur l'assimilation de la réaction d'Ariane à la réaction commune, universelle ; or, mieux que le vouvoiement, c'est le pronom caméléon On qui permet de confondre les protestations supposées d'Ariane et celles de la doxa, d'assimiler l'allocutaire et les délocutés, et d'enfermer la première dans le silence obligé des seconds[2] : « *Quoi, on proteste, on me traite de matérialiste ?* [...] *Donc viande, et qu'on se taise !* » (BS 360-361). Solal associe cette néantisation de la destinataire à la parole confisquée et interdite, à sa propre désignation périphrastique par une insulte imputée à Ariane : « *Donc qu'on se taise et qu'on ne me méprise plus par ici et qu'on ne chuchote plus que je suis ignoble et matérialiste ! Le plus ignoble ici n'est pas celui qu'on pense !* » (BS 348). Le détour de la négation permet alors de renvoyer à Ariane, obliquement (et avec l'efficacité de l'alexandrin), l'insulte qui lui a été attribuée.

Les places pragmatiques dans lesquelles ce dilogue anomique enferme Ariane sont donc complexes et mouvantes, féminins pluriels satirisés, iloiements insolents, vouvoiements accusateurs ou impérieux, néantisation dans le On. Mais la virulence et l'impertinence culminent quand cette labilité va jusqu'au tutoiement :

> Donc se consoler par l'amour d'une femme. Mais se faire aimer est si facile, si déshonorant. Toujours la même vieille stratégie et les mêmes misérables causes, la viande et le social. Le social, oui. Bien sûr, elle est trop noble pour être snob [...]. En silence, elle proteste, me trouve d'esprit bas. [...] Mais, idiote, ne vois-tu pas [...] que c'est la raison profonde, secrète, inconnue de toi, pour quoi tu y attaches un tel prix. C'est cette appartenance sociale qui en réalité fait le charme du type aux yeux de la mignonne. Bien sûr, elle ne me croit pas, elle ne me croira jamais. (BS 352)

Cette citation fait suite à la satire douloureuse de la méchanceté universelle ; ses quatre premières phrases en tirent les conclusions selon une formulation universelle, sans actualisation, du fait de leur forme infinitive puis nominale. Le pronom féminin singulier apparaît d'abord comme l'anaphore de l'indéfini initial, *une femme*, mais rapidement s'y mêle un iloiement désignant clairement Ariane et devançant sa réception. L'ambiguïté de cette délocutée, à la fois présente et indéfinie, affecte le tutoiement qui la suit. D'une part, ce retour de l'allocution longtemps occultée, accompagné d'un appellatif insultant, est plus abrupt qu'un vouvoiement ; mais en même temps, il est moins direct, dans la mesure où il

---

[1] Avec plus de légèreté, c'est son cabotinage que Solal justifie par un retour sur soi amusé, qui continue d'en être : « *ma méprisable haute situation, acquise par la ruse et l'impitoyable écrasement. Ancien ministre, sous-bouffon général, commandeur de je ne sais plus quoi, oui, je sais de quoi, c'était pour la beauté de la chose. Un peu comédien, sourit-il gentiment.* » (BS 350-351).

[2] Dès lors que Solal ne s'adresse plus à Ariane, mais fictivement au Nathan qu'elle incarne, le pronom On est coréférent du féminin singulier désignant celle qu'il doit séduire, tout en l'incluant dans l'inconscient féminin prototypique nécessitant qu'il soit cruel avec elle : « *elle s'embêterait avec toi, tout comme avec un mari. Tandis qu'avec un cher méchant, on ne bâille jamais* [...]. *Bref, on souffre, c'est intéressant.* » (BS 381).

semble être un DD enchâssé, adressé à cette délocutée qui n'est pas explicitement Ariane. Le Tu constitue une interpellation d'Ariane, mais provisoire ; le passage de Je et Tu aux deux désignations du *type* et de la *mignonne* contribue à brouiller cette brusquerie, à la fictionnaliser partiellement, et à ramener finalement l'iloiement du soliloqueur.

Le tutoiement revêt une valeur différente quand il apparaît en alternance avec le vouvoiement[1] et s'adresse explicitement à l'allocutaire, par exemple quand Solal la pousse à lui lancer l'insulte antisémite : « *dites ce que vous avez envie de dire.* [...] *Car à une heure du matin tu lèveras vers moi des yeux extasiés. Allons, dites.* » (BS 341). Il oppose le vouvoiement qui, associé au présent et à la situation d'énonciation, désigne Ariane avant que la séduction n'ait opéré, et le tutoiement au futur ; c'est une anticipation à la fois propositionnelle et pragmatique sur la séduction accomplie, qui contribue d'emblée à la mettre en œuvre. Plus tard, alors que la séduction n'en est encore qu'à son interminable exorde, Solal opère un des premiers retours sur le but déclaré de l'entrevue, en devançant encore une critique muette :

> Oui, je sais, pitoyable séduction. Absurdes, mes développements sur la convenance physique et le pouvoir de tuer, et ce n'est pas fini, alors qu'il serait tellement plus malin de te parler de Bach et de Dieu et de te demander chastement si vous voulez me donner votre amitié. Qui sait, tu me dirais alors noblement oui, les yeux baissés, et tu entrerais purement dans la ratière [...] Mais je ne peux pas, je ne peux plus séduire comme elles veulent, je ne veux plus de ce déshonneur ! (BS 350)

Ses doutes mêmes témoignent que la séduction a déjà commencé, fût-ce de façon paradoxale ; mais de surcroît, c'est ce que manifeste le voutoiement. Abrupt, instable et anomique, il scinde alors la destinataire en un Vous conventionnel, au sein du DI stéréotypé, séducteur et hypocrite qui conviendrait, et un Tu de situation opérant cette séduction en acte, par un nouveau coup de force du discours enchâssant. Solal le théorise rétrospectivement en recommandant à Nathan les viols symboliques : « *Par exemple, entre deux phrases déférentes, un tutoiement comme par mégarde, dont tu t'excuseras aussitôt.* »[2] (BS 384).

VII. Le manège des manèges : critique et praxis

Solal, qui en a dès le début présomptueusement présupposé le succès, montre bien dans ce doute passager l'ambiguïté de sa séduction, en même temps dénigrée dans sa dimension stéréotypée et réalisée par la pragmatique de ce dénigrement. Le début déclaré de la séduction, longtemps après son annonce officielle (BS 340), sous-entend que l'exorde n'en était pas, alors que Solal s'est déjà livré à ses démonstrations de force, au mépris d'avance, aux clichés, quoique de façon distanciée, ironique ou explicite :

> Oh assez. Pourquoi me donner tant de peine ? Je commence la séduction. Très facile. En plus des deux convenances, la physique et la sociale, il n'y faut que quelques manèges. Question d'intelligence. A une heure du matin, donc, vous amoureuse, et à une heure quarante, vous et moi gare pour départ ivre mer soleil, et au dernier moment vous peut-être abandonnée quai gare, pour venger le vieux. Le vieux, vous vous rappelez ? (BS 357)

Comme Solal y met fin, explicitement et abruptement, au terme de sa digression sur sa chatte Timie, la séduction, à l'en croire, est réduite à moins de la moitié du chapitre (BS 357-378). Paradoxalement, elle commence en conservant le registre distancié et moraliste, consistant à dénoncer et analyser ses conditions et ses procédés. Solal opère un rappel du

---

[1] On parle de voutoiement, lorsqu'il est mutuel et librement consenti. Voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (2). op. cit., p.64-65.

[2] C'est d'ailleurs ce que pratique Solal dès sa première conversation avec Adrienne (S 120).

vieux, dont la déclaration repoussée est confirmée comme l'hypotexte à venger. Toutefois, l'enjeu de la scène se complique ; la vengeance promettait d'être la séduction d'Ariane, mais Solal y ajoute désormais l'éventualité d'un raffinement : la fin déceptive. Régulièrement, cette séduction réputée acquise est précarisée par l'évocation d'une alternative préférable, qu'incarne nostalgiquement Timie, et surtout qu'exemplifie le chien du lendemain : « *Non, trop de dégoût, je ne peux plus. J'aime mieux séduire un chien.* [...] *J'estime les chiens. Dès demain, je séduis un chien et je lui voue ma vie.* » (BS 371-372), « *Le chien que je séduirai demain, on sortira ensemble tous les jours.* [...] *il arrivera à fond de train, il sautera contre moi avec ses pattes de devant et me salira gentiment. Quelle femme ferait cela ?* » (BS 383).

Les deux convenances préalables qu'évoque Solal au moment de commencer ont fait l'objet de sa diatribe liminaire, les mettant en valeur tout en les dénonçant. La séduction proprement dite poursuit ce registre paradoxal, initiée par cette phrase monorhématique, à valeur programmatique : « *Les manèges, maintenant.* » (BS 357). La tournure techniciste que prend alors la tirade va, symétriquement aux énallages affectant les désignations d'Ariane, brouiller la représentation que Solal donne de lui dans sa diatribe, à la fois séducteur et théoricien, voire instructeur. Il présente d'emblée, on l'a vu, les deux premiers manèges, le préavis de séduction et la démolition du mari, comme du « *déjà fait* » (BS 357-358), donnant après coup la grille de lecture et la motivation stratégique de l'accueil réservé à Ariane et du trope téléphonique. Mais la complexité de cette formalisation rétrospective s'accroît quand l'exposé des manèges suivants conjoint, en temps réel, leur mise en œuvre et leur critique.

D'emblée, dès que Solal expose le manège suivant, sous couleur de démystifier l'attitude et le costume qui sont les siens depuis le début du chapitre, de railler la naïveté des femmes et de plaindre le rôle peu attirant dans lequel est par définition enfermé le mari, il aggrave l'utilisation de ce dernier comme faire-valoir en même temps qu'est dénoncé le procédé :

> Troisième manège, la farce de la poésie. Faire le grand seigneur insolent, le romantique hors du social, avec somptueuse robe de chambre, chapelet de santal, monocle noir, appartement au Ritz et crises hépatiques soigneusement dissimulées. Tout cela pour que l'idiote déduise que je suis de l'espèce miraculeuse des amants, le contraire d'un mari à laxatifs, une promesse de vie sublime. Le pauvre mari, lui, ne peut pas être poétique. Impossible de faire du théâtre vingt-quatre heures par jour. Vu tout le temps par elle, il est forcé d'être vrai, donc piteux. Tous les hommes sont piteux, y compris les séducteurs lorsqu'ils sont seuls et non en scène devant une idiote émerveillée. Tous piteux, et moi le premier ! Rentrée chez elle, elle comparera son mari au fournisseur de pouahsie, et elle le méprisera. Tout lui sera motif de dédain, et jusqu'au linge sale de son mari. Comme si un Don Juan ne donnait pas ses chemises à laver ! Mais l'idiote, ne le voyant qu'en situation de théâtre, toujours fraîchement lavé et pomponné, se le figure héros ne salissant jamais ses chemises et n'allant jamais chez le dentiste. Or, il va chez le dentiste tout comme un mari. Mais il ne l'avoue pas. Don Juan, un comédien toujours sur scène, toujours camouflé, dissimulant ses misères physiques [...]. (BS 358)

Le rôle requis par ce manège s'incarne lors de l'énonciation elle-même : Solal y fait une description de la situation, le costume, les accessoires et le cadre de la séduction, que confirme le récit. En outre, cela justifie après coup ses épanchements téléphoniques sur son don Juan intime : « *toujours cette séparation d'avec les autres* » (BS 343). Il établit une nette équivalence entre son Je, les *séducteurs* archétypiques, et le personnage mythique qui les incarne tous ; l'antonomase (aussi BS 384) permet d'y imbriquer étroitement la représentation universelle et le modèle personnel. Néanmoins, Solal démystifie la figure de don Juan et l'isotopie théâtrale qui lui est étroitement associée, infléchie en *farce* : la comédie que joue don Juan n'est plus celle, tragique, de la cohésivité, mais celle, davantage burlesque, de la poésie, résumée à une propreté et une santé parfaites occultant

les misères physiologiques. Or, Solal récolte à la fois les bénéfices de ce mensonge et de sa dénonciation. Son discours martèle que tous les séducteurs, dont lui-même et don Juan, ont leurs prosaïsmes, et qu'ils les dissimulent en vertu du manège n°3 comme il le fait à cet instant : le syntagme *devant une idiote*, périphrase qui désigne continûment Ariane, donne ici aux situations de représentation évoquées l'illustration de l'énonciation même dont il fait obliquement, par l'énallage, un cas d'école, et dont il dévoile les coulisses. Plus exactement cependant, il ne fait qu'en mentionner l'existence, ou plutôt la dissimulation, à l'image de ses problèmes de foie. Il ne détaille pas ses ennuis digestifs[1] ; il ne les trahit pas même à son corps défendant : il nomme purement et simplement un bas corporel, dont il ne fait que poser l'existence théorique, et que tout occulte à cet instant, sinon ses propos – alors que le lot quotidien d'un mari est précisément de le laisser paraître.

De surcroît, Solal s'attarde sur ce prosaïsme du mari. Sous couleur de railler l'agacement de l'épouse type, il provoque et entretient celui de l'épouse Deume. Il suscite une hypotypose de la médiocrité de sa vie conjugale, dont il sait beaucoup dans la mesure où il connaît Adrien et les doléances d'Ariane en la matière, après avoir lu son journal intime et espionné son monologue. Malgré le débrayage opéré par son autodésignation périphrastique, l'iloiement, le recours aux futurs à la valeur ambiguë (prédictifs, prescriptifs, ou magiques), Solal dessine bien aux yeux d'Ariane ce que sera son retour à domicile. Il lui évoque l'après de la séduction, où elle continuera d'opérer ; et en même temps il y veille, il y travaille. Tout en s'étant assuré des avantages de l'absence d'Adrien en l'envoyant en mission, par son évocation Solal récolte ceux de sa présence, qui ne peut que desservir un mari :

> Tout du mari l'agace. La radio du mari et son inoffensive habitude d'écouter les informations trois fois par jour, pauvre chou, ses pantoufles, ses rhumatismes, ses sifflotements à la salle de bains, ses bruits lorsqu'il se brosse les dents, son innocente manie des petits noms tendres, dans le genre chouquette, poulette, ou tout simplement chérie à tout bout de champ (BS 358)

Ce portrait circonstancié du faire-valoir connaît, de façon très mimétique et suggestive, un crescendo notable en passant du futur au passé composé :

> Elle est donc rentrée chez elle. Tout à l'heure, le séducteur l'entourait de guirlandes, l'appelait déesse des forêts et Diane revenue sur terre, et la voilà maintenant par le mari transformée en poulette, ce qui la vexe. Tout à l'heure, suave et charmée, elle écoutait le séducteur la gorger de sujets élevés, peinture, sculpture, littérature, culture, nature, et elle lui donnait délicieusement la réplique, bref deux cabots en représentation, et voilà maintenant que le pauvre mari en toute innocence lui demande ce qu'elle pense de la façon d'agir des Boulisson qu'ils ont eus à dîner il y a deux mois, et depuis, rien, silence, dîner pas rendu. Et le plus fort de café, c'est que j'ai appris qu'ils ont invité les Bourassus ! Les Bourassus, qu'ils ont connus grâce à nous, tu te rends compte ! Moi je suis d'avis de couper les ponts, qu'est-ce que tu en dis ? Et cætera, y compris le touchant tu sais chouchou ça a bien marché avec le boss, il me tutoie. (BS 359)

L'énallage excède alors l'iloiement, et affecte aussi les temps verbaux. Elle opère une prolepse présentant le retour aux platitudes conjugales comme actuel, et la séduction en cours comme révolue. Le procédé a pour effet de substituer à la farce poétique qu'un séducteur est censé débiter en usage, le récit de parole distancié, rétrospectif et synthétique d'une séduction ordinaire. Les appellatifs lyriques, condensés par la métaphore de la guirlande puis rapportés par un DN dont l'autonymie bascule dans la mention ironique, sont désamorcés, vidés de leur poésie et de leur visée perlocutoire. Par un contraste cocasse, l'hyperbole burlesque du DN de l'appellatif conjugal condense la dégradation qu'y ressent l'épouse comme une *transformation*.

---

[1] Comme le fait complaisamment Adrien qui, dès le chapitre suivant, dans le train, fait fictivement à Ariane un récit circonstancié de sa difficulté à digérer le dîner que vient de lui offrir Solal.

Au contraste des appellatifs fait suite, de façon plus circonstanciée, celui des thématiques. Là encore, Solal énumère les sujets convenus qu'il se dispense d'aborder, mais que se remémore l'épouse, par un DN monotone et succinct juxtaposant les cinq homéotéleutes emblématiques (aussi BS 365) de la conversation séductrice, réduite à une topique sans détails puisque c'est le recours à la thématique valorisée qui paie, et non le contenu. Solal met ce survol de clichés en balance avec une présence accrue d'Adrien, par un glissement énonciatif, de la troisième à la première personne. Elle est explicitement évoquée dans son actualité : « *et voilà maintenant* ». Le DI n'évoque d'abord Adrien que par des préoccupations dignes de lui ; mais la phrase en est prolongée par un segment non actualisé, qui amène une accentuation du mimétisme dans trois phrases d'un DDL[1] explicite actualisant les deux personnes de l'interlocution. Les deux phatismes ou les syntagmes figés tels que « *couper les ponts* » ou « *le plus fort de café* » y connotent fortement l'idiolecte d'Adrien pour le lecteur, qui par conséquent attribue *a fortiori* à Ariane une pareille familiarité. La prévisibilité des propos est accrue quand la substantivation du DD par le déterminant et l'épithète pousse la parodie jusqu'au prototype. Solal l'a déjà annoncé en faisant mine de vouloir tranquilliser Ariane lors de son arrivée (BS 340), et ce faisant, déflore le coup de Jarnac dont Adrien se délecte d'avance dans son monologue au chapitre suivant. Sans avoir été nommé, Adrien surgit fugacement au milieu de ce dilogue, et par l'exactitude de ce pastiche, Ariane ne peut que s'en identifier davantage à l'*idiote*.

La dénonciation liminaire de la force avait déjà permis, au gré du va-et-vient entre l'allocution et le discours généraliste, une évocation peu flatteuse d'Adrien, nommément cité comme un exemple parmi d'autres, au service d'une autocritique de Solal :

> Universelle adoration de la force. [...] Car sous l'amour intéressé de votre mari pour moi, il y a un amour vrai, désintéressé, l'abject amour de la puissance, l'adoration du pouvoir de nuire. Ô son perpétuel sourire charmé, son amoureuse attention, la courbe déférente de son postérieur pendant que je parlais. Ainsi, dès que le grand babouin adulte [...]. (BS 353-354)

Par la suite Adrien réapparaît en babouin dominé, ce qui compense pour Solal la dévalorisation par son autocritique en babouin dominant :

> Tout à l'heure, votre mari pendant les silences, son continuel sourire séduit, sa salive aspirée avec distinction et humilité. Ou, pendant que je parlais, son dos plié en deux pour plus d'attention. [...] votre mari, les rires adorants, les attachés de cabinet [...] tous ces petits babouins [...] (BS 366)

Le schéma triangulaire associe clairement ici le Je de Solal, le Vous d'Ariane et le Il du mari. Toutefois, l'ambiguïté du dernier syntagme, référant tant au prototype qu'à Adrien, le place à l'intersection entre le discours généraliste, l'iloiement et l'interlocution directe. On le voit bien dans le cheminement que suivent les pronoms personnels dans ces phrases :

> elle relève tout, la démarche du type, sa façon de se tourner brusquement [...]. Et par-dessus le marché, pour lui plaire il faut que je domine et humilie son mari, malgré la honte et la pitié que j'en éprouve. Oui, honte tout à l'heure quand je lui parlais au téléphone, honte de mon méprisable air de supériorité, à votre intention, cet air de supériorité qu'il faut prendre pour mettre le mari en état de timidité et le perdre aux yeux de l'idiote. (BS 361)

La scène de séduction campe d'abord deux délocutés ; mais le facteur aggravant, l'humiliation du mari, provoque un surgissement du Je de Solal, en représentation devant une non-personne. Le redépart et son renchérissement reviennent sur le début de l'entrevue, où il s'est acquitté du « *Quatrième manège, la farce de l'homme fort* » en même temps que du deuxième. Ariane est alors directement interpellée, avant d'être assimilée une

[1] La Pléiade ajoute des guillemets...

fois de plus à l'idiote par une désignation à la fois générique et individuelle, symétriquement à celle du mari.

Il apparaît donc clairement qu'à l'iloiement d'Ariane, récurrent et mouvant entre le singulier et le pluriel, fait pendant une labilité égale de l'embrayeur du locuteur, surgissant dans un cotexte délocuté, ou au contraire s'effaçant derrière une troisième personne : « *comme elles ont pu m'assommer avec mon beau sourire cruel ou mon cher sourire ironique, alors que je n'avais qu'une envie, beurrer de toute mon âme ses tartines et lui apporter son thé au lit.* [...] *Malheureux Solal, elles lui en ont fait voir !* » (BS 371). Cette imbrication culmine dans un registre halluciné, quand Solal dépeint la condition du serin :

> La serine, pour qu'elle consente à avoir des émois et à pondre les petits œufs subséquents, il faut que le pauvre type fasse de l'énergie et du sport, et que je vocifère plus que les autres serins, et que je fasse l'apache avec des roulis d'épaules et des javas de gangsters et des ailes pendantes menaçantes ! Pauvre de moi ! Et si je m'avise d'être aimable, de rage elle me crève les yeux ! (BS 369)

L'intrusion du Je est favorisée par l'humanisation de l'oiseau, mais réciproquement, en produisant *in fine* une chimère incongrue, elle suggère combien c'est l'homme Solal qui s'identifie à l'oiseau, et en même temps Ariane à la serine : la sanction que celle-ci oppose à sa tendresse est une allusion évidente au verre qu'Ariane a lancé à la tête du vieux Juif. A l'inverse de ces percées douloureuses du Je en butte au culte de la force, Solal utilise la première personne pour verser ses propres comportements à charge du procès qu'il instruit ; comme la non-personne, le Je balance entre un emploi situationnel et un propos générique. Ainsi, Solal cite comme un vestige de la babouinerie préhistorique sa propre répulsion pour la faiblesse des vieux ; en s'incluant ponctuellement dans ce que tout son discours condamne, le locuteur opère un rabaissement de soi grotesque, mais temporaire, qui ajoute honnêteté intellectuelle et universalité à l'éthos de sa dénonciation :

> Les primitifs assomment leurs vieillards. [...] Et moi, mon horreur des vieilles qui viennent toujours s'asseoir près de moi dans les trains. Dès qu'une de ces sorcières barbues entre dans mon compartiment, ça ne rate jamais, c'est moi qu'elle choisit, et elle vient se coller à moi qui la hais en silence, me tenant aussi loin que je peux du corps abominable si proche de la mort, et si je me lève je tâche de marcher un peu sur ses cors, par erreur. (BS 357)

Le manège n°4, celui de la force (BS 361-371), a donc été depuis l'exorde dénoncé *avec force*, et par là même mis en œuvre et illustré, au-delà de la ridiculisation d'Adrien, dans la vigueur pamphlétaire et, sur le mode farcesque, les apologues animaliers. Il en va de même avec le manège n°5, très proche du précédent, celui de la cruauté (BS 371). Cruel et fort, Solal l'a été depuis qu'il a ôté son déguisement de vieux Juif, il peut dès lors ne pas l'être au moment où il en énonce la nécessité, et s'abandonner à des contrepoints digressifs[1] au terme desquels il interrompt son exposé et déclare même cesser de séduire. La série commence par le dégoût que lui inspire le recours à la cruauté, et qui amène la célébration, *a contrario*, de l'amour d'un chien, qui apparaît comme le destinataire idéal et burlesque de la tirade du vieux Juif[2] :

---

[1] Par exemple, une expérience vécue pendant son mariage avec Aude, et absente de *Solal* (BS 370-371).

[2] Leur tandem évoque celui que forme Jérémie, à qui Solal a pris son déguisement, et son chien Titus – et dans une moindre mesure, Isolde et Boulinou. On voit combien la célébration du chien est alors apaisée, si l'on compare avec l'usage agonique qu'en fait Solal, inversement, au cours de la diatribe contre la bonne conscience charitable des possédants qu'il prononce chez les Sarles, par la comparaison grotesque entre une prolifération hyperbolique de leur incarnation, la dévote Dora de Gantet, et un atome de l'animal affectueux : « *il y aura plus de joie au ciel pour un brin de la queue du chien qui a été mon ami à Barcelone que pour les cent mille Gantet de la terre.* » (S 185).

> Un chien, pour le séduire, je n'ai pas à me raser de près ni à être beau, ni à faire le fort, je n'ai qu'à être bon. Il suffira que je tapote son petit crâne et que je lui dise qu'il est un bon chien, et moi aussi. Alors, il remuera sa queue et il m'aimera d'amour avec ses bons yeux, m'aimera même si je suis laid et vieux et pauvre, et repoussé par tous, sans papiers d'identité et sans cravate de commandeur, m'aimera même si je suis démuni des trente-deux petits bouts d'os de gueule, m'aimera, ô merveille, même si je suis tendre et faible d'amour. (BS 371-372)

L'offre d'un intermède de jonglage prolonge cette parenthèse dans l'exposé polémique des manèges, sollicitant les envies et la coopération de son allocutaire, normalement vouvoyée :

> Voulez-vous que je vous montre comme je sais bien jongler ? Je peux jongler avec six objets différents, ce qui est difficile à cause des inégalités de poids et de volume. Par exemple, une banane, une prune, une pêche, une orange, une pomme, un ananas. Voulez-vous que je sonne le maître d'hôtel pour qu'il apporte des fruits ? Non ? Dommage. (BS 372)

Le schéma structurel de cette séduction, sa mise en œuvre paradoxale des manèges dans leur dénonciation, n'est pas démenti par ces apparentes contradictions localisées. Au contraire, le chien, le jonglage, comme ensuite le récit de son enterrement et l'évocation de sa chatte Timie, sont autant de mises en pratique du manège n°6, la vulnérabilité[1], sur l'exposé duquel anticipe sa séduction effective. Comme pour les deux premiers manèges, la pratique précède son exposé théorique, ce qui permet de préserver la fraîcheur et l'efficace de la première, en la doublant ensuite du crédit du second.

Ariane décline muettement l'offre d'une démonstration de jonglage, comme aussitôt après celle d'une cigarette et des fondants au chocolat. De la part de Solal, l'offre est un acte de langage vulnérable, dans la mesure où il s'expose au refus. Cette vulnérabilité se confirme lorsqu'il abandonne durablement le registre agonique pour ouvrir une longue parenthèse, placée sous le signe de l'homologie avec sa destinataire et ses divertissements solitaires : « *Moi aussi je me raconte des histoires dans le bain. Ce matin, je me suis raconté mon enterrement, c'était agréable.* » (BS 372). Ce récit fantaisiste occupe deux pages entières[2]. Son onirisme animalier, sa ménagerie miniature et inoffensive met en scène le petit peuple du carton à jouets d'Ariane et donne une version enfantine de l'animalisation polémique des hommes développée depuis le début de la tirade ; on en retrouve d'ailleurs certaines figures[3], à l'image d'une sauterelle bigote semblable à Antoinette, ou d'un chien évoquant Adrien tel qu'il parle et tel que le désigne Ariane dans leurs ébats conjugaux : « *un pékinois qui pour se faire respecter dit de temps en temps "Il est incontestable" ou encore "Je présume"* » (BS 373). Symétriquement, le stéréotype antisémite est doté d'une autonomisation ludique et incongrue : « *A mon enterrement il y a aussi, bien sûr, des nez juifs qui circulent sur de petites pattes* ».

Dans l'ensemble, la dynamique de la progression narrative, ou plutôt de l'accumulation descriptive, relève de la fatrasie, telle que la pratiquaient précisément les *jongleurs* du moyen âge, alimentée par les paronomases, les assonances, les homéotéleutes :

> sept petits chiens très copains [...] boivent des sirops de framboise avec une paille, puis ils mettent une patte devant la bouche pour bâiller parce qu'on s'embête à cet enterrement. Le plus petit chien en escarpins est habillé en petite fille modèle avec un pantalon de dentelle qui dépasse, et il saute à la corde pour se faire admirer par sa maman qui cause honorablement avec une demoiselle sauterelle aux yeux froids pensant à l'eau d'un étang. Cette sauterelle est très religieuse, elle adore

---

[1] « *Sous le haut gaillard, elles adorent trouver l'enfant.* » (BS 382).

[2] Il rappelle le texte de Kurt Tucholsky, *Apprendre à rire sans pleurer*, où le narrateur assiste à son propre enterrement. Voir Judith STORA-SANDOR. op. cit., p.262.

[3] Voir Mail-Anne MATHIS. art. cit., p.77.

> les couronnements des reines et leurs accouchements. [...] une naine Nanine qui fait des entrechats, entourée de sept petits chats, un lapin célibataire qui récite une prière, un faon infant mélancolique, des poussins en satin [...], c'est la bande des rabbins, le poussin le plus saint en triple satin servant de grand rabbin.

Les associations phonétiques produisent souvent un défigement et une remotivation sémantique, à l'image des *entrechats* réinterprétés comme un mot-valise mêlant la préposition *entre* et le substantif animal, ou de cette rime léonine désamorçant l'héroïsme : « *oreilles guerrières, panache au derrière* » (BS 374). Ces courts-circuits lexicaux établissent des syllepses cocasses[1]. Ainsi, « *des canetons en manchon, des brebis avec des chapeaux bergère* » (BS 372) évoquent non seulement une bergère et ses brebis, mais aussi, de façon moins prévisible, des manchons de canards ; de même, dans « *un bœuf musqué qui répand une gaieté franche et de bon aloi* » (BS 373), l'adjectif caractérisant le bœuf et le verbe qu'il actualise laissent attendre non pas un COD abstrait mais au contraire, dans une acception plus concrète, l'isotopie comique des odeurs. Symétriquement, le ludisme du propos côtoie des rappels ponctuels de la situation et de son locuteur, dont le pathétique funèbre se teinte, dans ce cotexte, d'humour noir :

> il y a un castor qui creuse le trou pour mon cœur, mon cœur coupable d'ardeur [...] Voilà, c'est le cortège funéraire de mon cœur qu'on enterre, c'est charmant, ravissant, très réussi. Maintenant mon cœur est enterré, il n'est plus avec moi. Le cimetière est désert et tous sont partis, sauf une mouche qui se savonne les pattes de devant sur ma tombe, d'un air satisfait, et moi debout, tout vide et pâle. A quoi pensez-vous ? (BS 373-374)

La chute de la fatrasie opère un retour sur le personnage du locuteur souffrant, et aussitôt après, sur l'interlocution. L'apaisement du dilogue est alors évident. Depuis le début, la tirade n'attend et ne permet aucune coopération de la part d'Ariane, qui dans ce dispositif rhétorique, n'a pas à participer mais à être séduite. Or, à présent, Solal sollicite par deux fois une intervention, et Ariane, qui l'a d'abord encouragé à poursuivre[2], lui répond maintenant par une autre question : « *Comment est le poème du petit chien ?* » (BS 374). L'évolution est d'autant plus nette que l'interrogation finale de Solal fait écho aux premiers échanges du chapitre : « *A quoi pensez-vous ? – Que vous êtes odieux.* » (BS 340) ; à l'insulte s'ajoutait alors la brusquerie d'une réponse négligeant les présupposés de l'interrogation, qui attendait une réponse en *penser à* et non *penser que*, un substantif et non une proposition qualifiant Solal. Ariane a montré cette attitude polémique et hautaine, dès son entrée qui se fait sur une question sans introduction ni salutations préalables : « *Où est mon mari ? demanda-t-elle aussitôt entrée* ». Ses insultes entrecoupent ensuite les longues répliques de Solal, culminent avec l'insulte antisémite, et son acceptation même des termes du défi se fait en des termes hautains : « *J'accepte le pari, dit-elle, et elle le regarda droit. –* [...] *vous gardez le silence. D'accord ? – Oui. – Parole d'honneur ? – Je n'ai pas à la donner. Mon oui est oui.* » (BS 341). Or, sollicitée à la fin du récit de l'enterrement, elle abandonne l'insulte ou la question polémique[3], et au contraire, fournit à présent le type de coopération qu'elle refuse à Adrien.

Cette coopération est d'abord provoquée par la question de Solal. C'était déjà le cas une première fois auparavant : « *J'ai perdu le fil. Où en étais-je avec l'idiote ? – Elle s'aperçoit qu'elle a gâché sa vie. – Louée soyez-vous, remercia-t-il.* » (BS 360). La question de Solal opère ici la dissociation entre l'allocutaire sollicitée qui coopère, et l'idiote délocutée et exemplarisée. D'ailleurs, Ariane en néglige la valeur d'iloiement et

---

[1] Comme ce « *lionceau pattu qui croque un cœur de salade pour montrer qu'il a bon cœur* » (BS 373).

[2] Déjà au milieu du récit de l'enterrement : « *Je continue ? – Oui, dit-elle sans le regarder.* » (BS 373).

[3] Comme celle qu'elle lui objecte au début : « *Pourquoi n'allez-vous pas dire votre amour à une vieille bossue ?* » (BS 349).

répond non par Je, mais à la troisième personne ; et le vouvoiement du remerciement de Solal enregistre cette première dissociation entre la femme satirisée et l'allocutaire déjà bienveillante, qui fait preuve d'assez d'attention et de mémoire conversationnelle pour raccorder la digression au propos que Solal a laissé en suspens une page avant. Mais c'est au terme de l'enterrement qu'est franchi le seuil décisif : la question de Solal n'est plus alors méta-discursive, n'est pas une demande d'aide quant à l'organisation de son propos, mais est davantage intime, voire indiscrète ; et après qu'il a accédé à la demande ainsi provoquée, en récitant le poème du petit chien[1], c'est spontanément, sans question initiative de sa part, qu'Ariane l'interroge sur deux autres détails de sa fatrasie, mentionnés bien avant : « *Et comment est le poème du petit tatou ?* [...] *C'est une chatte pour de vrai, la petite Timie ?* » (BS 374-375). Ses trois questions sont l'indice d'une écoute qui ne se cantonne pas poliment à la dernière phrase mais montre un véritable investissement conversationnel – curieuse et attentive, déjà séduite.

A l'initiative d'une troisième question d'Ariane, l'anthropomorphisme, la tendresse, la fantaisie quittent le registre du cocasse merveilleux pour le souvenir autobiographique, la célébration de l'animal familier disparu. C'est tout ce qu'il faut pour plaire à Ariane, dont Solal connaît l'amour pour les bêtes à travers son monologue et son cahier. En fait, Solal n'est jamais si proche d'elle que dans sa fatrasie animalière et dans le portrait de Timie. Toutefois, cette nouvelle digression n'a pas pour seule fonction leur communion dans une tendresse partagée pour les animaux. Elle s'inscrit comme un anti-modèle dans son propos d'ensemble, elle apporte un contrepoint à l'animalité simiesque des hommes : « *Quand je revenais de chez les hommes, c'était un petit bonheur, loin de ces singes méchants en vestons noirs et pantalons rayés, de la retrouver* [...] *ma chérie pas du tout antisémite.* » (BS 375). C'est ce cotexte polémique qui donne toute sa signification à l'humanisation de la chatte. Solal accumule des caractérisations variées, empruntées aux sentiments des humains, à leurs comportements, leur monde social, leurs valeurs :

> Je l'aimais, petite bourgeoise à habitudes et conforts, capitaliste en son fauteuil, mais aussi anarchiste qui détestait obéir quand je lui disais de rester couchée, ange kleptomane, [...] petite bonne femme joufflue et foufflue, silencieuse damette aux moustaches, [...] soudain si lointaine et digne, légendaire. [...] tête soudain plus menue quand ça lui chantait de faire du sentiment, yeux qui se fermaient de complicité tendre [...]. Timie si studieuse lorsqu'elle [...] léchait sa cuissette d'arrière relevée avec des gestes de joueur de contrebasse, s'arrêtant subitement pour me regarder avec un intérêt ahuri, cherchant à comprendre, ou pour réfléchir, distraite, petit penseur avachi [...]. (BS 375)[2]

L'humanisation trouve son expression la plus vive dans l'idiolecte intime que partagent la chatte et son maître. Les premiers exemples de son vocabulaire restent typiques des mots qu'on peut adresser à un animal domestique, et qui sont susceptibles d'agir sur lui comme stimuli verbaux. Toutefois, la série s'éloigne progressivement des mots isolés et stéréotypés, à mesure que les attitudes de Timie sont caractérisées par l'apposition d'adjectifs et de substantifs clairement anthropomorphes, et le tout s'achève sur deux phrases complètes pas spécialement dédiées aux chats :

---

[1] Le poème du petit chien est une comptine enfantine marquée par un défaut de prononciation rappelant Hippolyte. La première évocation du poème du tatou reposait sur une allitération en [t] : « *un petit tatou improvise à son tour un poème pour sa tante.* » (BS 373), procédé que développe sa récitation : « *Titatou dit à sa tante Tâte tantine sous mon veston Car j'ai mangé une bardoine Et j'ai bien mal jusqu'au menton.* » (BS 374). C'est l'un des jeux d'amoureux auxquels se livrent ensuite Ariane et Solal dans l'euphorie des débuts : « *comme elle lui demandait d'inventer un poème qui commencerait par Je connais un beau pays, il s'exécuta sur-le-champ.* » (BS 432), Solal invente alors un huitain d'heptasyllabes aux rimes alternées.

[2] Puis encore : « *avec une démarche de marquise, cérémonieusement, enfant modèle et grande maîtresse de la cour, habillée soudain de gala* [...] *si empressée en son menuet charmant* » (BS 377).

> Elle comprenait plus de vingt mots. Elle comprenait "sortir, attention méchant chien, manger, pâtée poisson, bon petit foie, fais gracieuse, dis bonjour" – qu'il fallait prononcer "dibouzou" et alors elle frottait sa tête contre ma main pour me dire bonjour. Elle comprenait "mouche", et ce mot s'appliquait à toute la gent ailée, et alors comme ma chasseresse se précipitait à la fenêtre dans l'espoir d'une proie. Elle comprenait "vilaine", mais alors elle n'était pas d'accord et protestait. Elle comprenait "tiens" et "viens". [...] comme elle accourait, aimable, empressée, première vendeuse de grand couturier, si je lui disais "tiens". Quand je lui disais "tu me fais de la peine" elle miaulait en tragédienne. Quand je lui disais "tout est fini entre nous", elle allait sous le divan et souffrait. Mais [...] je la consolais [...] et on ronronnant ensemble, elle et moi. (BS 375-376)

Progressivement, Timie devient plus humaine, et Solal, la fin de la citation le montre bien, devient chat. Cette convergence illustre la chimère, entre humanité et animalité, d'une relation qui n'aurait la bestialité ni de l'une ni de l'autre. La dernière phrase que rapporte Solal ressortit même plus exactement de l'échange amoureux : c'est une sorte de conjugalité fraternelle et dénuée de sexualité qu'exalte son évocation nostalgique. Le portrait de la chatte intervient certes comme digression, mais dans une scène de séduction, et Solal l'y décrit comme une alternative à l'amour déprécié des femmes[1], une amante possible pour le vieux Juif. Le masculin du chien idéal limitait une telle mise en concurrence, que permet au contraire de développer la féminisation continue de la chatte, jusque dans la parodie du discours de l'épouse délaissée : « *Quand je venais la voir le soir* [...] *c'était une petite scène conjugale. "J'ai souffert, disaient ses pathétiques miaulements de contralto, tu me laisses trop seule et ce n'est pas une vie."* » (BS 376). Du reste, c'est le cas, allusivement, dès sa brève apparition à l'enterrement onirique : « *et puis il y a ma chatte Timie en voiles de veuve qui se mouche de chagrin coquin* » (BS 374). Après avoir été évoquée comme veuve de Solal, elle prend consistance, à la demande d'Ariane, comme sa petite femme regrettée : « *Mon cher petit faux bonheur, ma chatte.* » (BS 377) ; la troisième épithète, toutefois, introduit l'idée de fausseté, d'ersatz, et suggère que c'est faute d'une femme digne d'être aimée. C'est d'ailleurs sur une longue évocation de leurs siestes partagées que s'achève abruptement la séduction officielle :

> Elle aimait dormir avec moi. C'était un de ses buts de vie. [...] elle s'étendait sur ma poitrine, s'installait, soudain longue et princière, parfaitement heureuse, et c'était le bonheur de la sieste ensemble. [...] elle enfonçait un peu ses griffes dans ma main [...] pour me dire qu'on s'entendait bien nous deux, qu'on était amis. Voilà, c'est fini, je ne séduis plus. (BS 377-378)

Après avoir, en commençant la séduction déclarée, menacé Ariane de venger le vieux en l'abandonnant sur le quai de gare, Solal y met fin en lui suggérant sans en avoir l'air que sa chatte valait mieux qu'elle.

VIII. L'instruction de Nathan

Cette interruption déceptive suscite de la part d'Ariane une coopération inédite, qui représente un seuil nouveau dans le crescendo qui l'a amenée de l'insulte et l'interrogation polémique, jusqu'au raccord post-digressif et la question intéressée. A présent, elle prend une initiative marquée, formulée à l'impératif, et elle fournit à Solal le trope communicationnel qui doit lui permettre de poursuivre sans lui parler, sans la séduire :

> Eh bien, ne séduisez plus, mais dites les autres manèges. Faites comme si j'étais un homme. – Un homme, répéta-t-il. Oui, un jeune cousin à moi, très beau, qui sera venu me demander comment tournebouler son idiote ! Nathan, il s'appellera. Entre hommes, ce sera agréable. Allons, commençons. Où en étais-je ? – La cruauté. – La cruauté, donc. Oui, mon Nathan, je te

[1] « *Timie avec qui je pouvais sans inconvénient être tendre et absurde et adolescent* » (BS 375).

> comprends. Tu l'aimes et tu veux qu'elle t'aime, et tu ne peux tout de même pas aimer un chien parce qu'il vaut mieux qu'elle ! Eh bien alors séduis, fais ton odieux travail de technique et perds ton âme. Force-toi à l'habileté, à la méchanceté. Elle t'aimera, et mille fois plus que si tu étais un bon petit Deume. (BS 378)

La qualité de son écoute et son désir de la suite démontrent la fausseté du subterfuge ; elle sait lui rappeler à quelle étape les avait laissés sept pages avant (BS 371) sa longue digression, le manège n°5 dont Solal va reprendre l'exposé (BS 378-382). Elle est alors femme, et femme déjà séduite. Solal abonde d'ailleurs dans son sens en écho, et donne de l'épaisseur à cette officialisation et fictionnalisation de l'énallage qui naturalise sa désignation par la troisième personne, comme *l'idiote*. Avec l'appellatif et le tutoiement, il joue immédiatement le jeu de ce pseudo-dilogue entre hommes, qui reprend et infléchit le schéma du trope téléphonique[1]. Désormais, ce ne sont plus seulement ses paradoxes et ses digressions qui parasitent la séduction, mais sa forme pragmatique et sa fonction perlocutoire déclarées. Pour autant, la séduction effective d'Ariane demeure, fort allusivement, très présente dans cet infléchissement : l'allocutaire masculin qu'elle devient imaginairement reste comme elle très beau. L'excuse qu'il apporte à Nathan de préférer malgré tout une femme à un chien efface les alternatives animalières. Enfin, Solal referme la boucle entre le *comme si* de Nathan et l'identité effective de sa destinataire, grâce à l'antonomase qui lui permet de mentionner le nom du mari tout en le dotant d'une extension compatible avec la fiction du jeune cousin.

L'énonciation s'éloigne alors du pamphlet ; la technicité des manèges est pleinement justifiée par la fiction d'une instruction, acte de langage fort éloigné de la séduction, et dont les énoncés types sont les impératifs, les futurs, les infinitifs prescriptifs – ainsi que les phrases nominales : « *La danse finie, Bach de nouveau.* » (BS 386). La dimension machiavélique de la séduction est plus que jamais présente, désormais explicitée par sa forme didactique qui la situe entre *Le Prince* et *Les Liaisons dangereuses*. Sa décomposition en onze manèges fait écho à ses multiples désignations techniques, comme une stratégie ou un savoir-faire, le « *travail de technique* » (BS 378) ou « *le processus de séduction* » (BS 379). Les manèges deviennent, avec cohérence, des ingrédients : « *la regarder bien en face avec un certain mépris, une certaine bonté, un certain désir, une certaine indifférence, une certaine cruauté – c'est un bon mélange et pas cher.* » (BS 384). Solal en résume le paradoxe douloureux par la dissonance entre le verbe et l'épithète qui encadrent le substantif : « *c'est ainsi qu'on fabrique un amour religieux.* » (BS 381).

Plus particulièrement, ces prescriptions évoquent la recette de cuisine. Cette isotopie trouve sa motivation initiale dans l'image des « *yeux frits* » qui, dès les débuts de la séduction (BS 42, 340, 341), condense le succès que Solal assure remporter auprès d'Ariane. Ce syntagme figé, propre à son idiolecte, apparaît toujours en l'absence de tout verbe, comme une apposition assénant à Ariane son nouvel état après séduction. Il consiste en un télescopage entre la locution « faire des yeux de merlan frit », qui signifie « lever les yeux au ciel d'une manière affectée, ridicule, en ne montrant que le blanc des yeux » et connote les manières que fait Ariane, et, anticipation sur sa capitulation, le sens figuré et familier d'« être frit », c'est-à-dire perdu, foutu, *cuit*. Or, cette isotopie est longuement filée dans les conseils qu'il donne à Nathan pour y parvenir :

---

[1] Nathan permet à Solal d'incarner et de développer les tutoiements qui, déjà avant, suscitaient par une apostrophe rhétorique un allocutaire individuel fictif, double masculin et compagnon d'infortune, sporadiquement (BS 366) ou sur plus d'une page : « *elles ont tout repéré, y compris le nombre et la qualité des petits os de la bouche, et s'il t'en manque un ou deux tu es perdu ! Perdu, mon ami !* » (BS 348).

> […] cruautés ouvertes. Mais dose-les. [...] Le sel est excellent, mais pas trop n'en faut. Par conséquent, alternance de duretés et de douceurs, sans oublier les obligatoires ébats. Le cocktail passion. [...] saupoudrer de méchancetés de temps à autre pour qu'elle puisse [...] déguster les tendresses inattendues. [...] les réconciliations donnent de la saveur aux jonctions. [...] la malheureuse escroquée fond de gratitude [...] elle frétille sur le gril [...] elle cuit et se désespère. (BS 380)

Toutes ces métaphores sont peu ou prou lexicalisées, mais leur accumulation donne à l'ensemble la cohérence d'une recette de cuisine ; un tel cotexte incite de surcroît à intégrer à l'isotopie métaphorique, au prix d'une syllepse, des termes comme *douceurs* ou *fondre*. L'ensemble s'organise de l'assaisonnement à la cuisson, mais il apparaît que la femme, qui est d'abord celle à qui le séducteur destine sa cuisine, devient finalement celle qui cuit. La consommation de la femme séduite n'apparaît clairement que dans le finale du dernier manège, la déclaration et promesse de voyages : « *Dès que tu lui parles de départ, elle ferme les yeux et elle ouvre la bouche. Elle est cuite et tu peux la manger à la sauce tristesse.* » (BS 387). Solal confère des symptômes physiques burlesques à la puissance transformante des mots : à l'inverse des yeux fermés, la bouche ouverte est une béance disconvenante, une voie vers le bas corporel ; et la métaphore culinaire finale fait de l'indice expressif le signe d'une bonne cuisson. La recette de Solal s'achève donc sur la clôture prototypique de ce genre de texte, après les prescriptions de la préparation : ce qu'on peut faire en matière d'accompagnements, de sauces, de présentation et de service ; mais la dénomination métaphorique de la sauce aggrave le burlesque alimentaire en introduisant une dysphorie supplémentaire[1].

Je l'ai dit, la brève présentation du manège de la vulnérabilité incite à réinterpréter les digressions qui ont interrompu l'exposé de la cruauté. Le registre de l'instruction complexifie le retour réflexif qu'opère cette leçon des manèges, désormais explicitement telle, sur ce qui se passe depuis le début :

> Mais attention, Nathan, pas de zèle au début, avant l'entrée du cobaye en passion. [...] Se borner à lui faire sentir que tu es capable d'être cruel. Cette capacité tu la lui feras sentir, entre deux courtoisies, par un regard trop insistant, par le fameux sourire cruel, par des ironies brusques et brèves, ou par quelque insolence mineure comme de lui dire que son nez brille. (BS 378-379)

Solal invoque comme un exemple parmi d'autres l'insolence des commentaires désobligeants qu'il a dès le premier soir adressés à Ariane au sujet de son nez. Une fois de plus, la théorie de sa praxis ne vient qu'après, ce qui préserve sa nouveauté agissante et l'inclut *a posteriori* dans un schéma d'ensemble réfléchi, mais en outre la redouble en réitérant l'impertinence en mention, selon une double énallage transposant le passé proche du Je en un futur du Tu. Le manège n°7 donne lieu à une ambiguïté similaire :

> Septième manège, le mépris d'avance. Il doit être témoigné au plus tôt mais point en paroles. Elles sont très susceptibles en matière de vocabulaire, surtout au début. Mais le mépris dans une certaine intonation, dans un certain sourire, elles le sentent tout de suite, et il leur plaît, il les trouble. Leur tréfonds se dit que celui-ci méprise parce qu'il est habitué à être aimé, à tenir pour rien les femmes. Donc, un maître qui les tombe toutes. Eh bien, moi aussi, je veux être tombée ! réclame leur tréfonds. (BS 382-383)

Solal a manifesté ce mépris depuis le début, mais contrairement à sa consigne, il l'a verbalisé devant Ariane dès le trope téléphonique, qui suffisait à le rendre palpable en plus de le justifier. Sa tardive intégration à la théorie opère un brouillage déterminant : ce que

---

[1] Solal adolescent applique déjà cette isotopie à Adrienne, dans un DIL où le motif du prédateur est beaucoup plus explicite : « *Il faisait ses dents. Adrienne n'avait qu'à attendre et à mijoter dans sa souffrance.* [...] *il ne l'en trouverait que mieux cuite.* » (S 129), puis dans une rêverie sur les femmes, après la déclaration à Aude : « *si l'aimé n'est pas absolument idiot il peut les tourner sur le gril par l'inquiétude.* » (S 182).

Solal présentait comme un sentiment douloureusement expérimenté par son don Juan, s'avère être une technique de Solal, réputée transformer en don Juan, aux yeux des femmes, celui qui l'emploie. C'est donc par une double explicitation que Solal s'est acquitté de ce manège, en nommant d'avance à la fois le mépris et son résultat, ce qui n'en est *in fine* que plus méprisant : il devance ce que va penser sa destinataire, et même son inconscient.

Comme la vulnérabilité, le « *Huitième manège, les égards et les compliments* » (BS 383) est un contrepoids nécessaire à la force et au mépris : « *Si leur inconscient aime le mépris, leur conscient par contre veut des égards.* [...] *elle adorera être exaltée par celui qui méprise toutes les autres, exultera d'être la seule à trouver grâce. Au mépris sous-jacent tu ajouteras donc l'admiration en paroles* ». On y retrouve la célébration de la tirade du vieux, ses exceptifs et ses superlatifs, mais ne présentant que vulnérabilité et louanges, elle était vouée à l'échec. Par conséquent, ce manège n°8, recommandé pour les débuts, n'a pas été encore véritablement mis en œuvre ; il va l'être en cette fin de tirade, lors de l'exposé du manège suivant : « *Neuvième manège, proche du septième, la sexualité indirecte.* » (BS 384). Solal entend par là les viols symboliques, tels qu'un tutoiement. Or, cette sexualité sous les mots, il l'a verbalisée immédiatement avant : « *Par parenthèse, ne crains pas d'être scabreux de temps à autre. Cela abaisse les barrières. Une fois qu'elle sait que tu sais qu'elle a une toison secrète, que cette toison tu l'imagines, blonde ou châtaine ou brune, elle a moins de défense.* » Solal, qui a déjà été scabreux lors du trope téléphonique, l'est ici par la façon dont il recommande de l'être à Nathan. Si la sexualité est ici indirecte, ce n'est qu'en vertu du trope communicationnel, qui n'empêche pas que Solal parle à Ariane des possibles teintes de ses poils pubiens.

Mais l'explicitation de la sexualité indirecte connaît surtout peu après un développement paradoxal qui permet de donner aux compliments prescrits par le manège précédent et bannis depuis le début de la scène une expression paroxystique, dépassant ce qu'il laissait prévoir : « *compliments massifs. Et ne crains pas d'y aller à fond. Elles avalent tout.* » (BS 383). En effet, le détour par le conseil permet à Solal de verbaliser l'hymne que doivent adresser les yeux de Nathan aux seins de l'aimée, et dont Solal spécifie bien qu'il ne doit pas lui être dit : « *Ne crains pas de considérer avec attention ses seins. Si rien n'est dit, cela va.* [...] *Seuls les mots offensent. En toi-même donc tandis que de quelque convenable sujet vous causerez, muettement tu lui diras le cantique de ton désir.* » (BS 384-385). La métamorphose d'Ariane en auditeur masculin donne à Solal une licence qui est l'envers lyrique de la blague grivoise. Il s'agit de dire à son pair la merveille des seins, et indissociablement de lui dire ce qu'il doit muettement en dire :

> Oui, un cantique en tes yeux, cantique des seins. Ô seins de terrible présence, féminines deux gloires, hautes abondances, bouleversants étrangers devant toi intouchés, présents et défendus, cruellement montrés, trop montrés et point assez montrés, angéliques bombes, doux reposoirs dressés en leur étrange pouvoir, désirable récolte, tourmentantes merveilles et jeunes fiertés, l'une à droite et l'autre à gauche, ô tes deux souffrances, ô les fruits tendus de complaisante sœur, ô les deux lourds de ta main si proches. (BS 385)

L'incantation, assonancée en [wa] et en [e], accumule les apostrophes lyriques, entremêlant les métaphores concrètes et abstraites, d'une part le motif de l'abondance des biens de la nature, et de l'autre des pluriels de substantifs abstraits. Cette série d'appositions ne prédique rien mais simplement exalte l'existence et les qualités du thème. Ce cantique est un blason de la paire de seins. La première de leurs qualités est leur *terrible présence*, qui ouvre et clôt leur évocation et sous-entend la deixis désirante qu'y met Solal. C'est cette présence douloureuse qui donne à ce cantique son registre mystique. La polysémie des apostrophes développe entre autres l'isotopie religieuse, qu'actualise clairement la dénotation d'un terme comme *reposoirs*, emprunté à la liturgie catholique ; mais en outre,

les contradictions et oxymores connotent cette mystique, en articulant la révélation et la dissimulation, l'exhibition et l'interdit. Le syntagme « *angéliques bombes* » est à ce titre fort intéressant : l'épithète inscrit à la fois la dimension sacrée, et selon une antiphrase récurrente (BS 347, 362) les femmes hypocrites, tandis que le substantif y conjoint la menace inhérente à la première, et la saillance des seins des secondes, *bombés* et tentateurs. L'effet des oxymores est renforcé par le procédé inverse, l'évidence et la lapalissade, d'une simplicité biblique, relative aux emplacements respectifs des seins droit et gauche.

Cette série d'apostrophes est la formule mère de ce cantique. Son second paragraphe la développe en actualisant l'implicite des syntagmes nominaux dans des optatifs anaphoriques, appelant la résolution de la contradiction tentatrice à nouveau martelée. Le trope communicationnel maquille alors l'aveu du désir de Solal à Ariane, voire de son envie qu'elle se dénude, en un DR au futur prescriptif, rapportant à Nathan l'espérance que devra exprimer son regard :

> Ainsi lui diront tes yeux, Nathan. Par pitié qu'elle les sorte, diront tes yeux, qu'elle les sorte puisqu'elle te les montre sans les montrer et si mal les cache, si mal exprès. Ô la cruelle qui trop largement respire, car alors ils saillent, prospères et à point, ô la maudite et bien-aimée. Oh, qu'elle les sorte, car tu veux vivre avant de mourir, les sorte enfin et te les tende avec leurs pointes, sublimes surgis et libérés, et que tu les manies enfin et en connaisses le poids et la bénédiction. De grâce, diront tes yeux, qu'elle écarte cette étoffe, hypocrite étoffe qui les recouvre mais les révèle, fameusement armés et présomptueux, et qu'elle te les montre une bonne fois, honnêtement te les montre et assez de ces étoffes qui invitent et interdisent et rendent fou. Assez, et que cessent ces feintes. Ces arbres et ce lac que tu vois y seront encore lorsque le pâle huissier de la mort dans ses bras t'emportera, dans ses bras à jamais vers l'humide royaume des étouffements. Donc, vite, ses lèvres, diront tes yeux, et toute la toucher, et sur elle t'étendre et la connaître, et en elle vivre et merveilleusement mourir, et sur ses lèvres en même temps mourir. (BS 385)

Les redéparts lyriques et incantatoires scandent la célébration et connotent l'effeuillage par un mimétisme syntaxique. L'ambiguïté de l'énallage culmine avec les démonstratifs : les premiers donnent aux étoffes et aux feintes un référent situationnel, d'autant plus que les suivants désignent explicitement la deixis du lac. Si c'est à Nathan que Solal est censé parler, leur entretien a bien pour cadre la chambre même, avec vue sur le lac (BS 351), où Solal, si proche de ses seins, se trouve avec Ariane. Dans la dernière phrase, la syntaxe lyrique se disloque et se précipite, connotant l'urgence du désir ; les optatifs disparaissent au profit de tournures plus impérieuses, le syntagme nominal seul, puis les infinitifs en polysyndète. Solal y exprime un sensualisme et un vitalisme proches du discours de Michaël, qu'il cite peu après (BS 386), mais il y ajoute, dans la lignée du registre sacré, la dimension mystique de l'orgasme comme petite mort[1].

Le dernier verset du cantique s'adresse plus directement encore à Ariane. Tout d'abord, une nouvelle série d'apostrophes apposées élargit le blason des seins en un cantique à tout le corps de l'aimée délocutée du discours à Nathan. Or, s'il débute comme un hymne à la beauté féminine idéale, progressivement il désigne Ariane avec plus de netteté :

> Seul au monde, Nathan, privé de semblable, Nathan, elle t'est due, noble et de jeunesse ensoleillée, ô son ventre plat et même délicieusement creusé au-dessus du nombril, j'en fais serment ! Ô belle et femme, ô jeune et concave en son ventre, ô délicieuses jambes, ô longues et suaves, ô puissance féminine, ô solides cuisses présentes sous la robe insupportable une fois de

[1] Ce cantique est l'exact contrepoint de la satire puritaine de la sexualité qu'a permise le portrait de don Juan à Adrien : « *en réalité, il est chaste et il apprécie peu les ébats de lit, les trouve monotones et rudimentaires, et somme toute comiques.* » (BS 344).

> plus tirée, vraiment c'est une manie, ô florissantes hanches, ô torturantes courbes, ô giron existant, doux refuge, ô ses longs cils recourbés, ô sa soumission alanguie bientôt. (BS 385-386)

En effet, l'interruption de la série d'apostrophes par l'allusion, en incise, à un réajustement singulatif de la robe, suggère qu'à ce moment-là le DD de Solal enregistre un énième geste compulsif d'Ariane que laisse dans l'ombre le narrateur évincé de cette tirade. Le syntagme des *cils* est une citation de la tirade du vieux, et le déictique temporel *bientôt* rappelle l'enjeu véritable de leur pari, dont l'échéance approche. Enfin, Solal formule devant Ariane, plus directement que jamais, une déclaration franche et crue. L'enchâssement d'un DD dans l'énallage dû à l'invention de Nathan lui permet d'en transposer l'iloiement structurel, qui maquillait le vouvoiement initial, en un tutoiement dont il a déjà détaillé les effets :

> Oui, bien-aimée, tes yeux lui diront, oui, je te veux et ne suis que ce vouloir, tout tendu vers toi et ton secret, ton secret présent sous ta robe, existant sous ta robe. Voilà ce que tes yeux lui diront, et bien davantage, cependant que de Bach honnêtement vous parlerez. (BS 386)

Les redéparts suggestifs connotent une syntaxe haletante et pressante. La négation exceptive met en valeur la syllepse du vouloir, verbe et substantif, et confond dans un seul désir l'action et la substance, le faire et l'être de Solal. Au terme de ce crescendo, l'allusion au secret, toute hyperonymique qu'elle est, n'en constitue pas moins un climax urgemment présent. En rappelant que ce DD verbalise le discours muet des regards légitimé par celui, oralisé, de la culture, Solal opère un brusque retour à l'énallage et à ses prescriptions, en même temps que, ne parlant pas de Bach, il se démarque en acte des ficelles qu'il expose.

La porosité de cette énallage, laissant une part de plus en plus explicite et brûlante à la deixis qu'elle est censée neutraliser, subit un démenti violent lorsque Ariane est brutalement ravalée au rang de véritable délocutée, par un nouveau trope téléphonique, où elle apparaît de surcroît comme la délocutée de conversations antérieures. Solal opère en outre une mise en application du voutoiement, bien différent de ceux du cantique en DD, et d'autant plus violent qu'il est adressé à une autre :

> Sonnerie du téléphone. [...] "Bonsoir, Elizabeth. Danser avec vous ? Pourquoi pas, Elizabeth ? Attendez-moi au Donon. Non, je ne suis pas seul. La jeune femme dont je vous ai parlé, celle que vous avez connue à Oxford. Mais non, vous savez bien qu'il n'y a que toi. A tout à l'heure." Il raccrocha, se tourna vers elle. "Sache, ô cousin chéri, que le dixième manège est justement la mise en concurrence. Panurgise-la dès le premier soir. Arrange-toi pour lui faire savoir, primo que tu es aimé par une autre, terrifiante de beauté, et secundo que tu as été sur le point d'aimer cette autre, mais que tu l'as rencontrée, elle, l'unique, l'idiote de grande merveille, ce qui est peut-être vrai, d'ailleurs. [...]"

Le DD ne rapporte que les répliques de Solal, ce qui maintient le point de vue d'Ariane, comme lors de l'appel d'Adrien. Solal, semble-t-il, répond à Elizabeth Vanstead[1], et ce coup de fil lui permet donc une fois de plus, fort opportunément – ou peut-être grâce à un stratagème à la valeureuse que le récit laisse dans l'ombre – d'effectuer un manège juste avant de l'exposer à Nathan, en renouvelant alors la désignation et l'iloiement méprisants.

Solal enchaîne alors avec le dernier manège. Le cantique des seins a permis d'énoncer une déclaration, par un DD à peine biaisé. En revanche, Solal s'abstient de s'y livrer au moment où il la prescrit ; au contraire il la rapporte de façon très médiate, par des DI et DN qui donnent une mise en scène burlesque d'une rhétorique qu'ont illustrée la tirade du vieux Juif ou le cantique :

> Et maintenant, elle est mûre pour le dernier manège, la déclaration. Tous les clichés que tu voudras, mais veille à ta voix et à sa chaleur. Un timbre grave est utile. [...] Tu lui diras

[1] Il l'a déjà évoquée (BS 371), et un DIL d'Ariane a alors rapporté son prestige.

> naturellement qu'elle est la seule et l'unique, elles y tiennent aussi, que ses yeux sont ouvertures sur le divin, elle n'y comprendra goutte mais trouvera si beau qu'elle fermera lesdites ouvertures [...] Pour faire bon poids, dis-lui aussi qu'elle est odeur de lilas et douceur de la nuit et chant de la pluie dans le jardin. Du parfum fort et bon marché. [...] Toute la ferblanterie, elles avalent tout pourvu que voix violoncellante. (BS 386-387)

Le suprasegmental y occupe une place proportionnelle au rôle démesuré qui lui est conféré, tandis que les îlots autonymiques témoignent de l'importance accordée à l'usage des clichés, qui apparaissent ici dans des mentions ironiques. Ainsi tenue à distance, l'accumulation des appellatifs lyriques fait l'objet d'une parodie, dont le contrepoint est exprimé par les deux métaphores disqualifiantes filant le paradigme du toc. Le réemploi du substantif *ouvertures* en est exemplaire : il apparaît d'abord dans un DI recommandant un tel cantique aux yeux, les désignant métaphoriquement dans leur dimension spirituelle. Mais la seconde occurrence en brise les possibles connotations positives : le mot est en usage, certes explicitement échoïque, mais les connotations poétiques de la première occurrence sont ici contredites par l'article composé, administratif et peu lyrique, qui y réfère ; en outre, le réemploi ampute du divin le syntagme initial, pour ne les désigner que comme des ouvertures au sens prosaïque, des organes qui s'ouvrent et se ferment.

La mention ironique culmine dans un syntagme emblématique, en voie de figement tant Solal l'emploie souvent :

> Et n'oublie pas de parler de départ ivre vers la mer, elles adorent ça. Départ ivre vers la mer, retiens bien ces cinq mots. [...] Choisir pays chaud, luxuriances, soleil, bref associations d'idées avec rapports physiques réussis et vie de luxe. Partir est leur maître mot, partir est leur vice. (BS 387)

En effet, quatre fois Solal a déjà joué de ces mots. Dès leur première occurrence, dans le défi initial (BS 341), ils apparaissent comme une lexie figée autonymique. Cette ironie, affectant le discours amoureux et sa destinataire fascinée, réapparaît quand Solal insiste sur sa bonne dentition : « *vous pourrez contrôler tout à l'heure avec un petit miroir comme chez le dentiste, à toutes fins et garanties utiles, avant le départ ivre vers la mer* » (BS 346). Ces premiers échos parodiques sont en outre étoffés dans une reprise *a priori* contre-performante, mais en fait stratégique, quand Solal y ajoute l'éventualité d'un dénouement prématuré et déceptif en gare de Genève (BS 357). Enfin, le grotesque en est accentué quand il l'intègre à l'histoire adultère de l'araignesse (BS 367). L'ambiguïté entre mention et usage, ressort de la satire de Solal, est également imputée aux femmes, comme l'illustre l'énoncé gnomique binaire mettant en parallèle le mot et le vice de *partir*. Ces mots contractent sans enjoliver un ramassis de clichés nécessaires, présupposent par leur accumulation hâtive leur effet perlocutoire, et synthétisent sans fioritures la capitulation imminente d'Ariane…

IX. La re-séduction d'Adrienne

Par son moralisme et son exposé méthodique, la tirade du Ritz fait indiscutablement écho à l'exposé des conditions et des manœuvres auquel se livre Mangeclous par le truchement de son Wronsky imaginaire – à cette réserve près, de taille : le Recteur professe une leçon, tandis que Solal séduit effectivement. D'autre part, par la parodie, l'anomie, la dénonciation du code amoureux, l'énallage, la séduction d'Ariane connaît plutôt une première ébauche en amont du cycle, dans *Solal*, avec les dilogues de même nature. Cela est très net dans le cas de la déclaration à Aude. Mais c'est surtout la re-séduction d'Adrienne, lors de leurs retrouvailles en Suisse, qui met en valeur les analogies les plus intéressantes, en même temps que la complexité et l'originalité de la tirade de *Belle du Seigneur*. Adrienne a déjà été séduite une première fois, à Céphalonie, et le mépris

que lui manifeste Solal, notamment par le tutoiement, n'est pas *d'avance*, mais bien rétrospectif. Il s'autorise de l'expérience amoureuse, de la connaissance de l'aimée, qui est l'objet d'une réduction burlesque et irrespectueuse : « *Tu ne m'impressionnes pas, Adrienne.* [...] *J'ai pris tes seins. Et tu en as deux. Tu vois, je connais tous tes secrets.* » (S 157). Solal lui annonce la séduction aussi brutalement et explicitement qu'à Ariane, étrange *captatio benevolentiae* par la transparence de ses intentions :

> D'une voix rude, il lui ordonna de ne pas faire la duègne et de s'asseoir. [...] "Je vais te montrer comment on séduit une femme. Prestidigitation. Rien dans les mains, rien dans les poches. Rien dans les poches surtout. Je commence." Elle se disposa à écouter, presque intéressée. (S 158)

Avant qu'il n'entre dans le vif du sujet, son DIL intérieur lui confère une émotion que, dans *Belle du Seigneur*, seul le DD adressé à Ariane permet de supposer : « *En réalité, il avait eu si peur en venant. Elle était la seule femme qu'il eût aimée. Depuis si longtemps elle était sur tous les chemins de sa pensée.* » Toutefois, il confère à la scène un enjeu différent du pari dont il propose les conditions à Ariane ; il ne lance pas un défi, mais annonce une démonstration, et cette démonstration se fait par l'exemple : dans son DD oral, il ne s'agit que de (re)séduire Adrienne, et son efficacité est continûment confirmée par les bribes de psycho-récit, puis le paragraphe de DIL, attribués à Adrienne. En revanche, la dénonciation de la stratégie qu'il martèle devant Ariane est ici cantonnée à son discours intérieur, calculateur. Solal est alors plus proche de Wronsky que de Mangeclous.

On le voit clairement dans la déclaration d'amour, qui intervient immédiatement après, annoncée par un DN synthétique auquel le DIL donne un contenu :

> Il parla avec la gravité d'une douleur véridique qui osait enfin surgir. Elle était son seul pays. Il avait tellement attendu, toujours espéré. Tous les matins, il avait attendu à Aix la lettre de miracle. Tous les soirs, il pressait son cœur et il en sortait du sang noir. Toutes les nuits, il se disait qu'elle vivait et qu'il ne voyait pas ses yeux. Il n'avait pas oublié un seul mot, un seul geste d'elle. Les trois merveilleuses années de Céphalonie. Elle était la seule, ce qu'il avait connu de plus doux, de plus vivant et de plus noble. Et cætera, la vieille ferblanterie inusable.

Les exceptifs, les intensifs, les superlatifs, l'expression de la totalité, les rythmes ternaires, la triple anaphore étendant l'obsession d'Adrienne à chaque instant de sa vie, sont autant de figures du lyrisme ; Solal caractérise l'émotion qui l'inspire par la métaphore hyperbolique remotivant la théorie ancienne de la mélancolie. Néanmoins, la dernière phrase apporte après coup à cette élégie un éclairage ambigu. Le lecteur hésite à en attribuer la formule résumante et la qualification rétrospective ironique au narrateur écourtant un récit de paroles dont il se démarque, ou au commentaire dissonant et lucide qu'y apporte le discours intérieur de Solal[1]. La réplique qui suit ce DIL présente l'une des rares déclarations d'amour que Solal, dans tout le cycle, formule en bonne et due forme, en DD : « *Ma vie est entre tes mains. Si tu me repousses, je meurs. Je t'aime, moi, je t'aime, j'ai tant souffert.* » Or, cette réplique qu'il adresse à Adrienne dans un registre sérieux, connaît, à l'exception notable de sa dernière phrase, un écho ludique qui la dénonce comme *ferblanterie inusable* : Solal la répète le lendemain, à l'adresse de Rose, la domestique qui apprête sa chambre en vue de la visite obtenue d'Adrienne à l'issue de cette re-séduction, sans que rien ne précise si en Rose c'est à la femme qu'il parle, ou à la bonne devant préparer au mieux le cadre de la séduction d'une autre femme (S 161). D'ailleurs, Solal préside à l'aménagement de sa chambre en vertu de calculs similaires à ceux que Mangeclous prêtera à Wronsky :

> Il [...] acheta les soies bleues qui devaient tamiser les lumières [...] il fallait préparer un feu de cheminée, une douce chaleur étant indispensable au succès de ses plans. [...] Il se persuada soudain

[1] En effet, la métaphore de la *ferblanterie* réapparaît dans les conseils qu'il adresse à Nathan (BS 387).

> que dans la musique, elles mijotent mieux [...] Les lumières bleues effaçaient les dessins des tapisseries et ménageaient près du divan des coins de douceur. [...] Une lumière crue et un lit de cuivre eussent accentué le bon sens de cette femme qui, évidemment, s'était plus ou moins reprise. [...] il se disait : "Allons-y. C'est le meilleur moment. Sa digestion est assez avancée, mais tout de même pas encore terminée, juste ce qu'il faut. C'est le moment de langueur. D'autre part, il fait tiède et pas de bruit chez les voisins. Sus à l'ennemie ! – Aimée", dit-il de sa voix des grands jours. (S 160-161)

Le climax de sa déclaration à Adrienne maintient cette ambiguïté : « *"*[...] *Dans la solitude, les larmes sur mes doigts étaient mes seules compagnes."* [...] *la joie d'avoir réussi la dernière phrase le fit respirer largement.* » (S 158). Le lyrisme du quasi-alexandrin et de sa métaphore est aussitôt corrigé par l'appréciation esthétique qu'y apporte Solal. Il est ensuite définitivement contrecarré par le long DD mental dans lequel il fait le bilan de sa première étape et ébauche celles qui vont suivre :

> Un, déclaration d'amour. Bon, fait. Assez bien. Ceci donc pour éveiller intérêt ; pour que j'existe de nouveau à ses yeux. Maintenant, voyons le deux et le trois qui restent à faire. Deux : suggérer que je suis aimé ; inventer histoire. On le fera en parlant ; j'ai plus d'idées à haute voix. Bon. Trois : suggérer que la femme qui m'adore est digne d'être aimée par moi. […] Sans le un, impossible d'obtenir jalousie avec deux et trois. Sans deux et trois, un perd valeur. Je fais tout marcher : tendresse maternelle, fierté satisfaite, orgueil en éveil, inquiétude. Ça va. Allons-y. (S 158-159)

A mi-course, Solal détaille donc en stratège un véritable plan d'action, presque martial ; sa rigueur et son pragmatisme sont suggérés par sa syntaxe télégraphique, sa numérotation et la concaténation de ses trois étapes, indissociables et interactives. Mais la minutie et le cynisme d'un tel programme, s'ils éclairent rétrospectivement le préambule de la déclaration, ne trouvent pas ensuite d'illustration quant à ses deuxième et troisième étapes, qui font l'objet d'une ellipse ; c'est seulement le DIL intérieur d'Adrienne qui en inscrit l'application et l'impact : « *Lorsqu'il eut fini de parler, elle se leva, se regarda dans la glace.* [...] *Ah, il aimerait bientôt cette inconnue, plus jeune qu'elle certainement.* » (S 159). La stratégie de séduction reste entièrement cachée à Adrienne, qui en est dupe, et partiellement au lecteur quant au détail de la mise en œuvre des manèges.

Ceux-ci s'avèrent en outre nettement plus rudimentaires que les manèges exposés devant Ariane. Solal ne met en œuvre que les deux derniers face à Adrienne, tandis que les précédents n'apparaissent pas : il commence directement par la déclaration d'amour, qu'il fixe au contraire comme ultime étape à Nathan ; et les points deux et trois se résument à une mise en concurrence allusive, qui le soir du Ritz ne constitue que le manège n°10, et que le coup de téléphone d'Elizabeth Vanstead rend beaucoup plus efficace. Simultanément au vacillement d'Adrienne, le DD mental de Solal annonce l'entreprise de la séduction d'Ariane : « *Pauvre, je lui ai fait de la peine et elle a mordu. N'empêche, c'est une misérable. Pas de pitié pour moi, sincère et galeux. Mais depuis que je suis bien habillé et que je mens, changement à vue. Ah, misère. Ah, j'aurais voulu autrement. Dommage.* » Ce qui reste dans *Solal* à l'état de regret prend forme dans *Belle du Seigneur* ; séduire autrement, ce sera d'abord la réitération caricaturale de sa première reconquête avortée d'Adrienne (S 144, 147), à travers la tentative du vieux Juif, puis sa vengeance, la séduction au Ritz par le dénudement paradoxal de ces mécanismes qu'il a dissimulés à Adrienne.

CHAPITRE III : LES AVATARS DU DISCOURS AMOUREUX

I. Les échos ambigus

En effet, plus vivement que les séductions d'Adrienne et Aude, l'hypotexte majeur de la tirade du Ritz est, dans l'amont immédiat, la déclaration du vieux Juif qui débute *Belle du Seigneur*. Par un ultime paradoxe, au moment où il évoque les mots « *départ ivre vers la mer* » comme l'estocade de la séduction, dont ils ont continûment condensé le succès, Solal met un point final à l'instruction de Nathan, s'adresse de nouveau à Ariane, et se déclare perdant : « *"C'est fini. Voici la nomination de votre mari. Aimez-le, donnez-lui de beaux enfants. Adieu, madame. – Adieu", murmura-t-elle, et elle resta immobile.* » (BS 387). La nomination d'Adrien, qui était l'enjeu du pari, continuellement présent sur une table entre les deux interlocuteurs, matérialise la défaite que Solal présuppose, comme son succès initialement. Toutefois, elle permet de réintroduire abruptement l'envers de la séduction : Adrien, la conjugalité, la vie de famille, le carriérisme. L'adieu initiatif de Solal vaut ici comme un congé, renvoyant Ariane à ces médiocres pénates. Au contraire, la réplique d'Ariane, qui y répond par la réciproque, est démentie par le récit, attributif et didascalique. L'entrevue reçoit donc, de part et d'autre, une fausse clôture phatique. En dépit des adieux échangés, l'immobilité d'Ariane maintient le contact.

Solal, en guise d'épilogue, récite quasiment à l'identique la fin de la tirade du vieux : « *Le pauvre discours du vieillard, vous rappelez-vous ?* » (BS 387). Depuis qu'Ariane s'y est montrée insensible, Solal n'a eu de cesse, allusivement ou explicitement, de faire de cette déclaration liminaire le discours fondateur qu'il s'agit de venger. Elle a déjà affleuré dans une parenthèse lyrique au sein de l'instruction de Nathan : « *Besoin de son regard lorsque j'arrive et qu'elle m'attend, émouvante sur le seuil et sous les roses. Ô nuit, ô bonheur, ô merveille de son baiser sur ma main !* » (BS 382). Surtout, quand Solal lui prescrit ironiquement les déclarations satirisées, il démarque nettement la tirade du vieux Juif du genre qu'il est en train de parodier, quoi qu'elle en relève à tous égards : « *Tu la verras plus émue que devant un vieux lui parlant avec sincérité.* » (BS 387) ; l'allusion pose un jalon, peu avant la récitation de la déclaration repoussée, qui la place *a priori* à l'extérieur du cadre stéréotypé, la dédouane de la dénonciation. Solal s'assure ainsi les bénéfices de la parodie et ceux de la déclaration. D'ailleurs, à l'écho de l'adieu envoûté et sans effet, qui a précédé la déclaration, fait pendant l'écho de la capitulation et de la communion : contrairement à la première fois, Ariane répète le « *Gloire à Dieu* » (BS 388) qui termine la tirade du vieux.

L'écho subjugué caractérise les DR du chapitre XXXVI qui aussitôt après, en alternance avec le monologue du cocu autosatisfait, narre la danse des deux amants. La séduction a été marquée par l'asymétrie des places, les énallages, le registre agonique ; le contraste est radical, une fois qu'elle est accomplie. Après le DD prolixe et unilatéral de Solal, le bal est le cadre d'une parole à deux, égale, réciproque, euphorique, rapportée par un continuum de DI autonymiques et de DDL[1] :

[1] Là encore, la Pléiade croit bon d'ajouter çà et là des guillemets et des tirets.

> reculant la tête pour mieux le voir qui lui murmurait des merveilles point toujours comprises [...] mais toujours de toute son âme approuvées, qui lui murmurait qu'ils étaient amoureux, [...] et il lui murmurait qu'il se mourait de baiser et bénir les longs cils recourbés, mais non pas ici, plus tard, lorsqu'ils seraient seuls, et alors elle murmurait qu'ils avaient toute la vie, [...] il lui souriait et contre lui la gardait et murmurait que tous les soirs, oui, tous les soirs ils se verraient. (BS 389)

Les deux traits essentiels de cette parole intime et échangée dans un lieu public, sont le murmure, et son approbation par Ariane, le sens important peu comme Solal l'a prédit à Nathan. La répétition du récit attributif, fût-il minimal, contribue à faire de ces propos une incantation :

> Oui, tous les soirs de leur vie, approuvait-elle, [...] Belle, lui disait-il, redoutable de beauté, lui disait-il, solaire auréolée de brume, lui disait-il, [...] et elle fermait les yeux, ridicule, pleine de grâce, charmée d'être redoutable, grisée d'être solaire. (BS 391)

Cette approbation fait de chaque réplique un écho fasciné de la précédente, par-delà les interruptions ménagées par le récit et le monologue burlesque d'Adrien en son wagon. Comme le montrent les appositions de psycho-récit, chaque appellatif est pour Ariane une parole magique, transformante, onde de choc de la tirade séductrice, dans laquelle Solal a précisément glosé l'impact inégal des petits noms conjugaux et adultères.

De surcroît, l'approbation à la parole amoureuse qu'a synthétisée l'écho du « *Gloire à Dieu* », excède le cotexte immédiat, et réactive des fragments de la tirade de séduction, ce qui est source de davantage d'ambiguïtés :

> Dites quelque chose d'extraordinaire, demanda-t-il. Nous deux, dit-elle [...]. Dites encore, demanda-t-il. J'ai les yeux frits, sourit-elle [...] Encore, demanda-t-il. Partir, nous deux, dit-elle, [...] Où partir ? demanda-t-il. Loin, soupira-t-elle. Là où je suis né, voulez-vous ? Où il est né, sourit-elle à une bienheureuse vision. [...] Quand partir, nous deux ? demanda-t-elle. Ce matin, dit-il, un avion rien que pour nous, et cet après-midi à Céphalonie, vous et moi. [...] Un départ ivre vers la mer, sourit-elle [...]. (BS 397)

La réponse à l'aimé avec ses propres mots relève de l'allégeance et de la capitulation béate, d'autant plus entière que leur première occurrence était déjà une mention ironique[1]. Leur reprise par Ariane semble donc se faire en connaissance de cause, en faisant fi du stéréotype : « Dans la jouissance d'une reprise complice du discours de l'autre, qui en réactive la puissance lyrique, la dénonciation d'un lieu commun devient paradoxalement la création d'un idiolecte des amants »[2]. Il est une autre phrase figée qui est reversée de la parodie dans l'usage sérieux, c'est le DD que Solal prête à l'idiote pour convaincre Nathan de l'efficacité des cruautés : « *Oh, ne me quitte pas, je ne peux plus sans toi.* » (BS 381) ; c'est précisément en ces termes qu'Ariane, au cours de leur premier nuit après le bal, implore contradictoirement Solal de partir et rester : « *Va, mon aimé, va, laisse-moi seule, seule pour être plus avec toi, disait-elle. Non, non, ne me quitte pas, suppliait-elle en le retenant des deux mains, je n'ai que toi au monde, je ne peux plus sans toi, suppliait-elle égarée, à lui agrippée.* »[3] (BS 406).

A travers la tirade, la parole de Solal se révèle donc, dès le chapitre suivant, idiolecte transformant, fondateur, créateur. On le voit clairement quand elle donne consistance à la destination, jamais atteinte par la suite, du départ ivre vers la mer :

> Quels arbres y avait-il à Céphalonie ? demanda-t-elle, fille de riches, dégustatrice des beautés de nature. Les yeux ailleurs, il récita les arbres tant de fois débités aux autres, récita les cyprès, les orangers, les citronniers, les oliviers, les grenadiers, les cédratiers, les myrtes, les lentisques.

---

[1] Il en va de même de la revendication par Aude de sa désignation moqueuse comme *coccinelle* (S 225).

[2] Anne-Marie PAILLET. art. cit., p.51.

[3] Solal, de son côté, la prononce également (BS 411), ainsi qu'à l'adresse d'Adrienne (S 128).

> Arrivé au bout de sa science, il continua, inventa des citronnelliers, des tubas, des circassiers, des myrobolans et même des paupelliers. (BS 399)

Le point de vue de Solal apparaît dans les caractérisations d'Ariane ; dans la lignée de la tirade, sa question est analysée comme un discours de classe. A cette répétition de codes culturels, fait pendant la répétition de sa réponse ; la mimogestualité, le verbe recteur du DN et la qualification de son substantif soulignent l'ennui, la reproductibilité, le manège. L'épuisement de ce lexique usagé, néanmoins, donne lieu à son filage sans rupture de ton par des néologismes[1] aux connotations identiques, accrédités par les constantes phonétiques des suffixes et des radicaux. L'efficacité de la promesse de départ et de ses inventions est enregistrée par le point de vue qu'Ariane porte sur son propre reflet ; ses caractérisations présentifient les promesses de Solal, néologismes compris, dans le regard qu'elle porte sur elle-même :

> Comment sera notre maison ? demanda-t-elle. Blanche devant la mer violette, dit-il, et une vieille servante grecque s'occupera de tout. De tout, approuva-t-elle, [...] elle se regarda une fois de plus, dansante dans les hautes glaces où elle vivait superbement, belle du seigneur, si élégante en robe à broderies rouges et noires, servie par une vieille Grecque pieds nus, si gentille, dans une île si belle, toute de myrtes, de lentisques et de circassiers. (BS 400)

La promesse de départ, et l'ivresse de la parole amoureuse, fabriquent un donquichottisme trompeur, à mi-chemin entre le bovarysme et la confabulation valeureuse : « Dans le lyrisme exotique, l'exubérance poétique se rapproche en effet de l'emphase grotesque des parents pauvres de Solal »[2].

La tirade apparaît déterminante dans les affleurements de ses syntagmes emblématiques, syllepses entre les énonciations lyriques et ironiques. Mais cette ambiguïté est accrue quand l'écho concerne la déclaration du vieux : elle a déjà fait l'objet de deux énonciations, fort différentes, par un vieux Juif en préambule, puis par Solal au climax de la séduction. La parole d'Ariane se montre habitée par elle autant que par la tirade : « *ô délice de tous les soirs l'attendre sur le seuil et sous les roses,* [...] *et tous les soirs baiser sa main lorsqu'il arrivera* » (BS 391). En outre, Solal la prononce une troisième fois, par bribes, lors du bal[3]. Le texte en est presque inchangé, c'est l'énonciation qui a, à nouveau, quelque chose d'inédit, dans la situation, la relation intersubjective, puisque non seulement Solal, démasqué, parle en son nom, mais en outre il a séduit. La première bribe est d'ailleurs accueillie d'une égale approbation par Ariane : « *elle lui demandait de dire encore* » (BS 390). Or, c'est précisément ce divorce entre une citation fidèle et un effet perlocutoire diamétralement opposé qui provoque dans le DD intérieur de Solal la conscience de l'autonymie désenchantée :

> Ô merveille de t'aimer, lui dit-il. Quand pour la première fois ? osa-t-elle demander. A la réception brésilienne, murmura-t-il, [...] toi et moi et nul autre [...] toi, Boukhara divine, heureuse Samarcande, broderie aux dessins délicats, ô jardin sur l'autre rive. Comme c'est beau, dit-elle. Personne au monde ne m'a jamais parlé ainsi, dit-elle. Les mêmes mots que le vieux, pensa-t-il, [...]. Les mêmes mots, mais le vieux n'avait pas de dents, et tu ne l'entendais pas, pensa-t-il. Ô dérision, ô misère, mais elle m'aime et je l'aime, et gloire à mes trente-deux osselets, pensa-t-il. (BS 392-393)

En effet, Ariane l'interroge sur l'instant premier du coup de foudre, dont le vieux lui a pourtant déjà fait un récit lyrique et détaillé. En réponse, Solal lui répète ses paroles à

---

[1] *Tuba* existe avec un sens différent, ainsi que *myrobolan*, qui désigne une espèce de prunier, et, en pharmacie, les « fruits séchés de diverses espèces de badamiers, utilisés comme remède ».

[2] Anne-Marie PAILLET. art. cit., p.52.

[3] BS 40-41 : redits 387-388, puis 390 ; 37-38 : redits 391, 392-393, 393-394. Il omet les détails justifiant que, vieux domestique, il ait entrevu Ariane, et il opère quelques omissions ou condensations.

l'identique, une dizaine de lignes, de la réception brésilienne aux appellatifs poétiques (qui, là encore, évoquent le lyrisme valeureux) – à cette réserve près qu'il efface l'énallage, rétablit l'équivalence et réactualise les *elle* puis *vous* en *tu*. La négation par laquelle Ariane célèbre la réitération en souligne les ambiguïtés, à la fois vérité profonde et mauvaise foi : il est inexact que personne ne lui ait jamais rien dit de tel, puisque le vieux a textuellement dit les mêmes mots, même si au sens strict, l'énallage de la déclaration inaugurale faisait qu'elle ne lui était pas formellement adressée. Ariane avoue par là combien la personne du locuteur détermine la réception, au point d'effacer les précédents.

Solal intègre donc la ré-énonciation de la déclaration, comme les précédentes, dans une relation dialectique avec sa diatribe, contrepoint et confirmation. Sa déclaration paradoxale a consisté à dénoncer et pratiquer le discours amoureux, mais une fois vainqueur, il persiste à articuler, à vide en quelque sorte, sans enjeu pragmatique, la théorie de la séduction et son résultat perlocutoire, la séduction effective d'Ariane : « *Là-haut, lorsque je parlais contre la force et la gorillerie, c'était ma force et ma gorillerie qu'elle admirait, pensa-t-il soudain.* » (BS 392). Masque, énallage, trope communicationnel étaient les outils de la parole séductrice ; après sa performance, le propos sur l'amour, ressassé, se retranche désormais dans l'intériorité, DIL discordants, parenthèses, monologues. Le cantonnement à ces DR lui ôte toute fonction agissante, fût-ce paradoxalement, pour l'enfermer dans une amertume solipsiste, déplorant et célébrant le succès des manèges. Au prix d'une intériorisation de l'énallage polémique, Ariane persiste donc à être passée au crible de la théorie, comme l'*idiote* ; l'équation est formulée dès le chapitre XXXVII qui raconte, après le bal, leur première nuit : « *Un peu idiote, pensa-t-il.* » (BS 402).

La dissonance de son discours intérieur s'applique non seulement aux succès de son discours oralisé, mais également aux réponses qu'il inspire à Ariane ; son tout premier DD, par lequel elle salue l'entrée de Solal dans la maison des Deume, donne d'emblée le ton de ces contrepoints qui ne cesseront qu'avec le roman : « *Toujours, dit-elle tout bas, intimidée d'être chez elle avec lui.* » (BS 401). En effet, sa simplicité sublime fait peu après l'objet d'une banalisation, par sa mention substantivée, coordonnée aux autres indices conventionnels d'une séduction réussie :

> Fin du choral et du rossignol, pensa-t-il. Du solide, maintenant qu'elle avait fait de l'âme, pensa-t-il, et il s'en voulut de ce démon en lui. Eh oui, bien sûr, si quatre incisives manquantes, il n'y aurait pas eu de toujours concentré, pas eu de rossignol, pas eu de choral. Ou bien, si dents au complet mais lui chômeur en guenilles, pas eu non plus de toujours, de rossignol, ni de choral. Les rossignols et les chorals étaient réservés à la classe possédante. N'empêche, elle était sa bien-aimée, et assez, assez, maudit psychologue ! (BS 403)

La parole d'Ariane, proférée comme une sanctification inaugurale, est par Solal inscrite dans un contexte et un schéma. Le tiraillement entre le séducteur et le théoricien, qui était le fondement de l'efficacité de sa séduction, est désormais intériorisé en deux voix contradictoires et secrètes, alternant la relativisation et la célébration, au profit de la première :

> Mon archange, mon attrait mortel, lui disait-elle, et elle ne savait pas ce qu'elle disait, souriante, mélodramatique, de mauvais goût. Archange et attrait mortel tant que tu voudras, pensait-il, mais je n'oublie pas que cet archange et cet attrait mortel, c'est parce que trente-deux dents. Mais je t'adore, pensait-il aussitôt, et louées soient mes trente-deux dents. (BS 405)

L'antithèse est particulièrement forte entre les appellatifs en usage dans le DD oralisé d'Ariane, associant *dire* et *ne pas savoir*, et les deux mentions successives, conjoignant pensée et savoir, qu'en fait mentalement Solal : d'abord un simple écho distancié, puis leur réemploi autonymique, par la conversion des possessifs amoureux en démonstratifs anaphoriques de citation.

II. Mutisme, DD machinaux et discordance intérieure

Après son succès, le DD oralisé et hypertrophié de la tirade de séduction fait place, presque exclusivement, au discours intérieur. Solal passe rapidement de la transe rhétorique au mutisme et au solipsisme. Le verbe amoureux s'amuït ; aux paradoxes de son énonciation s'ajoute désormais celui de son intériorisation. La contention de la parole amoureuse de Solal à Ariane s'oppose nettement au chapitre de leur première nuit. Les répétitions des DI autonymiques, à l'encontre de leur valeur synthétique, puis celles du DD et du récit attributif, renforcée par sa dénotation, y connotent la litanie, engendrant son infini ressassement, d'une parole nettement réciproque[1]. On a alors la version lyrique de la conjugaison satirique du verbe *aimer* :

> Sainte stupide litanie [...] Elle lui disait et redisait qu'elle l'aimait, et elle lui demandait, connaissant la miraculeuse réponse, lui demandait s'il l'aimait. Il lui disait et redisait qu'il l'aimait, et il lui demandait, connaissant la miraculeuse réponse, lui demandait si elle l'aimait. [...] Dis que tu m'aimes, lui demandait-il, [...]. Dis que tu m'aimes, répétait-il, accroché à l'importante demande. Oui, oui, lui répondait-elle, je ne peux te dire que ce misérable oui, lui disait-elle, oui, oui, je t'aime comme je n'ai jamais espéré aimer, lui disait-elle, [...]. Oui, aimé, je t'aime autrefois, maintenant et toujours, et toujours ce sera maintenant, disait-elle [...]. (BS 404-406)

Dans *Solal*, le chapitre XVII qui narre la première nuit des amants quelque temps après la déclaration anomique, donne du procédé une illustration hyperbolique, par l'accumulation des DD d'Aude et le silence de Solal :

> Réponds vite sans réfléchir : dis dis dis tu m'aimes ? Oh oh l'aimé, oh le venu. Ma joie, oh le seigneur de toute l'âme, le merveilleux qui m'est venu. Oh, je t'aime. [...] Maître. Mon maître. [...] Maître, balbutia-t-elle encore. [...] Solal, ô Solal Solal, c'est ton nom et je dis ton nom. Ô Sol, je voudrais te demander une autre chose. – Ne te moque pas, mon plus aimé. – Dis, dis, tu m'aimes ? [...] Moi je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime. Je t'aime. Dis que tu m'aimes. Dis-le. (S 224-225)

L'incantation de la déclaration d'amour et des appellatifs, et l'insistance pressante quant à une réponse sont décuplées, et même plus, la déclaration d'amour envahissant le DD, revenant treize fois dont douze sans ponctuation, comme une salve d'amour dont le lecteur saisit le bloc plus qu'il n'en lit le détail. Sa contrepartie est l'impérieuse exigence de réciprocité, égale sinon supérieure, car chaque *je t'aime* est déjà un *dis que tu m'aimes* qu'Aude explicite encore deux fois. Or, précisément, Solal n'y répond pas, et même se montre quasiment muet au long de ce chapitre. Son seul DR est fort significatif : « *Elle sortit de son extase et lui demanda s'il était vrai qu'Adrienne et lui. Il haussa les épaules et dit qu'il n'avait pas écrit à cette femme depuis cinq mois.* » (S 225). Son retrait est connoté par le recours au DI verbalo-analytique, qui permet d'en souligner doublement la désinvolture : par sa nature narratoriale, il est directement coordonné avec la mimogestualité dédaigneuse, et celle-ci incite à identifier une connotation autonymique dans la périphrase désignant Adrienne par un démonstratif et un substantif méprisants, et non par un simple pronom anaphorique. Enfin, ce DI répond à une question d'Aude sur les antécédents de leur amour, et non à ses exigences quant à son actualité brûlante, auxquelles Solal, au contraire, se dérobe continûment. Face aux DD insistants d'Aude et au DI ténu de Solal, son unique bribe de DD n'en prend que plus de relief ; il s'agit d'une dissonance intériorisée et localisée dans une parenthèse qui commente le DD d'Aude et le range

[1] Répétition à deux voix, et non pas unilatérale comme l'exaltation amoureuse d'Aude dans *Solal*. Outre la déclaration d'amour, l'autre énoncé emblématique des débuts amoureux est la déclaration de beauté : « *Tu es belle, lui disait-il. Je suis la belle du seigneur, souriait-elle.* » (BS 413).

précisément dans la série des discours amoureux antécédents : « *Va maintenant, mon aimé, dit-elle d'un ton sentencieux. (Comme Adrienne. Toutes, décidément.)* »

Dans *Belle du Seigneur,* la solitude du regard désenchanté et désenchanteur qu'il porte sur l'échange amoureux est envahissante. Tout d'abord, elle est localisée dans des bribes du discours intérieur, qui relèvent du psycho-récit et du point de vue, rapportant par exemple le regard burlesque qu'il porte sur Ariane lorsqu'elle se jette à terre pendant les scènes de passion et de jalousie : « *en lui-même la comparant à ces petits clowns de celluloïd au derrière lesté d'un poids qui les remettait toujours debout* » (BS 466). La dissonance est plus abrupte quand elle est exprimée par un DD mental : « *Le servage sexuel l'abêtit légèrement, pensait-il.* » (BS 711-712). Quand le narrateur rapporte symétriquement les pensées des deux amants, le schisme n'en est que plus patent, tout entier condensé dans la différence des appellatifs secrètement adressés à l'autre : « *Mon fils aussi, pensait-elle, et une douceur la traversait. Pauvre escroquée, pensait-il.* » (BS 722). C'est plus net encore quand celui-ci fait suite à une parole d'Ariane, dont il énonce le commentaire censuré ; il acquiesce d'abord à la réplique, pour ensuite la réinterpréter et la détourner dans un sens moins euphorique, plus grinçant[1] : « *A voix basse, elle lui demanda de lui donner la main, lui dit qu'il était tout pour elle, tout. C'est vrai, d'ailleurs, pensa-t-il, et elle aussi est tout pour moi, et cela nous fait une belle jambe.* » (BS 766), « *Notre petit monde, disait-elle en caressant le petit âne, son préféré. Eh oui, pensait-il, on a le social qu'on peut.* » (BS 819).

Cette parole, intérieure et ironique, connote donc doublement le retrait conversationnel de Solal, par sa nature et par son contenu. Celui-ci culmine dans l'absence pure et simple de tout DR, fût-il mental, qui est flagrante après que les amants ont résolu d'acheter la Belle de Mai. La situation se prête moins au silence que les déclarations extatiques d'Aude entrecoupées des gestes de l'amour : l'échange relève strictement de la conversation. Or, le mutisme de Solal fait pendant aux DD développés d'Ariane, présentant de nombreuses marques d'allocution telles que les phatiques. La fin du chapitre alterne le récit avec les DIL intérieurs et les DD oralisés d'Ariane, enthousiasmée par les préparatifs, les achats à faire à Cannes, puis l'aménagement dont elle veut écarter Solal :

> On y passera tout l'après-midi, n'est-ce pas ? [...] Dis, aimé, on n'ira pas au Moscou, cette fois. Dans un petit bistrot, tu es d'accord ? [...] Dis, tu es content ? Moi aussi, tellement ! [...] Aimé, il faut parler sérieusement maintenant. [...] chéri, vous partirez ce soir pour Cannes, voulez-vous ? [...] Aimé, c'est une nouvelle vie qui commence, notre vraie vie, n'est-ce pas ? (BS 798-800).

La parole de Solal n'apparaît que de façon ténue, mêlée à celle d'Ariane dans de rares DN très synthétiques et dilogaux : « *ils parlèrent beaucoup de leur Belle de Mai, en louèrent les agréments, commentèrent les meubles déjà achetés* [...]. *Il fut convenu qu'il lui remettrait un chèque chaque mois et qu'elle se chargerait de tout.* » (BS 799-800). Et surtout, ce qu'il pense n'est rapporté en aucune manière. L'absence de tout DR individuel, oral ou mental, connote de façon indécidable, pour le lecteur, son mutisme ou son désintérêt, son absence d'investissement dilogal et émotif. Elle le place dans l'asymétrie scandaleuse du silencieux[2] et apporte par la négative un contrepoint douloureux à cette joie cherchant à se partager. Cette interprétation acquiert toute sa vigueur avec la dernière interrogation d'Ariane, aux enjeux importants, et sur laquelle s'achève brutalement le

---

[1] Dans *Solal*, la dissonance prend un caractère plus angoissant, comme le connote le dépouillement de ce simple écho, en DN, sans prétention à l'ironie ni au commentaire : « *Aimé, comme c'est bon d'être seuls. Il frissonna de peur et répéta en lui-même ce dernier mot.* » (S 318).

[2] Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. op. cit., p.238.

chapitre sans que Solal y apporte une réponse, ce qui donne en creux à son absence de réplique la valeur d'une prolepse inquiétante.

Quand une occupation absorbe l'un des deux interlocuteurs, impose le silence et dispense Solal du dilogue, sa parole intérieure donne de l'ampleur à ses contrepoints localisés[1]. C'est notamment ce qu'explicitent l'incipit et la clausule du monologue autonome dans lequel il se raconte les mésaventures de Charlot, entre l'endormissement d'Ariane et son réveil, entre deux coïts : « *Voilà elle a été prise elle dort je peux passer le temps tout seul en continuant à me raconter oui un petit cinéma rien que pour moi* » (BS 754), « *voilà elle a remué elle a ouvert les yeux elle me regarde elle sourit elle se rapproche quoi faire je ne sais pas sortir peut-être non il va pleuvoir attention danger de souvenirs d'enfance oui la reprendre.* » (BS 757). La fantaisie chaplinesque constitue une bouffée de liberté contre l'étouffement des étreintes et des entretiens prévisibles. Cette échappée trouve ultérieurement une expression hypertrophiée dans le chapitre XCIV, par son volume, par les enjeux éthiques de son propos, et par la préméditation qui l'a rendue possible :

> Nous avons dîné dans notre salle à manger pour vingt-quatre personnes maintenant nous voilà installés dans notre inutile grand salon [...] je fais semblant de lire pour n'avoir pas à parler à la pauvrette qui recoud un tas d'ourlets que j'ai défaits en douce pour lui donner une occupation elle m'a dit que ça va lui prendre longtemps peut-être deux heures [...] défense de s'arrêter de faire semblant de lire sous peine de conversation (BS 872)

Tout le monologue est ponctué de références à la situation d'énonciation et à l'activité simultanée d'Ariane, prouvant de fait que Solal l'observe à la dérobée : « *tiens elle s'est arrêtée de coudre pour se gratter le nez sans en avoir l'air* » (BS 908). Elles sont régulièrement associées à l'estimation du temps de parole solitaire restant. C'est après un tel calcul que Solal s'octroie l'histoire des Rosenfeld : « *j'ai bien le temps puisqu'elle en a pour deux heures avec ma robe de chambre que j'ai bien amochée amochée exprès genre traître donc encore plus d'une heure j'ai bien le temps* » (BS 890). A mesure qu'avance le chapitre, se fait plus présente, en outre, l'appréhension du retour au dilogue amoureux : « *elle est silencieuse en ce moment parce qu'elle me croit absorbé par ma lecture et qu'elle est très polie mais quand elle aura fini de coudre il faudra bien ne plus faire semblant de lire* » (BS 908). Solal enregistre les symptômes annonçant la fin de la liberté provisoire, et anticipe sur le dilogue qui suivra, par des DR proleptiques tendant à opposer à la conversation amoureuse l'esquive du sommeil, après celle de la lecture :

> elle va avoir bientôt fini de coudre elle me dira voilà tout le mal est réparé et elle me fera un sourire alors je lui dirai que c'est très gentil [...] voilà elle a presque fini lui dire que c'est l'heure d'aller se coucher et bien sûr elle va me dire non pas encore il est à peine dix heures il faudra prendre le genre paternel chérie vous avez une mine fatiguée il faut vous reposer mais surtout lui dire que moi aussi je suis fatigué c'est ça qui la convainc [...] allons-y débarrassons-nous d'elle avec une ferme bonté. (BS 909-911)

Le solipsisme de cette parole intime dérobée à Ariane est nettement perceptible par le lecteur quand Solal y aborde des faits qu'il ignore. C'est le cas de l'évocation lyrique de l'amour d'un été, Laure, scandée par l'anaphore répétée six fois : « *j'avais vingt ans elle*

---

[1] De ce point de vue, le chapitre XXV de *Solal*, qui suit le rapt d'Aude et son mariage avec Solal, est particulièrement original. A la suite d'une ellipse, que comble rapidement une analepse narratoriale, il se situe après trois ans de vie conjugale, dont la survenue de Solal auprès d'Aude donne une illustration abrupte. D'un geste, il impose un silence partagé (S 269). Sa durée se déduit de la longueur du DD mental d'Aude (et non de Solal), dont le volontarisme final contraste avec l'apostrophe soumise par laquelle elle rompt le silence. Solal y répond en confirmant une écoute que le mutisme qu'il a imposé et observé rend purement formelle (S 272).

avait treize ans »[1] (BS 879-880). C'est, plus fortement, le cas de l'analepse intradiégétique narrant la déchéance de Solal, que jusque-là le récit avait cachée au lecteur comme Solal à Ariane. Au mutisme, à la dissimulation, dont le lecteur saisit seulement alors toute l'ampleur, s'oppose la prolixité des mots silencieux par lesquels Solal se l'évoque à lui seul, comme l'illustre l'amplification lancinante du récit de sa tentative avortée, une lettre à sir John :

> taper une lettre à la machine [...] l'imbécile tapant avec deux doigts [...] oui une lettre dactylographiée [...] oui une lettre tapée avec deux doigts [...] oui une lettre tapée par un triste transpirant ne sachant pas dactylographier [...] oui chérie avec deux doigts pourtant si bien tapée sans fautes de frappe [...] oui faire une lettre de belle présentation dactylographique [...] lui plaire par une lettre de fond émouvant de forme impeccable [...] je lui ai tendu la lettre de forme impeccable il a lu du bout des yeux la lettre de fond émouvant [...] il me l'a rendue en la tenant entre le pouce et l'index comme si elle était sale ma belle lettre si belle si bien tapée avec deux doigts (BS 874-875)

En outre, ce monologue, dont on a vu le propos éthique et métaphysique, se dote d'interlocuteurs fictifs variés et nombreux : « *ô vous mes frères de la terre* [...] *dites-moi dites tandis qu'elle coud et que je tiens une invisible coupe levée dites ce que je suis venu faire en ce médiocre banquet du fond des âges infinis* [...] *ô mes Juifs à qui en silence je parle* » (BS 903). Ces apostrophes universelles et muettes s'opposent nettement à la délocutée déictique qui, quoique présente, n'a droit qu'au silence.

Pour autant, le monologue intérieur prend sporadiquement Ariane pour allocutaire[2] : « *ma couseuse tranquille lève tes yeux regarde l'imbécile Solal à Genève* [...] *chérie regarde ton pauvre croyant* » (BS 874). La contradiction de son interpellation intériorisée est redoublée par le fait qu'il lui demande muettement de regarder non pas le locuteur, mais le Solal que dépeint son analepse muette. Celle-ci permet en outre d'enchâsser, comme en abyme, une allocution médiate et secrète : « *je suis entré dans un petit café je t'ai parlé devant le café crème et les croissants je t'ai parlé tout bas* » (BS 875). En fait, Solal formule d'emblée les enjeux de ce mutisme : « *je vais tout te dire sans danger de perte de prestige puisque tu ne m'entends pas* » (BS 873). La liberté que développe le monologue ne tient pas seulement à une escapade divertissante ou une mise au point douloureuse ; c'est aussi, fondamentalement, une interpellation censurée d'Ariane, l'envers intériorisé de la tirade fondatrice, dans sa dimension moraliste comme dans la déclaration d'amour qu'elle véhiculait. Solal s'y déclare faible, déchu, tendre aussi à l'insu d'Ariane. La déclaration d'amour est emblématique de cette parole surveillée qui ne s'énonce que muettement, rendue possible par le stratagème de la couture, et spécifiquement adressée à Ariane en couseuse[3] :

> oui mon amour je t'aime toujours plus et en moi-même je te le crie pendant que tu couds gentiment les ourlets que j'ai défaits pour te donner un intérêt à vivre je te chéris pendant que tu couds en aspirant un peu de salive comme les couseuses attentives je chéris ta respiration régulière pendant que tu couds je chéris ton visage paisible et modeste pendant que tu couds ton visage si bon qu'il me rend bon et écolier tiens un borborygme tout de même tant pis je l'accepte et même je l'honore et je lui souris puisqu'il vient de toi ma couseuse je regarde avec amour le doigt que tu mouilles pour tordre le fil pour l'amenuiser le passer à travers l'aiguille avec amour tes yeux clignés ta bouche sagement pincée qui suit la cursive aiguille avec amour ton sérieux de réflexion je me sens bien de te regarder coudre [...] oh combien ce travail te va bien oh combien noble et

---

[1] Il s'agit donc d'une analepse extérieure à *Belle du Seigneur*, situable dans un interstice, passé sous silence, de la diégèse de *Solal*.

[2] Par exemple, sur le burlesque conjugal : « *espérons que pas de récital de borborygmes ce soir, pardon chérie mais tout de même reconnais que je fais de mon mieux* » (BS 872).

[3] « *silencieuse discrète elle ne demande rien heureuse de coudre pour moi je t'aime j'aime tes gaucheries tes gestes enfantins* » (BS 878).

> naturel ton visage [...] mon amour ma couseuse tranquille tu penses tes aiguillées tes gestes utiles ont une douceur résignée pensive et je t'adore (BS 906-907)

A la célébration de cette donnée constante qu'est la couture, qui conditionne la possibilité du monologue, s'ajoute celle du micro-événement situationnel qu'est le borborygme, dont même le prosaïsme peut être salué. Le monologue conjoint donc, de façon ambiguë, ce qui est tu par tact et ce qui l'est par pudeur, les paroles blessantes ou tendres : « *je t'aime je te le dis tout seul dans ma chambre je t'aime mais je m'ennuie avec toi et je ne te désire tellement pas* » (BS 909).

Au-delà de ce monologue, l'amour et la tendresse, que condensent la déclaration et les appellatifs amoureux, sont continûment censurés. Dès le soir du Ritz, ils s'expriment dans un DD inaudible : « *Chérie, ma condamnée, murmura-t-il.* » (BS 382), et par la suite, dès la première nuit, ils sont systématiquement relégués dans un discours mental : « *Chérie, pensa-t-il* » (BS 402). Régulièrement, cependant, l'appellatif consiste en un hypocoristique paradoxal, tel que Solal ne saurait l'oraliser, mêlant la dérision et la tendresse : « *Je t'aime, lui redit-il en lui-même* [...] *Oui, je t'aime, ma ridicule, lui dit-il en lui-même* » (BS 723). D'ailleurs, de tels élans intérieurs interviennent souvent en contradiction avec ses gestes : « *Ma petite fille, mon enfant, lui disait-il en son âme tandis que tristement il la maniait comme une femme.* » (BS 748) ; avec ses propos, tels qu'une cruauté oralisée : « *j'aime mieux sortir seul, répondit-il. Mon trésor, lui dit-il en lui-même* » (BS 728) ; ou avec un discours mental dissonant, comme c'est le cas après que Solal s'est remémoré le ridicule d'Ariane jouant sur la plage :

> Un affreux, oui, et pourtant je la chéris comme jamais je n'ai chéri, cet élan d'amour vers elle lorsque sur son visage j'aperçois une trace de moindre jeunesse, annonce de sa vieillesse de plus tard, de sa vieillesse certaine, et je ne serai plus là pour veiller sur elle, sur toi, mon amour, mon cher amour, et comme toi, dans mon bain, sans y penser, je dis tout à coup mon trésor, et c'est toi qui es ce trésor, mon amour, mon pauvre amour. (BS 721)

Solal opère alors un brusque retour à la sympathie, dans le deuil anticipé et l'angoisse de la mort. Ariane en reste d'abord la délocutée, mais l'urgence du propos est connotée par la soudaine réactualisation allocutive, néanmoins muette, et se référant à une autre parole inaudible, dans le bain. Sont censurés les appellatifs de tendresse et de dérision, ainsi que les hypocoristiques conjugaux[1] : « *Ah, mon amour, pouvoir te dire des petits noms idiots, chouquette, ou chouquinette, ou pantalounette si tu es en pyjama.* » (BS 834). Solal déplore qu'ils soient frappés d'un interdit qu'il a lui-même prononcé en parodiant Adrien.

Le contrepoint sincère et solipsiste de cette parole intérieure tire sa plus grande vigueur du contraste avec les DD oralisés de l'échange amoureux. La déréliction du couple, dans *Solal*, en donne une illustration intéressante :

> Elle cherchait à peupler leur vie, apportait des livres, des fleurs, des fruits rares. [...] Malgré la misère proche, elle avait acheté une histoire de l'art en cinq volumes qu'ils lisaient le soir, les deux pauvres solitaires. "Je perds mon meilleur temps, pensait Solal. Au lieu d'être un de ceux dont on parle dans les livres, ou qui écrivent un grand livre [...] je lis des livres. Nous nous cultivons. C'est comique. [...] Tiens, elle s'est arrêtée de lire. – Oui, oui, Aude. Les primitifs, Aude, les primitifs." (S 318)

Le monologue est précédé d'une introduction itérative mêlant vaguement les points de vue du narrateur et de Solal : dans son prolongement, le DD intérieur apparaît d'abord thématiquement motivé comme le commentaire de ces nouvelles habitudes. La lecture y

---

[1] C'est déjà le cas vis-à-vis d'Isolde, dans le chapitre XLVIII qui narre une nuit de Solal avec elle, à bien des égards prémonitoire de celles d'Agay : « *Oh, pouvoir lui dire les mots de tendresse qui montaient à ses lèvres !* » (BS 459).

apparaît d'autant plus nettement comme le signe d'un enfermement, que Solal l'oppose aux autres rapports qu'il pourrait avoir avec un livre, en être l'auteur ou le sujet. Mais rétrospectivement, ce monologue s'avère directement lié à la situation, à laquelle le raccorde la dernière phrase comme le font les monologues autonomes de *Belle du Seigneur* ; elle révèle abruptement que le présent de ses verbes n'était pas itératif, mais strictement déictique, contemporain de l'énonciation. Cette scène place le lecteur dans la situation de Solal, non seulement parce qu'il a accès à ses pensées, mais surtout par l'absence de toute mention explicite de la lecture *simultanée* d'Aude, ni par le narrateur, ni par Solal. La conversion de l'itératif en singulatif qu'est amené à opérer le lecteur connote l'expérience même de l'ennui, toute entière dans le balancement entre la monotonie et ses occurrences particulières. Le singulatif n'est qu'un des atomes de l'itératif, et à lui seul, ne fait pas événement : Solal y est sourd, et le lecteur avec lui. Pour ce dernier, aussi abruptement que pour la conscience distraite du personnage, le DD oralisé qui suit, écho distrait et machinal, réintroduit *in medias res* une situation occultée par sa réduction implicite à une constante. Le temps du monologue de Solal, le lecteur avait – et pour cause – aussi peu que lui remarqué qu'Aude était en train de parler des primitifs.

Dans *Belle du Seigneur*, les échanges du couple obéissent constamment à un schéma similaire : Ariane enchaîne des interventions initiatives en DD, qui suscitent chez Solal de longs commentaires intérieurs et dissonants, mais peu ou pas de réplique réactive. L'intimité douloureuse du DIL mental est rendue plus aiguë pour le lecteur par ce voisinage cotextuel nonobstant l'ignorance d'Ariane qui, de loin en loin, poursuit son propos :

> A Cannes, dit Ariane, il y a une dame qui donne des leçons de guitare hawaïenne, je crois que j'irai la voir. [...] Oui, je crois que j'irai voir cette dame. Il paraît qu'il suffit d'une douzaine de leçons. Ainsi, le soir, je pourrai vous jouer des airs hawaïens, ils sont si prenants. [...] Vous êtes d'accord pour les leçons de guitare hawaïenne ? – Oui, chérie, c'est une bonne idée. (BS 838-841)

Chacune de ses répliques prolonge la précédente, dont la séparent une ou deux pages des pensées de Solal, et ces intervalles non seulement rapportent le désintérêt ou la dérision qui l'habitent, mais en outre connotent mimétiquement une conversation unilatérale et languissante. Les répliques d'Ariane manifestent une implication croissante de leur allocutaire. La première, strictement assertive, ne se prête à une réponse que du fait de la situation dilogale faisant du mutisme un affront ou une anomie. La deuxième contient une offre plus explicite, qui requiert plus clairement une appréciation de Solal. Enfin, la dernière l'interpelle directement, par une interrogation demandant son accord. Il y répond enfin, et son approbation brève et tardive, se détachant de ses pensées antinomiques, apparaît strictement formelle et désinvestie.

Le chapitre LXXXVII présente un contraste appuyé entre les interventions initiatives d'Ariane et les réactions qu'elles inspirent à Solal. D'une part, il y répond par des échos machinaux[1] : « *Vous êtes toujours d'accord pour faire un peu de cheval ? – Je suis d'accord.* – [...] *Vous vous préparez aussi ? – Je me prépare aussi.* » (BS 749-750). Mais de plus, cette coopération formelle alterne avec l'analyse désenchantée de leur conversation, en discours intérieur. Son contrepoint est particulièrement abrupt quand il fait intrusion dans des commentaires parenthétiques, simultanés d'une approbation molle et limitée :

---

[1] Le phénomène tend vers la pathologie : « la réponse en écho a lieu quand les patients reprennent dans leur réponse, de façon superflue, des mots entendus dans la question posée par l'interlocuteur. » Madeleine FRÉDÉRIC. op. cit., p.103.

> On danse en bas, dit-elle. – Oui, on danse. – Comme cette musique est vulgaire. – En effet. (Triste de ne pas en être, elle se venge comme elle peut, pensa-t-il.) – On a affiché un avis dans le hall, dit-elle après un silence. Il y aura dorénavant danse tous les après-midi. – Très bien. (BS 759)

La ténuité de cet investissement est accrue quand Solal ne dit rien, se contente d'écouter et de prolonger mentalement les projets d'Ariane par l'ironie, la dérision, voire l'association d'idées distraite. Le lecteur est alors maintenu dans une position bancale, ballotté entre ce que dit Ariane, sans savoir ce qu'elle pense, et ce que pense Solal sans rien en dire :

> On va s'installer confortablement. (Et causer, pensa-t-il.) Et puis on prendra le thé. (Glorieuse perspective, pensa-t-il. La malheureuse qui essayait de mettre de l'animation avec ce lamentable thé, couvre-défaite annoncé deux heures à l'avance comme un but. Qu'était devenue Isolde ?) (BS 752)

Aux commentaires ponctuels de ces parenthèses s'ajoutent ceux que développent, avec plus d'ampleur, les DIL. Solal y évalue intérieurement les DD d'Ariane à l'aune des débuts genevois :

> "Que fait-on aimé ?" [...] A Genève, elle ne lui aurait pas posé cette terrible question. A Genève, il n'y avait qu'à être ensemble, et c'était le bonheur. Tandis que maintenant elle voulait tout le temps savoir quelle pitance il allait lui offrir. [...] Ah, ce qu'il faudrait maintenant, c'était deux heures d'adultère au Ritz ! Elle, venue en cachette le voir à quatre heures, [...] et sachant avec douleur et joie de vivre qu'elle devait absolument le quitter à six heures. Ah, elle ne songerait pas alors à lui demander ce qu'on allait faire ! (BS 758)

Les instants fondateurs constituent un contrepoint destructeur appliqué au moment présent, comme le souligne la locution conjonctive *tandis que*, en opposition avec l'anaphore du syntagme emblématique, complément de lieu et de temps condensant l'âge d'or dans une métonymie spatio-temporelle envahissante, donnant un nom à la nostalgie, à l'accompli, au révolu : « *Elle lui serra la main. Pour sentir qu'elle m'aime, pensa-t-il. Un serrement sans vie, une politesse. Finie, la merveille de leurs mains jointes et sublimes à la fenêtre du petit salon, la première nuit, après le Ritz.* » (BS 762). De façon obsédante, il martèle la comparaison désenchantée[1] :

> "Dites, aimé, voulez-vous que nous descendions ? J'aimerais danser avec vous." Voilà, voilà ! Elle avait faim de social ! [...] Besoin d'être vue par d'autres et de voir d'autres ! A Genève, cette tête enchantée lorsqu'il lui avait demandé si elle accepterait l'île déserte avec lui. (BS 759-760)

L'actualité de l'amour est dégradée à travers l'interprétation et la traduction des propos d'Ariane, comme le montre la transposition burlesque de sa proposition en termes médicaux :

> "Aimé, il pleut moins maintenant. Voulez-vous qu'on fasse tout de même quelques pas dehors ? Cela vous ferait du bien." S'ils étaient à Genève, elle toujours vivant avec son Deume, et si elle devait être de retour à Cologny dans deux heures, est-ce qu'elle lui proposerait une promenade hygiénique ? [...] elle serait insupportable avec le pauvre Deume, cristalliserait sur l'amant si rarement vu [...]. Et quel délice de penser que le mois prochain ils profiteraient d'une absence du mari pour aller passer trois jours à Agay, trois jours qu'elle cajolerait d'avance [...] pendant les mornes soirées avec le mari. Mais c'était lui qui était le mari maintenant [...]. (BS 758-759)

Le passé révolu retourné contre le présent qu'il a rendu possible, gagne en consistance et en ambiguïté. Solal évoque ce que serait le comportement d'Ariane vis-à-vis d'Adrien, et développe ce que serait son propre statut d'amant. Il réintroduit Agay, c'est-à-dire la situation d'énonciation, le cadre de cet enfermement pesant, non comme un *ici*, mais

---

[1] Le motif revient au-delà de ce chapitre, Genève servant à mettre en évidence l'extinction du désir (BS 777) ou la perte de l'urgence (BS 831). Un des rares DD intérieurs d'Ariane montre par une discordance très marquée qu'au contraire elle assimile cette référence au présent : « *Elle se serra contre lui. Comme au Ritz, comme à leur premier soir, pensa-t-elle,* [...] *cependant qu'il remâchait cette malédiction d'être toujours ensemble* [...]. » (BS 765).

comme l'ailleurs de la conjugalité dans cet univers contrefactuel. L'identification de Solal à Adrien, et d'Agay au foyer des époux Deume, n'en apparaît que plus violente. L'amant de Genève est devenu, au prix d'une inversion, conjugal ; et la destination adultère, l'espace confiné de la monotonie. Solal donne à cette substitution une expression particulièrement dense, alors qu'une offre de sa part semble mettre fin à cette évaluation désespérante des paroles d'Ariane :

> Vite, un substitut ! "Chérie, allons au cinéma. – Oh oui !" s'écria-t-elle. [...] au temps de Genève elle aurait été scandalisée s'il lui avait proposé le cinéma plutôt que délicieusement rester [...] à intarissablement parler dans le petit salon. Solal d'Agay cocu de Solal de Genève. (BS 761)

Cette dernière formule condense lapidairement l'empoisonnement de la relation amoureuse par son geste inaugural, en transformant la comparaison désenchantée en un dédoublement[1] : la différence des circonstances, des instants, est essentialisée par les deux compléments de lieu, comme une altérité. Le hiatus douloureux existant entre l'instant premier et sa continuité affecte le sujet lui-même, dissocié en deux individus distincts.

Le procédé est radicalisé au chapitre suivant, dans un discours intérieur suspendant la scène violente que Solal fait à Ariane :

> Eh oui, elle s'ennuyait avec lui. Mais au Ritz, le premier soir, elle ne s'était pas ennuyée. Oh, son éblouissement de bonheur au Ritz, le premier soir. Et qui l'avait ainsi éblouie ? Un nommé Solal qu'elle ne connaissait pas. Et maintenant il était un homme qu'elle connaissait, et qui avait eu un éternuement marital, cet après-midi, [...]. Eh oui, elle l'avait d'avance trompé avec le Solal du premier soir, le sans éternuement du Ritz, le poétique. "Solal cocu de Solal", murmura-t-il [...]. Eh oui, elle l'avait trompé avec lui-même puisqu'elle avait osé l'aimer dès le premier soir ! Elle avait trompé le connu de maintenant avec l'inconnu du Ritz ! Le premier étranger venu, un Solal quelconque, et qui n'était pas le vrai Solal, elle lui avait baisé la main ! [...] Et dès le premier soir, à Cologny, elle avait accepté de coller sa bouche contre la bouche d'un inconnu ! [...] la baiseuse de l'inconnu du Ritz, un Juif sorti d'on ne savait où ! (BS 783)

Solal raccourcit davantage la formule de son autococufiage, tout en développant l'antinomie. Son identité à soi est d'abord diffractée par une lapalissade : avant de le connaître, Ariane ne le connaissait pas, et l'adoption de son point de vue légitime le distinguo. Ce seuil magique que fait franchir une séduction réussie, est ici inversé ; les autodésignations du DIL radicalisent la discontinuité. Au vrai Solal, contemporain de l'énonciation, est opposé celui des débuts ; il est banalisé par des indéfinis, ou identifié aux circonstances du premier soir. Le caractère arbitraire et mouvant de ces atouts du séducteur est accentué par la substantivation en discours, due à l'ellipse du prénom, d'une série hétéroclite, un syntagme prépositionnel puis un adjectif. Elle érige en identité les contingences telles que de n'avoir pas éternué, achève d'en faire un individu distinct, et abolit toute coréférence. Cette aliénation par les circonstances est aggravée avec l'évolution du paradigme dérivationnel de la *connaissance*. Ce sont d'abord deux relatives qui opposent le fait d'être inconnu puis connu d'Ariane ; l'ellipse du prénom produit ensuite la substantivation des deux participes passés, déterminés par les articles définis suivis des compléments référant aux deux époques opposées. Enfin, l'étrangeté du Solal premier trouve son expression paroxystique, par une syllepse, dans le syntagme nominal *un inconnu*, sans autre détermination que l'article indéfini : il actualise alors pleinement l'acception du substantif en langue, en emploi absolu[2], et ce d'autant mieux que disparaît alors son antithèse participiale *un connu*, dont la dérivation substantivale en langue ne maintient pas l'antonymie, et qui bloquerait donc la syllepse. Cette isotopie, explicitée par

---

[1] On retrouve ici un écho du discours intérieur paranoïaque que provoque la contemplation de la comtesse Groning : « *Toutes les femmes le trompaient ! Solal, cocu universel.* » (M 586) – mais lestée de tout le tragique qu'y ajoute *Belle du Seigneur*.

[2] Pendant la crise Dietsch, on retrouve cette autodésignation, en DIL : « *l'inconnu qu'il était* » (BS 920).

la mention de l'*étranger*, disjoint totalement cet homme du Solal énonciateur ; *in fine*, l'autodésignation par le stéréotype antisémite connote combien Solal s'en détache mais aussi, étant implicitement imputée à Ariane, combien il lui était alors un étranger.

III. Le lyrisme nostalgique et la déclaration dévaluée

Tout ce qui rend la séduction magique, sublime, spectaculaire, est ici versé à la charge d'Ariane, et source de souffrance pour un Solal dissocié. Le soir du Ritz sert à dégrader le présent de quatre manières contradictoires : il en fournit la grille d'analyse, le corpus théorique ; il l'hypothèque d'emblée, nécessairement, comme une tromperie fondatrice et réciproque, celle d'Ariane par les manèges du Solal d'alors, et celle du Solal actuel cocufié avec son double passé ; il lui est un comparant nostalgique, l'âge d'or de l'amour ; enfin, il est l'hypotexte obsédant de l'énonciation amoureuse, objet de toutes formes de références et de variations.

Cette ambiguïté est manifestée par l'intériorisation, conjointement à celle du propos polémique, du lyrisme amoureux, désormais nostalgique. Dans la tirade du vieux, il célébrait un amour à venir, le prophétisait ; une fois accompli, il prend le passé pour objet, en regard duquel le présent est dégradé par la négation restrictive : « *Baiser qui n'était plus qu'un rite, pensa-t-il. Ô le baisemain sacré du premier soir au Ritz, ce don enthousiaste de l'âme.* » (BS 719). Les apostrophes amoureuses à Ariane sont non seulement censurées, mais en outre elles la désignent continûment par la référence à ce passé révolu dont le présent donne en parataxe le cruel contrepoint : « *Cette vie en vase clos l'abêtissait. Ô sa vive intelligemment folle de Genève* » (BS 726). Le DIL rapportant la nausée qui saisit Solal dans le cinéma populaire s'attarde de façon lancinante sur cette évaluation de la déchéance : « *Et c'était pour en arriver là, la danse éblouie du Ritz, pour en arriver là, l'enthousiasme de leur première nuit, pour en arriver là, pour* [...] *entendre craintivement la tournoyante belle folle d'autrefois commenter un mauvais film* [...]. » (BS 763) ; la désignation d'Ariane montre en outre, par des procédés identiques, que la dissociation l'affecte autant que Solal cocu de lui-même. Cette altération trouve à travers le point de vue de Solal lors des jalousies finales, une image d'un grotesque douloureux : « *La jeune femme fière d'autrefois, la piaffante de Genève, ramassait des mégots en posture de femme de ménage, ramassait à quatre pattes.* » (BS 961).

Ce lyrisme nostalgique révèle toute son ambiguïté quand la comparaison désenchantée oppose symétriquement, en parataxe, par la même apostrophe, l'invocation du passé perdu et l'évocation nauséeuse du présent : « *Ô piteuse aventure, ô déshonneur ! Ô les temps de Genève, l'impatience de se voir, la joie d'être ensemble et seuls !* » (BS 761). Ce sont là les deux formes du lyrisme désespéré, dont l'objet est soit perdu, soit dégradé. Le DD mental de Solal pendant la danse du premier soir présente déjà un tel paradoxe : « *Ô dérision, ô misère* » (BS 393). C'est ce que manifestent, plus particulièrement, les échos ironiques du lyrisme fondateur[1] ; par exemple, l'écoeurement érotique qu'exprime Solal à la fin, « *ô merveille plus de farouches baisers* » (BS 915), inverse radicalement l'émerveillement des débuts, celui du vieux (BS 40, 41), celui de Solal lors du bal (BS 392) ou encore peu après : « *ô merveille de la revoir* » (BS 411), comme celui d'Ariane : « *Ô merveille d'aimer* » (BS 580). Anne-Marie Paillet souligne la continuelle imbrication de la joie de la dérision et de celle du lyrisme du premier degré :

[1] Anne-Marie PAILLET. art. cit., p.41.

« L'énonciation ironique n'oblitère jamais totalement l'énonciation sérieuse. On retrouve dans l'ironie la double fonction référentielle et réflexive d'un énoncé. »[1]

La dégradation du présent à l'aune du Ritz se concentre tout particulièrement sur l'impossibilité de reproduire l'instant premier : « *que dire que faire pour te mettre dans l'état du premier soir lorsque nous dansions au Ritz* » (BS 908). Cette interrogation, qu'exprime un monologue autonome, montre clairement que la nostalgie de Solal porte sur le verbe amoureux et ses effets perlocutoires. La confiscation opérée par le locuteur de la tirade de séduction au détriment de l'amant ultérieur, est avant tout celle de la déclaration d'amour. Le discours intérieur de Solal conjoint donc l'expression obsédante du désenchantement quant au dilogue amoureux effectif, qui n'est quasiment rapporté qu'à travers ses commentaires, et la censure constante de la déclaration d'amour, dont l'allocution reste intériorisée. Elle a pris, le soir du Ritz, une forme hypertrophiée et paradoxale, et son efficacité a spolié Solal de l'acte de langage qu'elle a réalisé une bonne fois pour toutes et qui, déjà couronné de félicité (aux sens psychique et pragmatique du terme), ne peut et n'a pas à se refaire :

> c'est le premier aveu, et lui seul, qui fait exister ou, comme on le dit d'une mayonnaise, "prendre" l'amour. Une fois lâché, il ne peut que s'épuiser dans sa propre répétition. Les aveux suivants ne sont que réassurance. "Tous les mots d'amour, écrit Claude Roy, sont suspects, sauf le premier." On ne peut en aucun cas le répéter.[2]

Solal montre dès lors une conscience douloureuse de son caractère périssable, inimitable : « *trouver des mots pour lui dire combien elle était belle et élégante et combien il l'aimait, mais des mots nouveaux, car les anciens, ceux de Genève, n'étaient plus assez ressentis* » (BS 752). Or, la variation nécessitée par la répétition ne peut porter que sur l'ornement d'un message au propos inchangé et vidé de son enjeu initial. C'est pourquoi il est nécessairement moins ressenti : ce n'est plus une déclaration d'amour *stricto sensu*, l'amour ayant déjà été déclaré. C'est ce que souligne très justement Barthes : « Passé le premier aveu, "je t'aime" ne veut plus rien dire ; il ne fait que reprendre d'une façon énigmatique, tant elle paraît vide, l'ancien message »[3].

Le chapitre XLVIII présente une première tentative de variation, à l'adresse d'Isolde :

> "Aimée, il faut que je te dise que je t'aime plus, beaucoup plus qu'autrefois." [...] Heureuse, oui, mais l'effet des mots ne durait guère. Demain, il faudrait en trouver d'autres, plus intenses. Et d'ailleurs, les mots ne remplaçaient pas le reste qu'elle attendait, le maudit reste, seule preuve irréfutable. (BS 459)

Faute de représenter un plus lyrique ou érotique, Solal affirme platement un plus quantitatif. Or, le *je t'aime* est un bloc formulaire, « la moindre altération syntaxique l'effondre ; il est pour ainsi dire hors syntaxe »[4] – « toute "transformation structurale" ayant au contraire pour effet de renforcer le caractère *descriptif* de l'énoncé »[5]. Son effet n'en est que plus amoindri, et les gages d'amour en acte d'autant plus nécessaires. Face à Ariane, Solal donne intérieurement aux variations possibles la forme parodique de la

---

[1] Anne-Marie PAILLET. ibid., p.36. Si bien que « Cohen invite le lecteur à passer d'une logique de la contradiction à celle d'une polyphonie paradoxale. » (p.43). Dès lors, « Grotesque et sublime se fondent dans l'expression d'une tendresse au-delà du cynisme » (p.49).

[2] Isabelle GRELLET, Caroline KRUSE. op. cit., p.47. La citation de Claude Roy est tirée de *Le verbe aimer et autres essais*. Gallimard, 1969.

[3] Roland BARTHES. *Fragments*... op. cit., p.175.

[4] ibid.

[5] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "La déclaration d'amour". art. cit., p.23.

conjugaison[1] ; la modalisation introduit brutalement, dans ce DN, sa désespérance quant à sa répétition et sa prévisibilité, concentrée sur le temps de l'avenir :

> il conjugua silencieusement le verbe faire l'amour, au passé, au présent et, hélas, au futur. Il venait d'attaquer le subjonctif [...]."Que fait-on aimé ?" Mais toujours la même chose, hurla-t-il en lui-même, on s'aime ! [...] La prendre encore ? Aucune envie. Elle non plus, d'ailleurs. Lui dire une tendresse ? Elle n'en sauterait pas au plafond. Essayer tout de même. "Je t'aime", lui dit-il une fois de plus en ce jour, jour d'amour comme tous leurs jours. Pour le remercier, elle lui prit la main, y déposa un baiser, curieusement petit mais bruyant. Les mots, les mêmes mots qui au Ritz l'avaient étourdie de bonheur, les mêmes mots déclenchaient maintenant un baiser nain à son intestinal. (BS 757-758)

De façon significative, la question d'Ariane interrogeant Solal sur le futur proche l'interrompt ici au milieu du mode de l'optatif. Or, sa réponse, dont le récit attributif oxymorique souligne la violence, poursuit le développement de ce même paradigme, sous une forme fort révélatrice : ajoutant l'indistinction des personnes à celle des moments, elle opère la fusion du Je et du Tu, de l'aimant(e) et de l'aimé(e), dans l'impersonnel On et le pronom réfléchi. En outre, s'y mêlent le sens réciproque d'un amour partagé et le sens réfléchi d'un couple d'amants qui se complaît dans la perfection, qui s'aime aimer. *S'aimer* consiste en deux choses : faire l'amour, ou se le déclarer ; le DIL de Solal écarte la première option, et envisage la seconde comme une alternative. Or, loin d'opérer la moindre variation, il prononce l'holophrase[2] fondatrice, mais il ne profère pas alors la déclaration archétypique : c'est une *tendresse* qu'il cherche à énoncer[3]. Il anticipe d'ailleurs sur l'émoussement de son pouvoir transformant, et il en donne après coup la confirmation en opposant la déclaration fondatrice et la conséquence de sa réitération. Elle est condensée dans un baiser caractérisé de façon à la fois technique, par le groupe prépositionnel sans article qui le range dans une catégorie définie par le son produit, et burlesque, par le bas corporel qualifiant ledit son, et par la figure grotesque du nain.

La dévaluation des effets perlocutoires est régulièrement exprimée par la dégradation burlesque[4]. Son motif exemplaire est la réduction de la déclaration, privée d'enjeu, à une énonciation inutilement informative, une redite non pertinente :

> Lui dire qu'il l'aimait ne lui apprendrait rien de nouveau. D'ailleurs il le lui avait dit trois fois tout à l'heure, une fois avant le coït, une fois pendant, une fois après. Elle était au courant. Et lui parler d'amour ne prenait plus comme du temps de Genève. En ce temps-là, chaque fois qu'il lui disait qu'il l'aimait, c'était pour elle une divine surprise, et elle faisait une tête ravie, vivante. Maintenant, lorsqu'il lui disait ce sacré amour, elle accueillait cette information bien connue avec un sourire peint, un immobile sourire de mannequin de cire, tandis que son inconscient s'embêtait. Devenus protocole et politesses rituelles, les mots d'amour glissaient sur la toile cirée de l'habitude. (BS 724)

Rabaissée à une simple ré-assertion, la déclaration est figée. C'est ce figement que connote la *cire* par deux fois : elle qualifie l'expression qui l'accueille sur le visage d'Ariane, puis

---

[1] Le paradigme grammatical, dont Solal a usé polémiquement dans sa déclaration à Aude, apparaît de façon similaire dans ce chapitre LII où un narrateur à l'éthos très affirmé évoque les débuts de leur amour, en mêlant leurs DDL litaniques à son point de vue distancié : « *je t'aime je t'aime dis que tu m'aimes* [...] *ton cœur, mon cœur, notre cœur, importantes sottises.* » (BS 483).

[2] Ou mot-phrase. Roland BARTHES. *Fragments*... op. cit., p.176.

[3] Par le recours au DD, cette occurrence remarquable de la déclaration d'amour, plus nettement que les remémorations mentalement rapportées en DI par Solal, montre l'inexactitude de cette affirmation de Pierre Varrod : « Ariane dit, écrit et répète à Solal qu'elle l'aime. En revanche, lui ne dit jamais "je t'aime" à son aimée *à voix haute*. Pas une seule fois, durant toute "l'histoire d'amour". » Pierre VARROD. art. cit., p.155. Néanmoins, pour inexact qu'il soit, ce commentaire témoigne d'un effet de lecture fortement déterminé par le point de vue de Solal.

[4] « *Lorsqu'il lui disait qu'il l'aimait ou qu'elle était belle, elle faisait son sourire de dentier.* » (BS 727).

réapparaît dans la métaphore assimilant *in praesentia* l'habitude à une toile cirée. Avec ce comparant sont conjoints, en opposition avec le discours amoureux, à la fois le figement, le prosaïsme de la conjugalité, et son caractère doublement *poli*, grâce à la syllepse entre la surface et la superficialité. Comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, les formules de politesse sont stéréotypées, c'est-à-dire plus ou moins désémantisées ; ce sont des « clichés dégénérés », suggérant une mécanisation, une automatisation, une aliénation du discours[1]. La déclaration d'amour devient l'expression même de la parole cohésive du couple, aussi figée, asémantique et préconstruite que la parole cohésive du corps social : « le "je t'aime" voit son pouvoir transformateur initial laisser la place à une fonction de simple "maintenance" du lien amoureux. »[2]

Précisément, l'unique déclaration d'amour en DD, citée ci-dessus, apparaît dans un cotexte où Solal s'interroge sur les possibles thèmes alternatifs :

> Eh bien, parler. Mais de quoi ? [...] Allons, vite, lui parler [...]. Mais de quoi lui parler, de quoi ? Ils s'étaient tout dit, ils savaient tout l'un de l'autre. Ô les découvertes des débuts. [...] ils s'aimaient, mais ils étaient tout le temps ensemble, seuls avec leur amour. Seuls, oui, seuls avec leur amour depuis trois mois, et rien que leur amour pour leur tenir compagnie, [...] n'ayant que leur amour pour les unir, ne pouvant parler que d'amour, ne pouvant faire que l'amour. [...] Oui, lui parler, vite ! Mais parler de quoi ? Il n'avait aucune activité. Parler de qui ? Il ne voyait personne. Lui dire pourquoi il n'avait aucune activité, pourquoi il ne voyait personne ? Lui avouer sa révocation ? Lui avouer le retrait de la nationalité française ? Lui avouer qu'il n'était plus rien, plus rien qu'un amant ? Non, il ne fallait pas. (BS 724-725)

La restriction du dilogue amoureux au ressassement de la déclaration qui l'a fondé tient à trois raisons. D'une part, le couple est tout entier dévoué à l'amour, seule chose à faire et à dire : la litanie du mot, répété six fois, et les restrictives soulignent cet enfermement. Son figement et sa monotonie tiennent à son caractère exclusif[3]. D'autre part, Solal est incapable d'introduire un sujet extérieur du fait de son inactivité et, de peur de déchoir aux yeux d'Ariane comme au sein du groupe social, s'interdit d'en exposer les raisons[4]. Solal martèle la nécessité de cette censure de la déchéance sociale, symétrique de celle des marques de tendresse, de la déréliction amoureuse et du discours polémique ou désenchanté. Ainsi, il garde pour lui le contraste entre la faim de sociabilité que trahit Ariane, et son acquiescement à l'île déserte le soir du Ritz : « *Il résista à l'envie de le lui rappeler. Non, ça travaillerait en elle* [...]. *Il y avait des vérités qu'il valait mieux garder pour soi.* »[5] (BS 760). Il l'exprime, plus tard, sous la forme d'un serment intérieur : « *En tout cas, ne jamais lui dire la vérité, elle en mourrait.* [...] *Chérie, jusqu'à ma mort, je la jouerai avec toi, cette farce de notre amour,* [...] *jusqu'à la fin de mes jours, et jamais tu ne sauras la vérité, je te le promets. Ainsi lui disait-il en lui-même.* » (BS 827). Enfin, troisième raison, la connaissance mutuelle ne promet rien de nouveau, tout ayant été dit.

La dévaluation de la déclaration d'amour est donc une banalisation quantitative et qualitative ; elle découle non seulement de son itération, mais aussi de son monopole thématique, qui oblige à la répétition faute de sujets alternatifs, sinon ceux qui lui sont

---

[1] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Interactions verbales* (2). op. cit., p.307. La formule guillemetée est de Coulmas.

[2] Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. "La déclaration d'amour". art. cit., p.24.

[3] C'est ce que connote ici ironiquement la répétition de l'adverbe de manière et du complément de temps : « *Une telle asphyxie de se voir tout le temps, remarquablement beaux, pour se dire tout le temps qu'on s'aimait remarquablement.* » (BS 842).

[4] Ce qui, eu égard à l'ampleur des monologues autonomes dans lesquels il aborde ce sujet à part soi, promettrait au moins de longues tirades s'il les oralisait.

[5] Ce dernier énoncé gnomique formule l'exacte antithèse de la célébration de la vérité à tout prix qu'a proclamée Solal le soir du Ritz (BS 363).

étroitement associés comme clichés du discours amoureux : « *parler des couleurs de la mer* [...] *et trouver des manières inédites de dire qu'il l'aimait* » (BS 836). Cet enfermement apparaît clairement dans le tour d'horizon qu'effectue Solal, balayant en DIL tous les thèmes envisageables :

> Et maintenant, de quoi lui parler ? Ils avaient déjà tellement commenté la mer et ses couleurs, le ciel et sa lune. Tout ce qui pouvait être dit sur Proust avait été dit, et que l'on sentait bien qu'Albertine était un jeune homme. [...] Lui parler d'animaux ? Déjà fait. Il savait par cœur tous les animaux qu'elle aimait et pourquoi. Parler de la guerre d'Espagne ? Trop douloureux, il n'en était plus. Lui dire une dix millième fois qu'il l'aimait, sans autre garniture ? (BS 838)

Il écarte, au nom de leur épuisement et de leur prévisibilité, la topique paysagère de l'effusion amoureuse, l'expression intime des affections animalières et la glose de Proust. Le caractère préconstruit de cette dernière est illustré par l'hyperbate : la complétive qu'elle ajoute en fin de phrase substantive un DI ironique, coordonné au *tout* sujet du DN passif, en guise d'échantillon du topos proustien[1]. La guerre d'Espagne est censurée pour d'autres raisons, parce qu'elle renvoie l'ancien ministre et SSG à son exclusion des destinées politiques. On voit alors combien la réduction de la parole possible est radicale, si l'on compare avec le précédent Isolde, où le sujet alternatif n'est somme toute écarté que pour une question d'incongruité et d'inopportunité : « *Que faire ? Lui parler de politique ? Pas le moment, à deux heures du matin.* » (BS 459).

L'usure et la prévisibilité des activités et particulièrement des paroles des deux amants sont platement dévidées, en DIL, quand Solal fait en son for intérieur le bilan de sa journée, après le coït qui a suivi son monologue intérieur chaplinesque :

> Après certaines exclamations, toujours les mêmes, suivies de certains commentaires tendres, toujours les mêmes, [...] en lui-même il résumait les événements de cette journée. Réveil, bain, rasage, entrée chez elle sur convocation de Mozart, baisers, petit déjeuner en noble robe de chambre, baisers, conversation littéraire et artistique, première jonction, exclamations spécifiques, entrecoupées d'assurances d'amour, commentaires tendres, repos, deuxième bain, changement de robe de chambre, disques, musique à la radio, lecture à haute voix par elle, disques, baisers, déjeuner au salon, café, flottille polaire, [...]. (BS 757)

L'asyndète nivelle le sommaire de cette journée archétypique, juxtaposant indifféremment les tâches de toilette, les repas, l'habillement, la sexualité et les dilogues. Ces derniers sont rapportés par des DN substantivaux très synthétiques, alternant la culture et l'amour ; notamment, les *assurances d'amour* rapportent les redites de la déclaration d'amour sous sa forme la plus concise, la plus neutre, la plus éloignée du verbe inaugural. Enfin, le syntagme nominal sur lequel s'arrête notre citation est exemplaire de cette désespérante reproduction ; il fixe l'invention verbale d'un instant, et l'érige par la mention ironique en dénomination figée d'un nouveau référent : « *il s'absorbait dans la construction d'une flottille. Après avoir planté sur la dernière peau d'orange une cigarette fumante et deux allumettes faisant les mâts, il déposa les trois esquifs sur la crème fouettée des meringues. "Bateaux polaires", expliqua-t-il* [...]. » (BS 749). A l'instar du *catleya* de Swann et Odette, la dérivation fige la lexie originale dans une nouvelle acception et convertit sa désignation poétique, sa métaphore ludique, en rituel amoureux.

---

[1] En fait, le long monologue autonome révèle que Solal censure aussi sa lecture dissonante de Proust pour ménager les goûts d'Ariane : « *Proust cette perversité de tremper une madeleine dans du tilleul ces deux goûts douceâtres le goût épouvantable de la madeleine mêlé au goût pire du tilleul féminité perverse qui me le donne autant que ses hystériques flatteries à la Noailles en réalité il ne l'admirait pas ne pouvait pas l'admirer il la flattait pour des motifs sociaux non pas le lui dire ça la peinerait elle aime la petite phrase de Vinteuil les clochers de Martinville la Vivonne les aubépines de Méséglise* » (BS 878).

IV. Des altérations langagières à la paranoïa

La prévisibilité entache donc la déclaration d'amour, ses variantes et ses alternatives thématiques ; dans leurs conversations défilent leurs lieux communs. Cette anticipation nauséeuse, qui invalide le verbe amoureux et inhibe Solal, s'applique plus particulièrement aux propos d'Ariane : « *Alors, évidemment, des souvenirs d'enfance. Bien sûr, on n'avait rien à se raconter issu du présent.* » (BS 832). Le discours intérieur de son amant montre qu'il les reçoit non en usage, mais comme des échos, du déjà dit : « *"*[...] *je pourrai vous jouer des airs hawaïens, ils sont si prenants." Tiens, elle n'avait pas dit nostalgiques. Ce serait pour une autre fois.* » (BS 839). Solal n'est pas attentif à l'emprise des guitares hawaïennes sur l'émotion d'Ariane, mais à la variation du paradigme qui les qualifie. Dans son long monologue autonome, il se récite d'avance les échanges qui salueront la fin du travail de couture, mais au-delà, il fait également des pronostics circonstanciés quant au dilogue qu'occasionnera l'interruption de sa lecture simulée :

> et alors qu'est-ce que je vais prendre comme conversation il y aura peut-être des réflexions poétiques genre le sentiment pénétrant qu'elle a parfois du bonheur des arbres nus en communion avec la terre oui elle dira pénétrant ou bien que telle branche d'arbre lui a semblé tout à coup avoir une âme [...] quand elle aura fini de recoudre cette robe de chambre amochée exprès elle me proposera peut-être une partie de dominos me la proposera avec un air gai animé dans le genre j'aimerais avoir ma revanche je suis sûre que je gagnerai ce soir [...] ou bien elle se félicitera une fois de plus de ce tourne-disque qui marche à l'électricité c'est tellement plus agréable n'est-ce pas aimé ou bien elle me proposera quelque nouveau disque de Bach en m'expliquant que la gravure elle dit gravure ça m'agace est tellement supérieure aux gravures précédentes [...] ou bien elle me proposera de me lire un roman [...] agaçante avec son aimé je crois que j'ai perfectionné ma technique de massage [...] ensuite quelque trouvaille antiscorbutique dans le genre de me dire après un silence qu'elle croit qu'elle va se remettre à la peinture aimé j'aimerais tellement faire votre portrait mais oui chérie c'est une très bonne idée mais cela vous ennuiera peut-être de poser mais pas du tout chérie au contraire bref la barbe (BS 908-909)

Les paroles d'Ariane sont disqualifiées par la métaphore médicale qui ramène le désir de peinture à un procédé, en le catégorisant selon l'effet perlocutoire espéré ; mais c'est finalement l'ensemble du dilogue, dont Solal a aussi rapporté ses propres répliques, qui est tourné en dérision par la lexie familière résomptive, abrégeant et raillant une conversation *rasoir*.

Il apparaît nettement dans ce monologue que la prévisibilité affecte la totalité des propos d'Ariane, depuis le *genre*, poétique ou antiscorbutique, dans lequel Solal les range par trois fois, jusqu'à l'emploi de tel mot particulier, *gravure* ou *pénétrant*, dont il souligne l'exactitude autonymique. La focalisation sur ces items lexicaux a pour corollaire le passage de l'ennui à l'agacement[1]. En fait, l'attention portée à telle particularité de l'idiolecte d'Ariane est emblématique du traitement d'ensemble qui est réservé à l'aimée dans la parole de Solal ; il se résume tout entier, dès le premier soir, au phénomène que Barthes nomme l'altération, et qu'il définit, avec beaucoup d'acuité, en ces termes :

> Sur la figure parfaite et comme embaumée de l'autre (tant elle me fascine), j'aperçois tout à coup un point de corruption. Ce point est menu : un geste, un mot, un objet, un vêtement, quelque chose d'insolite qui surgit (qui se pointe) d'une région que je n'avais jamais soupçonnée, et rattache brusquement l'être aimé à un monde *plat*.[2]

---

[1] Il en va de même de l'écoute qu'il réserve à Isolde, soulignant à la fois la prévisibilité et le détail énervant : « *Pitié lorsqu'elle lui chantait ses mélodies hongroises, toujours les mêmes, et qu'il connaissait par cœur.* [...] *Sa pauvre foi absurde dans le miracle du thé bu ensemble "en devisant", comme elle disait pour faire animé. Mais de quoi deviser ? Il savait tout d'elle.* » (BS 460-461).

[2] Roland BARTHES. *Fragments*... op. cit., p.33.

Et c'est tout particulièrement à travers son discours que se produit avec le plus de visibilité l'altération de l'autre : « Bien souvent, c'est par le langage que l'autre s'altère ; il dit un mot différent, et j'entends bruire d'une façon menaçante *tout un autre monde*, qui est le monde de l'autre. »[1] Pour le lecteur de *Belle du Seigneur*, parmi toutes les altérations que le discours intérieur de Solal inflige à Ariane, l'altération langagière est particulièrement probante, dans l'économie romanesque, du fait de leur commune nature verbale : leur autonymie commentée inscrit dans la parole de Solal une expression concise de son écoute d'Ariane, tout comme un stylème idiolectal connote de façon emblématique son identité propre.

L'altération porte indifféremment sur tous les aspects de l'idiolecte d'Ariane, que lecteur a pu déjà dégager. L'écoute de Solal est attentive, corroborée d'ailleurs par les DD d'Ariane. Comme le souligne Barthes, l'altération n'invente rien, mais elle fait feu de tout bois : « la mauvaise Image n'est pas une image méchante ; c'est une image *mesquine* : elle me montre l'autre pris dans la platitude du monde social. »[2] Le DIL intérieur de Solal dévide tous les signes de cette platitude dans la parole d'Ariane, alors même qu'est rapporté en DD, de loin en loin, le soliloque de cette dernière sur les guitares hawaïennes. Cette platitude est d'abord illustrée par le trait de plus innocent, sa dimension topolectale : « *Son parler genevois l'agaçait. Pourquoi diable disait-elle fégond et non fécond, pourquoi diable arcade et non magasin ? Pourquoi une montée et non un escalier ? Et puis tous ces septante et ces nonante.* » (BS 840). Précisément grâce à leur insignifiance, ces helvétismes, entachés par l'altération, ont été au début objets d'une cristallisation – qui en est l'exact envers : « *même son parler genevois le charmait, ses septante et ses nonante. Il l'aimait.* » (BS 428). Passé l'euphorie genevoise, l'aimée, suisse, parle banalement comme une Suissesse ; en outre, Solal articule fortement l'helvétisme avec une représentation, un stéréotype culturel, presque une idéologie à la suisse, où priment le culte de la nature, l'exaltation du paysage :

> Et cette obsession morbide des beautés de nature. Aimé, venez voir la teinte de cette montagne. [...] Aimé, regardez ce coucher de soleil. La barbe. Cette obsession aussi de la vue, obsession suisse et montagnarde sans doute. Toujours à demander si on avait une belle vue de tel endroit, ou même, simplement, de la vue. D'ailleurs elle disait depuis tel endroit, ce qui était peut-être suisse aussi. (BS 841)

Ce soupçon d'idéologème trouve une expression nettement plus polémique avec l'altération d'ordre sociolectal et idéologique[3], qui porte d'abord sur la distinction d'aristocrate et les valeurs d'Ariane, dont on a vu que, étant riche, elle répugnait à parler d'argent. Son mépris pour sa bonne est un jugement de classe – et Solal interpelle alors muettement toute cette classe en même temps qu'Ariane, dans une allocution polémique à « *vous et vos pareils* »[4] :

> Et puis tous ces relents de capitalisme. Le jour où, avec un amusé petit mépris, elle avait dit que c'était extraordinaire à quel point Mariette aimait l'argent, tenait à l'argent, parlait sans cesse d'argent, était avide de savoir combien madame Ariane avait payé ces chaussures, ce sac, cette robe. Cette étrange avidité à connaître le prix de chaque objet, avait-elle ajouté avec l'affreux petit mépris indulgent. [...]. Et toujours cette manière aimable et châtelaine de parler aux domestiques.

---

[1] Roland BARTHES. ibid., p.34.

[2] ibid.

[3] C'est spécifiquement celle que, dans *Solal*, il renvoie ironiquement à Aude : « *Je sais que tu es très noble. L'autre jour, tu as dit : "Il est très bien élevé" en parlant de quelque idiot ou d'un chien. Tu as dit une heure après : "C'est une tradition dans notre famille."* » (S 312).

[4] L'intérêt pour l'argent est propre à ceux qui en ont peu, la domestique, le caissier, mais aussi les Valeureux et Jérémie, ou à ceux qui en ont depuis peu, depuis une ou deux générations seulement, les parvenus tels que la cupide, quoique pudibonde, Antoinette Deume.

> Et l'autre soir, comme elle s'était animée en parlant du thé, boisson sacrée de son gang, les possesseurs des moyens de production. On est très délicat pour le thé, vous ne trouvez pas chéri ? [...] si on a été privé de thé pendant trois jours, on le trouve extraordinaire, n'est-ce pas ? Elle avait coupé cet extraordinaire en cinq morceaux pour en dire l'importance. [...]. Hier, cette tartine sur les fleurs d'automne, ses préférées, avec description complète des dahlias, des asters et autres herbages. Le dahlia qui était une fleur sensuelle, lourde, riche, qui la faisait penser au Titien, ne trouvez-vous pas, chéri ? (BS 840-841)

C'est après, à l'inverse, la seule intonation qui exprime la conscience du rang social[1]. L'emblème en est ensuite fourni, comme souvent chez Cohen, par le thé. Le ton animé et le DDL que Solal attribue à Ariane ne lui disent qu'une chose : que le thé est la boisson de l'élite. Solal la définit comme telle en préambule, par deux appositions appuyant la dissonance de son point de vue ; elles conjoignent d'une part les connotations de l'anglicisme, qui évoque le banditisme américain, celui des gangsters, et d'autre part, la définition quasi marxiste de cette classe disqualifiée, en termes d'économie politique, introduite par la référence au capitalisme. Le pastiche filé d'Ariane en DDL confère à l'indice d'appartenance socioculturelle la tournure d'une délicatesse affectée. Mais en outre, la didascalie rétrospective dans laquelle Solal spécifie la prononciation de l'axiologique stéréotypé, tend à faire du thé une référence envahissante jusque dans l'élocution ; en effet, la métaphore qui exprime la dissociation de ses cinq syllabes connote, dans ce cotexte, le découpage maniéré et savant du sucre pour un dosage idoine en fonction du thé qui est servi. Enfin, la topique florale apparaît comme un goût de riche : Solal oppose alors à son érudition un double contrepoint : la métaphore populaire du DN substantival, des *tartines*, puis l'hyperonyme dégradant des *herbages* ; et ces deux conversions grèvent les qualifications subtiles qu'y attache le DDL d'Ariane, les correspondances et les références culturelles[2].

L'altération consiste à aplatir le message, et à n'en voir que l'affectation, dans sa prononciation comme dans son lexique, ainsi que le soulignent la parenthèse, puis le DD intérieur : « *"On appelle cela du halva, je crois. (Elle prononça ralva pour faire couleur locale, ce qui agaça Solal autant que le cela, jugé plus noble qu'un simple ça.) J'ai pensé que cela vous ferait plaisir." Invasion des cela, pensa-t-il.* » (BS 775). Ce dernier signe de distinction, d'ordre morphologique, est la forme la plus ténue du sociolecte. La manifestation que Solal en stigmatise plus souvent est la « *manie de noblesse* » (BS 820) : « *on faisait grande consommation de mots surfins à la Belle de Mai.* »[3] (BS 818). Là encore, aux hyperonymes pudiques Solal oppose fugacement, comme contrepoint efficace, un registre familier dont il est peu coutumier : « *Précieuse, la malheureuse. Le langage choisi qu'elle parlait, même à poil. Dans les commentaires tendres et bien connus de ce qu'elle appelait un sacre, il fallait parler de joie, ce qui faisait plus noble.* »[4] (BS 818). Régulièrement, le discours intérieur associe l'autonymie agacée au sentiment de honte : « *Oh, la gêne de Solal lorsque presque sévèrement elle lui disait : Attends-moi, ayons la*

---

[1] Tout comme chez Aude : « *Quel ton supérieur elle prenait !* » (S 321).

[2] Solal ne manque pas d'en traquer les connotations sociologiques, par exemple quand Ariane évoque une symphonie qu'a dirigée Dietsch : « *"Il y avait la Pastorale au programme."* [...] *Bien sûr, on était une artiste, on disait simplement la Pastorale, ça faisait intime de Beethoven. Et de Dietsch.* » (BS 933). L'altération et la jalousie, dont Roland BARTHES précise bien les différences (*Fragments...* op. cit., p.35), convergent ici, dans une double intimité, amoureuse et culturelle – et le fait est que Solal, qui lui aussi identifie Beethoven, partage de fait la seconde avec les anciens amants.

[3] C'est d'ailleurs à travers son seul point de vue que sont, à ce moment-là, rapportés maints indices de la préciosité d'Ariane (que j'ai déjà étudiés), depuis son souci de ne pas vulgariser son écriture aux yeux de Solal par des consignes manuscrites à l'intention de Mariette, jusqu'au refus du lexique prosaïque et des abrègements populaires (BS 818-820).

[4] « [...] *et moins technique* », ajoute-t-il ailleurs (BS 721).

joie ensemble. Il en rougissait dans la pénombre rouge [...]. *Et ainsi de suite, et il avait honte.* » (BS 818). C'est une articulation que Barthes a précisément soulignée avec force :

> l'altération de l'Image se produit lorsque *j'ai honte* pour l'autre. [...] l'autre, au gré d'un incident futile, que seule ma perspicacité ou mon délire saisissent, apparaît brusquement – se dévoile, se déchire, se révèle, au sens photographique du terme – comme *assujetti* à une instance qui est elle-même de l'ordre du servile : je le vois tout d'un coup (question de *vision*) s'affairant, s'affolant, ou simplement s'entêtant à complaire, à respecter, à se plier à des rites mondains grâce à quoi il espère se faire reconnaître.[1]

Telle que la caractérise Barthes, c'est plutôt en société que se produit cette altération ; or, Solal et Ariane sont précisément hors de la société, et ne voient personne, comme le martèle Solal. Néanmoins, il qualifie d'adultères symboliques les rares interactions d'Ariane avec un tiers[2]. Surtout, depuis la tirade du Ritz, la parole de Solal opère cette relativisation de l'autre en l'absence de tout arrière-plan mondain, et montre Ariane et lui-même comme deux tiers en représentation, deux mécaniques en train de fonctionner en vase clos.

La lecture à voix haute, étant par essence une représentation que la liseuse donne à l'auditeur, s'expose spécialement à cette altération[3]. La première occurrence survient au cours du DIL intérieur distrait de Solal, pendant qu'Ariane, sur sa demande, lui fait la lecture :

> elle lisait ce roman français, intelligent et maigre, s'appliquant à bien articuler, soignant les dialogues, variant les intonations, prenant un ridicule ton viril lorsque c'était le héros qui parlait, touchante de vouloir la perfection, agaçante. [...] Bon, la voilà qui reprenait son ton guerrier parce que c'était le jeune qui parlait. (BS 726)

A ce moment, l'agacement naît du seul fait qu'Ariane surjoue sa lecture, en fait trop, comme dit Barthes. Toutefois, les lectures se répétant, le discours intérieur de Solal témoigne de la même écoute distraite, s'abandonne à toutes sortes de songeries, et n'enregistre en rien ce qui est lu (et qui reste donc inconnu du lecteur), à cette exception près que malgré sa distraction, il se montre attentif aux moindres intonations d'Ariane, désormais soumises à interprétation. Tandis qu'elle surjoue, il surinterprète[4] :

> Comme d'habitude, elle tâcha d'animer les dialogues, s'appliquant à prendre un ton martial lorsque le héros du roman parlait. Voilà comment elle les aimait, pensa-t-il, affirmatifs et alpinistes. Voilà ce qu'il lui aurait fallu en réalité, un pasteur moderne et énergique, ou un secrétaire de légation jouant au polo, ou quelque lord explorateur de l'Himalaya. (BS 775)
>
> Elle prit le livre, éclaircit sa gorge, s'appliqua. Malheureusement pour elle, le roman commençait mal, car le héros était un énergique capitaine au long cours. Soucieuse de lire avec des intonations

---

[1] Roland BARTHES. *Fragments*... op. cit., p.34.

[2] Son sourire au liftier (BS 791) ou sa conversation avec maître Simiand (BS 796).

[3] Le chapitre XLVIII en présente une première version, où c'est l'accent propre à Isolde qui est l'objet de l'altération : « *elle s'efforçait de lire bien, camouflant son accent, donnant un tour animé au dialogue, changeant de ton selon les personnages.* [...] *Cet accent hongrois mâtiné d'accent anglais surfin était insupportable.* » (BS 460).

[4] Son discours intérieur est alors nettement différent de celui qu'a inspiré la lecture par Aude d'un chapitre sur les peintres primitifs. Il en répète les conclusions dans son monologue autonome : « *quand elle me lit elle détaille le texte de manière vivante c'est affreux elle prend son sacré ton viril quand le héros parle c'est comme ça qu'elle les aime affirmatifs énergiques joyeux crétins sportifs* » (BS 909). Leur incarnation culmine avec la scène hallucinée où Solal accuse Ariane de succomber à un « *blond gaillard autoritaire et la pipe au bec* » (BS 778), puis, dans son monologue intérieur, de s'en rêver l'épouse : « *ce lord anglais chef de l'expédition himalayenne de retour à Londres* [...] *la victoire montagnarde idiote du cher mari viril calme de peu de mots sûr de lui aimé de tous ayant un idéal aimant les animaux et le thé fort et fumant gravement un tabac aromatique dans une pipe virilement mordue une pipe de bruyère que tu lui as offerte tu as beaucoup regardé la photo de ce bonhomme dans l'illustré* » (BS 907).

> justes, elle lui donna des accents virils. Et Solal souffrit. Haha, une voix grave, une voix chaude ! Plus que jamais elle avouait comment elle les aimait, comment il les lui fallait ! "Assez", glapit-il avec un fausset insupportable. (BS 791)

Le récit attributif caractérise l'interruption de Solal comme un exact contrepoint à la parole du capitaine. Les héros de ces romans introduisent donc l'autre qui déclenche l'altération de l'aimée, soudainement vue en représentation désirante :

> l'autre m'apparaît assujetti à un désir. Mais ce qui fait alors tache en lui, ce n'est pas à mes yeux un désir formé, nommé, posé, bien dirigé – auquel cas je serais, plus simplement, jaloux (ce qui relève d'un autre ressentiment) ; c'est seulement un désir naissant, une poussée de désir, que je détecte chez l'autre, sans que lui-même en soit bien conscient : je le vois, dans la conversation, s'agiter, se multiplier, *en faire trop*, se mettre en position de demande à l'égard d'un tiers, comme appendu à lui pour le séduire.[1]

Alternativement, Solal observe, écoute et analyse la parole d'Ariane en référence à ce tiers qu'il peut être à ses propres yeux, ou qu'il discerne dans un stéréotype romanesque et amoureux, le héros. L'altération prend la tournure d'une inquisition quand elle légitime sa surinterprétation mesquine de la parole d'Ariane comme une verbalisation de ce qu'elle *avoue* (BS 791) à son insu[2] : « *Aimé, dansons, nous aussi. Cet humble nous aussi, aveu de défaite, il en avait eu mal.* » (BS 832). La mauvaise foi inhérente à l'altération culmine quand il s'agit même de *faire avouer* Ariane, ainsi quand elle se propose de l'accompagner à Paris :

> "Chéri, laissez-moi venir avec vous ! (Comme elle avait dit ça avec feu ! A l'affût d'un divertissement ! [...] D'autres que lui, d'autres que lui, c'était la devise de cette femme. [...].) Aimé, je serai très sage, j'attendrai que vous ayez fini vos affaires et le soir nous. – Nous quoi ? l'interrompit-il sévèrement. (Les yeux froids, il attendit la terrible fin – les visites du soir à des amis.) – Je voulais dire que nous serions heureux de nous retrouver le soir, ce serait si bon", dit-elle [...]. Voilà, elle avouait son secret désir ! Etre débarrassée du sacré bien-aimé au moins quelques heures par jour [...]. (BS 842)

Ces altérations radicales s'inscrivent dans le propos moraliste de Solal sur l'adultère universel ; on voit combien, par leur caractère doctrinaire et systématique, elles tendent vers la paranoïa. Plus elle porte sur la relation amoureuse, plus la parole d'Ariane est sujette à ces altérations suraiguës, plus le discours intérieur de Solal le montre hypersensible aux non-dits, tel que le langage de la conjugalité, dont l'autonymie est soulignée par un des rares italiques de l'édition originale : « *elle lui parlait parfois comme à un mari. Ne lui avait-elle pas dit l'autre jour qu'elle avait* sa *migraine ?* » (BS 759). Cette réception douloureuse est particulièrement nette quand Ariane remercie Solal après un baiser : « *Merci, dit-elle, et il eut mal de ce petit merci.* » (BS 759), et plus crûment encore du fait de l'oxymore : « *elle lui en exprima sa gratitude par un terrible mignon merci d'écolière.* » (BS 776).

Sa distanciation est telle que Solal applique à sa propre parole la même écoute critique qui altère l'image d'Ariane : « *Il s'aperçut qu'il parlait à voix honteuse, comme un Juif du ghetto craignant d'attirer l'attention. Elle aussi était devenue humble, chuchotait comme lui* [...]. » (BS 763). L'une comme l'autre sont à son sens des symptômes de leur déchéance ; on le voit dans la parenthèse de psycho-récit autonymique qui commente après coup l'évocation en DD de son ancien subordonné Huxley : « *Il m'a abordé très aimablement. (Il eut honte de ces deux mots qui venaient de lui échapper, des mots*

---

[1] Roland BARTHES. *Fragments*... op. cit., p.35.

[2] C'est ainsi que Solal pointe polémiquement la rancœur d'Aude envers leur solitude sclérosante : « *Ils sont odieux, ces gens d'en face ! fit-elle. Je ne peux pas les supporter. – Ha ha, tu avoues ! hurla-t-il.* » (S 319).

d'inférieur, de l'inférieur qu'il était devenu.) » (BS 747). Ces retours méta-énonciatifs surgissent même hors de tout contexte dialogal, dans un discours intérieur dont rien ne requiert la surveillance : « *tous anciens cancres* [...] *les autres crétins* [...] *Eh oui, il le sait bien qu'ils ne sont ni crétins ni anciens cancres. Il dit crétins, il dit cancres parce qu'il, oh assez.* » (BS 847). Son écoute est ultrasensible à la valeur et au sens de la parole, et notamment à sa fonction d'exclusion, ce que connote l'auricularisation de la conversation des tricoteuses. A la conscience douloureuse de ses lapsus de déchu, fait pendant l'autonymie fascinée de sa mise au ban : « *chassé ignominieusement comme a dit la Forbes renvoi sans préavis pour conduite préjudiciable aux intérêts de la Société des Nations a précisé la lettre du vieux Cheyne* » (BS 873).

Le paragraphe qui suit, donnant corps à une absence de Solal au milieu d'une scène conflictuelle, en donne une illustration paroxystique, développant la violence qu'exprime le syntagme nominal de son incipit : « *Soudaine pénétration de douleur.* » (BS 781). Son DIL opère pour le lecteur l'analepse d'une scène jusque-là passée sous silence, par le narrateur comme par Solal ; il rapporte, dans un DI enchâssé très autonymique, un courrier administratif dont la rhétorique et la neutralité générique n'ont pas à pâtir de la neutralisation qu'opère ce DR :

> la lettre sur papier famélique du commissariat de police de Saint-Raphaël informant le sieur Solal qu'un décret publié au Journal Officiel lui retirait la nationalité française ; que le motif du retrait n'avait pas, aux termes de la loi, à être indiqué, l'intéressé disposant toutefois d'un délai de deux mois pour faire appel ; que ledit décret étant exécutoire nonobstant appel, le susnommé était invité à se présenter au commissariat pour restitution de ses papiers d'identité français et notamment de son passeport. Il la connaissait par cœur, cette lettre. (BS 781)

Son mimétisme souffrant est légitimé par le *par cœur* de la fin, et trouve son expression emblématique dans le maintien, comme autodésignations, des périphrases par lesquelles les textes administratifs désignent sèchement leurs destinataires, *le sieur* X, *l'intéressé*, *le susnommé*. Par la suite, la remémoration hallucinée de Solal s'exprime par des DDL révélant l'impact dans sa conscience des dérobades creuses et du ton supérieur adoptés de façon interchangeable par ses anciens collègues :

> Le ton protecteur de l'ancien subordonné. Ah, mon cher, on n'annule pas comme ça un décret de dénaturalisation. [...] Tous les mêmes formules. Je n'ai pas qualité pour intervenir. Pas de fait nouveau justifiant l'annulation du décret. Que voulez-vous, mon cher, vous n'avez qu'à vous en prendre à vous-même. Quelques-uns se sont même offert le plaisir de le plaindre, tout en le dirigeant doucement vers la porte. Evidemment, mon pauvre ami, c'est bien triste. (BS 845)

En outre, la mémoire suraiguë du banni, de l'humilié, se double du commentaire douloureux et se focalise sur d'infimes idéologèmes, quand c'est plus spécifiquement le Juif qu'éconduit son interlocuteur méprisant :

> Vous autres, on vous renvoie par la porte, vous revenez par la fenêtre. Le vous autres, on sait qui c'est. [...] Vous n'avez qu'à prendre un domicile régulier en France et à présenter une nouvelle demande au bout du délai réglementaire puisque vous tenez tellement à être français. Cruauté de ce tellement, cruauté du nanti, ironie du repu qui s'étonne qu'on puisse avoir faim. (BS 846)

A tort ou à raison, Solal traque cet antisémitisme jusque dans les propos d'Ariane, longtemps encore après qu'il l'a séduite, lors des crises : « *Je sais si bien à quoi vous pensez en ce moment ! Esprit juif dissolvant ou esprit juif destructeur, n'est-ce pas ?* » (BS 780-781). Sans que rien alors ne confirme son accusation, le soupçon n'en oriente pas moins, pour le lecteur comme pour Solal, l'interprétation de la question paniquée que lui pose Ariane peu après : « *Pourquoi vouloir tout détruire ? (Il eut un rire désespéré. Celle-là aussi, une antisémite !)* » (BS 785). Le raccourci est patent, mais la parenthèse didascalique lui confère un investissement sérieux. Solal use de la même interprétation lors de la crise Dietsch, quand Ariane, qu'il a frappée et humiliée, finit par le gifler : « *Une*

aryenne, bien sûr, murmura-t-il, satisfait. » (BS 974). C'est selon cette logique qu'il traite la germanité de Dietsch, pourtant social-démocrate et anti-nazi : « *Quelle nationalité. – Allemand. – C'est bien ma chance.* » (BS 923), « *un de la race des tueurs de Juifs* » (BS 976). L'amalgame culmine dans cette vision dissonante des ébats de Dietsch avec Ariane, qui a « *le mamelon plus pointu qu'un casque allemand* » (BS 955). Les distorsions qu'opère cette réception paranoïaque portent non seulement sur les sous-entendus prêtés au discours, mais aussi sur sa forme même, notamment son signifiant imprimé : « *Il déplie L'Illustration qui traîne sur le marbre, tressaille. Non, ce n'est pas juif, c'est seulement juin.* » (BS 852). En fait, la haine exprimée par l'antisémitisme avéré et trop souvent vérifié fait que Solal le redoute là où il n'est pas : « *Ce regard furtif et dégoûtant qu'il jetait sur les murs avec la peur et le désir d'y lire le vieux souhait d'amour.* [...] *la lamentable volupté de lire les journaux antisémites. Et cette peur que lui donnait le mot "juin" qu'il repérait si vite dans les journaux.* »[1] (M 550).

V. Les DR de la déréliction

Le chapitre XLVIII rapporte une nuit de Solal à Pont-Céard, chez Isolde, qui constitue à bien des égards une prolepse de son enfermement avec Ariane : dilogue languissant, discordances intérieures, prévisibilité, altérations langagières, amour nauséeux et tendresse refoulée. Cette similitude trouve une expression particulièrement amère dans l'anticipation ennuyée que Solal fait de l'évolution de sa liaison avec la comtesse :

> Voilà ce qui l'attendrait lorsqu'il viendrait la voir l'après-midi, les soirées étant réservées à l'autre qui ne se doutait de rien, pauvrette, voilà ce qui l'attendait, les cinémas et leurs entractes avec obligation de parler, ou encore le massage des pieds, la lecture des romans, les paroles d'amour nouvelles à trouver, l'angoisse de ne pouvoir la désirer, et constamment deviner son attente, son humble exigence muette. (BS 460)

De fait, pour le lecteur qui ne retrouve ensuite Isolde que pour son suicide, c'est bien le lot quotidien d'Agay qui se trouve annoncé par cette phrase ; cependant l'emploi du temps amoureux qu'elle ébauche présente une différence de taille : à ce moment, l'ennui de Solal avec Isolde a pour contrepoint et pour faire-valoir l'euphorie des débuts avec Ariane. C'est elle qui est, faute de pouvoir la retrouver, la raison secrète et centrale de sa visite à Isolde, et son épanchement sans cesse refoulé : « *Ah, comme il aimerait lui raconter les merveilles d'Ariane, les partager avec elle.* [...] *Non, impossible de lui raconter Ariane.* » (BS 457). L'alternative suffit à discréditer Isolde comme amoureuse, en la mettant sur le même plan qu'Edmée, comme oreille complaisante fugacement envisagée :

> lui parler d'Ariane, lui avouer tout, partager Ariane avec elle. Mais non, elle le voulait pour elle [...]. Donc partir. Mais où aller ? Voir la petite Edmée et lui parler d'Ariane ? Non, trop cruel de raconter son bel amour à une pauvre naine, et salutiste de surcroît. Tant pis, rentrer au Ritz, seul et misérable, pauvre Solal. (BS 462-463)

Cette misère est bien différente du cachot d'amour, et à la fin du chapitre, Solal va retrouver Ariane, il se donne pour avenir immédiat le contrepoint euphorique qui ruine la soirée à Pont-Céard. Avec Ariane par la suite, ce contrepoint est, on l'a vu, leur propre passé, ressassé à charge. Face à Isolde, le discours intérieur de Solal opère, comme après, une remémoration des paroles d'Ariane, sur les poules, le crapaud, un moineau ; mais loin

---

[1] On trouve dans *Solal* une expression particulièrement dense de cette sensibilité paranoïaque, quand Solal prend le train pour Saint-Germain : « *Et tous ces gens qui l'observaient avec méfiance. Que faire ? répétaient les essieux.* » (S 354). En effet, la première phrase en donne l'expression la plus commune, mais la seconde se présente comme un DD imaginaire, que l'imparfait de son récit attributif réfère nettement au point de vue subjectif du personnage, traqué par tous et tout.

d'être source de désenchantement ou de nostalgie, elle présente l'une des rares occurrences de tendresse et d'empathie véritables, elle célèbre précisément les futurs motifs dégradés, le sentimentalisme animalier, les baisers, les déclarations :

> Et sa description du crapaud blessé qu'elle avait soigné à la cave. Il se rappelait tout ce qu'elle avait dit de ce crapaud [...]. Et lorsqu'elle lui avait parlé du chant des crapauds, elle avait dit que c'était un chant pénétrant de nostalgie, l'appel d'une âme. [...] Et l'ardeur de ses baisers. [...] Ariane, son ravissement enfantin lorsqu'il louait sa beauté (BS 461)

Enfin, dernière nuance de taille, le dilogue languissant d'Isolde et Solal rapporte la participation de ce dernier, molle coopération ou laborieuse déclaration d'amour, par des DD, ce qui distingue nettement ce chapitre proleptique de la déréliction ultérieure.

L'altération du dilogue amoureux trouve une illustration flagrante dans l'évolution des DR qui le rapportent, au regard du DD hypertrophié qui l'a fondé[1]. Sur l'ensemble du cycle cohénien, il semble que Solal parle peu, dès lors que l'amour est acquis. Plus exactement, c'est son DD allocutif qui s'amenuise, à mesure que se développe son discours intérieur. Sa coopération interlocutive se réduit progressivement aux DN et DI qui répondent à sa partenaire, dont les DD persistants n'en paraissent que plus isolés. C'est déjà le cas dans *Solal*, où la première nuit avec Adrienne donne le ton de cette asymétrie structurelle. La réplique qui fixe l'instant initiatique est particulièrement impérieuse, mais le recours au DI contribue fortement à connoter cette sécheresse : « *Il dit d'une voix brève qu'il viendrait ce soir même à minuit et il lui ordonna de laisser la porte ouverte.* » (S 128). De la fuite d'Adrienne, que provoque l'exigence de Solal, jusqu'au dépucelage de l'adolescent quatre jours plus tard, les deux personnages n'échangent pas un mot ; et c'est significativement par un DD d'Adrienne qu'est rompu le silence, après l'amour :

> "Aimé oh aimé comment partir aimé je suis vieille j'ai vingt-six ans et toi, toi tu es si jeune aimé mon aimé je n'en peux plus comme tu es beau aimé." Ivre d'être tant regardé, il décréta qu'ils partiraient dans trois jours ou dans deux jours ; non, demain. Il avait tout préparé et il avait de l'argent. (S 131)

Son effusion est d'autant plus exaltée que le DD y inscrit la répétition des appellatifs amoureux et la quasi-absence de ponctuation. A l'inverse, la réplique de Solal est, comme auparavant, un DI impérieux au verbe recteur très peu lyrique : Solal détermine la suite. Les trois échéances successives qu'il fixe montrent une autonymie croissante : le recours à la préposition *dans* est déjà un discret ancrage déictique ; sa correction par la coordination avec répétition, contraire au principe d'économie qui requerrait que les deux numéraux alternatifs déterminent un même substantif, laisse davantage entendre la parole de Solal ; enfin, le basculement du DI dans le DDL monorhématique, par l'adjonction en parataxe d'une dernière correction, en même temps qu'elle précipite les délais du rapt, renforce l'investissement du récit par la parole du personnage et connote l'urgence de son désir. Pour autant, cette montée de la connotation autonymique n'introduit pas de registre affectif ; et le DIL qu'elle a préparé n'en développe que l'aspect pragmatique et autoritaire.

Ce schéma très ramassé est développé par l'évolution du dilogue avec Aude après le mariage, qui donne les grandes lignes de celle que rapporte *Belle du Seigneur*. Dans la problématique amoureuse telle qu'elle est traitée dans *Solal*, l'échec du couple et les apories de la conjugalité sont tout entiers symbolisés par la Commanderie, et sa cave. Les DR connaissent un infléchissement notable à partir de son achat et de son aménagement. Solal en écarte sa femme par deux DI très neutres, le second d'autant plus qu'il n'en est

---

[1] Dans *Belle du Seigneur,* cette évolution est à elle seule emblématique des cycles de la relation amoureuse que Sylvie Durrer ébauche comme une direction féconde pour l'analyse de la parole romanesque. Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. op. cit., p.250.

pas grammaticalement le locuteur, le sujet du verbe recteur désignant le support de la parole écrite selon sa réception par Aude :

> Solal dit à sa femme qu'elle ferait bien d'aller à Genève, qu'il ne voulait pas lui imposer les fatigues du déménagement. Elle obéit et partit. Trente jours plus tard, un télégramme lui annonçait que la demeure était prête et la priait de venir à la Commanderie. (S 284)

Cette froideur des DR narratoriaux est radicalisée quand ils rapportent les propos échangés au cours de la première soirée qu'y passe le couple :

> A table, Solal parla avec animation du projet de loi sur les assurances sociales qu'il allait déposer, puis de ses difficultés avec son beau-père qui devenait irritable, parlait de dictature, se comparait à Richelieu, commandait de magnifiques autos pour sa maîtresse. Il s'arrêta brusquement de parler, regarda l'heure, se leva.

Le DN neutralise l'animation des propos de table, qui n'est qu'assertée. La thématique professionnelle et politique est, comme toujours pour Solal, rapportée de la façon la plus synthétique. L'évocation de Maussane, qui présente plus d'intérêt pour le lecteur, est davantage mimétique, détaillée par les syntagmes verbaux de la relative qui brossent en quatre touches hâtives un portrait du politicien ; surtout, leur asyndète, tout comme celle des trois verbes de récit qui suivent, connote avec vigueur la brusquerie de l'auto-interruption.

Après une ellipse, la reprise du dilogue, lors de laquelle Solal fixe les règles nécessitées par sa vie secrète à la cave, achève de durcir les DN et DI paratactiques. En effet, ils renforcent par leur neutralité celle d'un propos ferme et courtois, qu'ils semblent rapporter sans dommage :

> Une heure après, il la fit appeler, la pria de s'asseoir, lui annonça avec un doux sourire grave qu'il ne se sentait pas très bien, que les médecins lui avaient prescrit plus strictement encore le silence et la solitude. Comme, inquiète, elle lui demandait des précisions, il se borna à lui dire qu'il lui serait reconnaissant de bien vouloir se retirer chez elle et d'ordonner aux domestiques de ne plus circuler dans la maison toutes les fois que (il hésita puis eut un regard d'une froideur mortelle) sonnerait le gong pendu dans sa chambre. Ce serait le plus souvent le soir, après le dîner. Lorsqu'il souffrait de certains maux de tête, les allées et venues lui étaient intolérables. Il la remercia avant même qu'elle ne répondît et se leva pour indiquer que l'audience était terminée. Comme elle voulait parler, il eut un sourire, lui baisa la main avec une courtoisie infinie et ouvrit la porte. (S 284-285)

Leur mimétisme glacial est manifeste dans la didascalie parenthétique : le narrateur y interrompt, comme si c'était un DD, un DR en lui-même narratorial, et la suspension syntaxique très forte, dissociant une locution conjonctive de sa proposition, établit la simultanéité de la diégèse et de la narration, et semble rapporter en temps réel la pause et sa mimogestualité. La locution verbale qui modalise la réponse de Solal aux inquiétudes d'Aude exprime bien qu'il fixe des *bornes* à sa parole ; les DR narratoriaux, bornant par leur reformulation l'énonciation du personnage, montrent une forte consonance avec leurs propos. C'est encore plus net quand ces DR rapportent une parole médiate, Solal faisant appeler Aude par ses domestiques, puis inversement lui demandant de leur communiquer ses consignes. Enfin, cet effacement culmine avec la clôture de l'entretien : après deux phrases de DIL, qui accroissent le mimétisme énonciatif du paragraphe, Solal abrège brusquement par un remerciement qui, en l'absence de toute intervention d'Aude, comme c'est précisé par deux fois, la congédie implicitement. Le récit de paroles s'achève donc par celui des gestes quasi-linguistiques signifiant clairement la clôture de l'échange par le changement proxémique et l'ouverture de son espace sur le dehors qu'il invite son allocutaire à gagner au plus vite.

Constamment, la narrativisation de la parole de Solal trouve son expression la plus radicale dans le récit des substituts gestuels, et prédique cet amuïssement, que par ailleurs dénote le DD par la négative, à travers l'absence de réplique. Ce mutisme constitue

la toile de fond de son discours intérieur. Plus encore qu'avec les Valeureux, Solal communique avec Aude puis Ariane par des gestes[1]. Leur signification est nécessairement réduite. D'une part, ils expriment le refus : « *Il fit signe que non.* » (BS 776, 821), ou l'approbation : « *de grandes approbations* » (BS 713), « *Il approuva d'un grand hochement* » (BS 776), et ce jusque dans les ultimes échanges du couple, au moment de se suicider : « *"Aimé, veux-tu ?" demanda-t-elle. Il lui serra la main, fit signe que oui, il voulait.* » (BS 994). L'économie conversationnelle que Solal attribue à ces gestes est patente lorsque, simulant la maladie, il leur envisage une alternative oralisée et opère des choix d'acteur :

> elle lui demanda ce qu'il y avait. [...] "Crise hépatique", murmura-t-il sombrement. [...] Elle lui prit la main, lui demanda s'il avait mal. Il tourna vers elle des yeux morts, se demandant comment répondre. Un sobre assez qui ferait viril et Jack London ? Il opta pour un assentiment muet, un peu hautain, et il referma ses yeux, statue de la douleur supportée. [...] "Je téléphone à un médecin ? ([...] Il rouvrit les yeux, fit signe que non.) (BS 820-821)

D'autre part, ils portent sur la co-présence des interlocuteurs, signifiant l'invite : « *Il lui fit signe de venir à son côté* [...]. » (BS 991), ou le congé : « *Il ouvrit la porte, congédia sa femme d'un geste royal et déférent.* » (S 289). La prière avec Maïmon que surprend Aude en donne une illustration d'autant plus anomique que Solal non seulement réagit aux questions d'Aude par un geste, mais que celui-ci, « *hausser les épaules en signe d'ignorance* » (S 239), l'ignore et s'adresse à son seul grand-père.

Dans *Belle du Seigneur*, la narrativisation du dilogue est significative dès après le Ritz. Le passage du DD à un DI dense et distancié lors de la répétition du portrait de Timie en est exemplaire : « *Il raconta n'importe quoi, que Timie était parfois grosse et boudeuse ;* [...]. *Encore, demanda-t-elle. Alors il raconta que Timie voulait sans cesse être caressée* [...]. » (BS 430). Elle prédomine surtout à partir de la cinquième partie, hormis lors des dialogues de crise. Quand il narre ou transpose le dilogue au lieu de le rapporter mimétiquement, le narrateur le condense et le convertit ; ces procès-verbaux connotent le désenchantement que ressasse la parole de Solal, à tel point qu'ils apparaissent comme l'expression narrativisée de la perception immédiate qu'il a de ces conversations, et qu'il verbalise intérieurement avec plus d'outrance. A mesure que sa parole intérieure développe une distance réflexive constante vis-à-vis de ce qu'il vit et dit, imprègne l'énonciation narratoriale et devient un DIL envahissant, progressivement son point de vue s'étend aux passés simples du récit. C'est ce qu'évoque la description minutieuse des moindres gestes dont Solal, comme halluciné, voit Ariane peupler leur réclusion : « *Pour témoigner de son intérêt, il lui demanda de le rejouer. Animée, elle tourna la manivelle, souffla sur le disque pour ôter des grains de poussière, posa doucement l'aiguille.* » (BS 716). Mais c'est également le cas des gestes de Solal lui-même, qu'il se voit exécuter ; l'exemple qui suit le montre avec une évidence particulière à travers l'écho du DD que lui a adressé Ariane : « *"Déshabille-moi, dit-elle. J'aime que tu me déshabilles. Mais allume. J'aime que tu me voies." Il alluma. Il déshabilla. Il vit.* » (BS 748). La parataxe des trois passés simples suggère une obéissance mécanique aux demandes d'Ariane ; en outre, elle en fait une parodie du martial *Veni vidi vici*, et connote donc le point de vue ironique de Solal sur son renoncement à l'héroïsme pour une femme, sans cesse remâché.

---

[1] Ils s'articulent avec la représentation de l'amour comme une censure mutuelle : « *il poussa un gémissement de profond sommeil dans l'espoir qu'elle comprendrait que plus n'était besoin de le charmer.* [...] *Elle n'osa pas lui parler de sa crampe, se souleva légèrement dans l'espoir qu'il ôterait de lui-même son bras.* » (BS 722) ; voire comme perte du langage : « *Apaisée et revenue au langage* » (BS 714).

VI. Fragmentation du discours amoureux

Les DR narratoriaux donnent du dilogue un compte-rendu administratif et clinique, au moyen d'une syntaxe brève, d'un lexique pauvre, d'une absence relative de caractérisations et d'hypotaxe. Les DN substantivaux, d'emblée, présentent la réduction la plus forte, dans la mesure où le procès verbal y est dérivé en chose : « *de tendres murmures et des commentaires* » (BS 709), « *des vagabondes causeries, des souvenirs d'enfance* » (BS 710). N'inscrivant, à l'inverse d'un DN verbal, ni les aspects ni les personnes, ils se prêtent d'autant mieux à l'expression du point de vue de Solal : « *Avant-hier, 26 août, célébration du premier anniversaire de leur arrivée à Agay, avec baisers spéciaux, regards exceptionnels, paroles surchoix, menu de luxe.* » (BS 825). Dans ce cotexte connotant le menu par la série asyndétique de syntagmes nominaux sans déterminant, le DN formule cette réification avec d'autant plus d'ironie que l'axiologie positive qualifiant ces paroles est contredite par le paradigme dans lequel elles s'inscrivent. Si ces DR verbaux ou substantivaux peuvent être parfois imputés au point de vue de Solal, en revanche leur empathie stylistique avec les paroles qu'ils sont censés rapporter, ne va pas au-delà des bribes de DIL qui développent occasionnellement des propos – ceux d'Ariane pour l'essentiel. L'ossature pragmatique et thématique est assurée par les DI et DN ; leurs enchaînements, souvent en parataxe, prennent la forme d'un sommaire, développant les échanges comme une liste, une succession mécanique et contrainte. Surnageant dans un tel cotexte, les DD neutres et erratiques sont frappés de cette dérision, telles ces formules de politesse : « *il dit qu'il avait sommeil, prit tendrement congé. Elle lui demanda de ne pas se moquer d'elle, mais elle avait tellement envie de le laver elle-même lorsqu'il serait dans son bain. Je peux, dites ? Vous permettez ?* » (BS 716). Le lecteur tend à interpréter cette absence d'autonymie, globalement, comme l'autonymie de l'absence, et le désinvestissement énonciatif des personnages comme l'indice de leur désinvestissement émotionnel. Les DR passifs, qui confondent les deux interlocuteurs dans le même effacement, en sont le cas limite : « *Après le café, retentissait souvent l'air de Mozart, cependant que de nobles tendresses étaient échangées.* » (BS 717), « *Lorsque toutes les notes eurent été décernées* » (BS 735).

La décomposition du dilogue qu'opèrent les DR narratoriaux consiste en une notation minutieuse et ironique du suprasegmental qui le dissocie des paroles auxquelles il est en réalité consubstantiel, si bien qu'il en paraît factice, surajouté, contingent[1] : « *il lui dit d'un ton pénétré que leur union avait été si belle tout à l'heure, chez eux.* » (BS 736). Aux débuts de leur liaison, on trouve un premier indice de cette dissociation du message et du ton dans le récit attributif apportant à une banale question d'Ariane la caractérisation disproportionnée d'une analogie comique et antiphrastique : « *Comment allez-vous, lui demanda-t-elle avec le naturel d'un chanteur d'opérette faisant du parlé.* » (BS 450-451). Outre le suprasegmental, la décomposition affecte également la mimogestualité, survalorisée par le récit de paroles : « *Elle l'approuva d'un sourire. Le sourire terminé, elle dit qu'elle avait oublié de lui montrer une surprise* » (BS 775). L'impression produite est que le récit détaille, décompose, se répète, et se dispense de synthétiser car de cette liaison, telle que Solal se la représente, il y a peu de choses à narrer : « *elle s'installa confortablement et il s'installa confortablement, la mort dans l'âme. Ensuite, elle lui sourit. Alors, il lui sourit. Ayant fini de sourire, elle se leva, dit qu'elle avait une surprise pour lui.* » (BS 753). Les rites qui accompagnent la conversation paraissent meubler un

[1] Solal a théorisé cette primauté de l'intonation lors de la tirade de séduction (BS 361, 386-387), et il s'en justifie ici en DIL : « *il dit qu'il adorait cette musique si tendre, comme navrée de bonheur. Il ne savait pas trop ce qu'il disait, mais peu importait. Avec elle, c'était l'intonation qui comptait.* » (BS 753).

récit de paroles languissantes, à l'image des tasses de thé (BS 735) ou de café (BS 775) qui sont bues entre deux énonciations. Cette inflation de l'insignifiance dans le récit connote une dévaluation du dilogue qu'elle sape. De même, la précision de l'heure, superflue, rapporte ironiquement le propos comme s'il faisait événement : « *A sept heures quarante, elle lui annonça une autre surprise.* » (BS 716). Ces DR réalisent une véritable fragmentation du discours amoureux.

C'est avec la mention circonstanciée des silences[1] que le récit de paroles s'encombre le plus visiblement de détails dont, par nature, il fait l'économie, et qui font ici jeu égal avec les répliques qu'ils entrecoupent, jusqu'aux six silences successifs qui précèdent l'une des crises les plus violentes du roman (BS 774-777). Le récit de paroles est envahi par ce qui est accessoire, les scories de l'énonciation que la narrativisation permet usuellement de passer sous silence, ses blancs ou encore ses redites :

> Il loua l'air, admira dûment Mozart, la félicita d'avoir acheté ce gramophone. [...] Elle commenta ensuite l'air de Mozart, dont elle dit à deux reprises qu'il était adorable. [...] Il la félicita de nouveau. Elle demanda un baiser en récompense, dit merci lorsqu'elle l'eut reçu, expliqua qu'au retour de Saint-Raphaël [...]. (BS 715-716)

> Elle s'empressa de sourire, dit que c'était très mignon. [...] C'est vraiment très mignon, redit-elle. (BS 749)

La visite de la Belle de Mai donne une illustration appuyée de cette redondance. Tout d'abord, l'autonymie du DI fait de l'enthousiasme des propos d'Ariane une mention ironique, manifeste dans l'intensif *tellement* :

> Oh, ces quatre cyprès ! Après avoir fait, avec maintes exclamations, le tour de cette merveille, elle [...] se plaignit de ce qu'il n'admirait pas assez, de ce qu'il ne disait pas avec assez d'enthousiasme que cette Belle de Mai était un domaine de féerie, déclara qu'elle s'y sentait déjà tellement intégrée, lut à haute voix l'écriteau accroché à la grille. Pour louer, s'adresser à M^{e} Simiand, notaire à Cannes. (BS 795)

L'accession d'Ariane au DD ne fait que répéter du déjà écrit ; surtout, dans l'intervalle, on relève un enchâssement énonciatif particulièrement complexe, quand les reproches d'Ariane, focalisés par Solal, portent sur l'enthousiasme insuffisant de ses louanges. De ce fait, ils présupposent qu'il exprime bien, quoique mollement, un éloge que le récit de paroles ne rapporte en rien, sinon à travers ce qu'Ariane y déplore. Dès lors, la célébration de la villa, thématisée comme « un domaine de féerie », est fortement ambiguë : il semble d'abord que ce soient les propos de Solal dont Ariane ne déplore que le manque d'enthousiasme ; néanmoins, comme on voit rarement Solal abonder de façon aussi hyperbolique dans la cohésivité du dilogue amoureux, le syntagme est plutôt interprétable, à la fois comme un écho d'Ariane, comme une ironie de Solal qu'elle n'aurait pas comprise, et comme une condensation parodique de ce qu'elle-même dit avec sérieux. A ces mentions ambiguës fait suite l'exactitude des échos de cet enthousiasme, qu'Ariane redit au notaire en des termes identiques, dans un DD qui, pour le lecteur, est redondant : « *Je m'y suis sentie immédiatement intégrée, redit la pauvrette.* [...] *Ces quatre cyprès qui la flanquent sont une merveille, sourit-elle mondainement.* » (BS 796).

Cette décomposition du moindre événement diégétique, dont la narration est éclatée et hypertrophiée par la précision de ses circonstances, donne l'impression que le narrateur fait du remplissage ; mais précisément, par ce procédé la narration connote à la lecture, de façon très mimétique et donc oppressante, ce remplissage de la vie et de la conversation à deux qui obsède Solal. Le narrateur remplit – tout comme Solal, et Ariane

[1] BS 735, 759, 819, 830, 839, 950.

qu'il voit remplir, ce que le récit dénote parfois explicitement : « *il y eut un silence qu'elle remplit en lui offrant une cigarette* » (BS 774, aussi 735). Le DI permet de maintenir une part d'autonymie dans le récit de paroles, et introduit ainsi une discordance comique entre son remplissage narratif et son évidement sémantique. Par exemple, la reformulation verbalo-analytique met à nu la vacuité du sujet cohésif qu'Ariane développe pour se rapprocher de Solal, et qui représente une trêve dans la crise Dietsch :

> De sa voix d'enfant modèle, elle lui dit qu'il s'était trompé en pensant qu'un train pour Marseille s'arrêtait à Agay de bon matin. D'après l'horaire que les jeunes filles lui avaient prêté, le premier train de la journée pour Marseille c'était justement celui-ci. Bien, fit-il sans la regarder [...]. Après un silence, elle dit que ce train était très rapide et qu'ils seraient déjà à Marseille à treize heures trente-neuf. Bien, fit-il. Après un nouveau silence, elle dit que c'était dommage d'avoir pris ce train à Cannes puisqu'il s'arrêtait aussi à Saint-Raphaël. [...] Il ne répondit pas. Alors, elle se leva, vint s'asseoir auprès de lui. Je peux ? demanda-t-elle. Il ne répondit pas. Elle [...] lui demanda s'il était bien. Oui, dit-il – Moi aussi, dit-elle [...]. (BS 950)

Le thème de situation, le train dans lequel ils se trouvent, les horaires, représentent un terrain possible de retrouvailles, un sujet neutre, objectif, dépassionné, où la bonne foi est concevable ; et son procès-verbal détaillé par un DI entrecoupé de DIL en souligne la stratégie conversationnelle[1].

Le schéma connaît un développement burlesque quand ces silences pesants laissent le champ libre aux borborygmes d'Ariane. Une série de passés simples, où le point de vue de Solal est prégnant au demeurant, narrent ses tentatives successives pour les occulter. Deux toux factices puis une pression de la main s'avérant insuffisantes, elle a recours au dilogue, en commençant par en espacer la proxémique :

> elle s'assit sur le fauteuil en face et dit à très haute voix qu'il faisait beau. A voix toute aussi haute, il dit que c'était une journée vraiment merveilleuse, développa ce thème [...]. Mais rien n'y faisait et de nouveaux venus surgissaient en grand vacarme, clamant leur droit à la libre expression. (BS 826)

Les DI écartèlent un échange phatique prototypique, entre le constat météorologique traité comme une information[2] et une élocution superlative. Cette énonciation n'a même pas pour objectif d'assurer la cohésivité, mais simplement de remplir la pièce d'un bruit insignifiant pour recouvrir celui, plus gênant, du bas corporel. La réduction burlesque du dilogue au bruit est accentuée par l'ennoblissement héroï-physiologique des borborygmes, élevés au rang de revendications révolutionnaires. Enfin, elle est parachevée quand la parole d'Ariane renonce à remplir le dilogue, mais la justifie de le fuir :

> Alors, de guerre lasse, elle dit qu'il lui fallait s'occuper du dîner. Deux motifs à cette décision, pensa-t-il. Le premier, à court terme, filer à la cuisine et y borborygmer en paix, sans témoin. Le second, de plus longue portée, se remplir le plus possible l'estomac ; afin d'écraser et mater les borborygmes [...]. (BS 826)

En effet, le DD mental de Solal souligne le changement de la proxémique des borborygmes, mais surtout donne un équivalent burlesque au remplissage auquel les paroles ont échoué, celui, plus efficace, d'un estomac bien rempli.

Les DN strictement thématiques rapportent la nature de ce remplissage sans le doter de plus de contenu : « [ils] *s'entretenaient de sujets élevés, musique ou peinture ou beautés de nature. Il y avait parfois des silences. Alors, elle commentait les minuscules*

---

[1] Exceptionnellement, l'asymétrie entre les répliques initiatives d'Ariane et le laconisme de Solal est rapportée par les DI de la première et les DD du second, et non l'inverse.

[2] Voir aussi BS 735, 776.

animaux de velours [...]. *Ou encore ils parlaient de littérature.* »[1] (BS 819). Dans l'exemple suivant, l'apposition sur le maintien lui confère même plus d'importance qu'au propos, réduit à un prétexte, une caution : « *elle lui parla de musique, jambes haut croisées, puis de peinture* » (BS 713). C'est le verbe de parole *commenter* et son dérivé nominal qui inscrivent le plus fortement ce rapport de la parole au vide et son comblement, en soulignant la fonctionnalité de l'acte de langage. L'isotopie du commentaire dénote une parole qui a besoin de se trouver un sujet, qui se greffe sur autre chose. Sans détermination, sinon éventuellement des épithètes ironiquement valorisantes, les *commentaires* portent sur l'acte sexuel[2] ; la dérision en est accrue avec leur ennoblissement par un hyponyme savant et sacralisant, l'exégèse : « *il commentait, conscient du ridicule de cette exégèse lyrique* » (BS 431), « *Il s'exécuta, procéda à l'exégèse souhaitée* » (BS 721), « *les couchers de soleil et les couchages inutiles, suivis des sempiternelles exégèses avec grandes consommations d'âme* » (BS 984). Le commentaire s'applique, par ailleurs, à un nombre limité de thèmes, les objets culturels ou les emplettes[3] ; son schéma dilogal est condensé lors de la glose des vingt disques qu'a achetés Ariane : « *Elle commentait chaque morceau et il approuvait.* » (BS 716).

Il se nourrit alors de l'intimité recluse du couple ; mais c'est avec les inconnus[4] que se révèle le plus crûment la portée de ce type de DR : « *A table, elle commenta ironiquement les physionomies, supputa les professions et les caractères.* » (BS 730). Les verbes confèrent alors richesse et variété à ces paroles, qu'invalide leur cantonnement au sommaire, sans qu'aucun DD ou DIL ne vienne leur donner plus de consistance : « *Après un silence, elle parla d'un couple pittoresque remarqué dans l'autocar de Cannes, en décrivit le physique, en rapporta les réflexions.* [...] *De nouveau, un silence.* » (BS 839). Le discours intérieur de Solal en fournit la grille de lecture, avec une ampleur telle qu'il contribue à imputer à son point de vue les occurrences les plus narrativisées du paradigme. Il articule la nécessité de la parole seconde à la prévisibilité des thèmes et des mots d'Ariane, dévidés une fois de plus par une polysyndète ennuyée ; elle est d'ailleurs en partie accréditée aux yeux du lecteur par sa connaissance d'Ariane à travers ses monologues, qui font que ce sommaire agacé est, de fait, une redite pour lui aussi :

> il fallait parler, trouver de nouveaux sujets de conversation, et il n'y en avait plus. Tous les sujets d'Ariane, il les connaissait, savait par cœur l'âme d'élite de la chatte Mousson, la personnalité charmante de la chouette Magali, et tous les redoutables souvenirs d'enfance, le petit chant qu'elle avait inventé, et le rythme de la gouttière, et les gouttes tombant sur la tente de toile orange, et les expéditions à Annemasse pour voir les catholiques, et les déclamations au grenier avec sa sœur, et tout le reste, toujours avec les mêmes mots. On ne pouvait tout de même pas rabâcher ça éternellement. Alors quoi ? Alors, on commentait les dîneurs. Eh oui, ne fréquentant personne et ne pouvant plus commenter des amis, agréable occupation des sociaux, ni parler d'une activité quelconque, [...] on commentait des dîneurs inconnus, on tâchait de deviner leur profession, leur caractère, leurs sentiments réciproques. Tristes passe-temps des solitaires, espions et psychologues malgré eux. Et quand on avait fini l'exégèse de ces inconnus désirables, inaccessibles et méprisés, il fallait trouver autre chose. Alors on discutait de la robe achetée ou des personnages des romans qu'elle lui lisait le soir. [...] Rien à lui dire. Oh, être un facteur et lui raconter sa tournée ! Oh, être un gendarme et lui raconter un passage à tabac ! Voilà qui était du vivant, du vrai, du solide ! (BS 750-751)

---

[1] On retrouve ici la série rimée en *-ure* des conversations bienséantes, que raille continûment Solal et à laquelle manque ici la sculpture.

[2] BS 431, 709, 721, 757, 818, 984.

[3] Respectivement BS 715, 716, 726, 731, 763, 776 ; et 747, 799, 819 – ainsi que sur un album photo (BS 717) et un paysage (BS 838).

[4] BS 730, 750, 752. Ils font également l'objet d'une *exégèse* (BS 751).

Solal oppose, d'un côté, la sociologie intuitive et envieuse des bannis, et de l'autre la parole aisée, sociologiquement déterminée, rassurante, qui n'a pas à imaginer pour se trouver un propos. Les récits de garde à vue, aux antipodes du dilogue amoureux prototypique, représentent par l'absurde cet idéal d'une parole première[1].

Le paradigme du commentaire condense l'obsession du *quoi dire ?*, le souci de remplir le dilogue. Il est une autre série de DN qui illustre, corrélativement, le *quoi faire ?*, le remplissage de journées vides ; ce sont les deux paires *proposer* et *demander*, *accepter* et *refuser*, l'une ouvrant sur l'action, et l'autre la sanctionnant. Alors que la demande provient généralement de Solal, soucieux d'occuper Ariane, c'est d'elle qu'émanent les propositions :

> La première tasse bue, elle dit qu'on se croirait en avril plutôt qu'en novembre. Puis il y eut un silence. Pour le remplir, elle proposa de donner des notes aux robes achetées à Cannes. La conversation démarra aussitôt [...] elle en discuta avec ardeur [...] elle hésitait entre un dix-sept et un dix-huit pour le cardigan rubis [...]. Lorsque toutes les notes eurent été décernées, elle proposa une promenade le long de la mer. [...] il fit un sourire d'appréciation, puis dit qu'il avait mal à la tête. Elle proposa aussitôt de l'aspirine [...]. Il refusa, dit qu'il préférait se reposer une heure ou deux, lui demanda d'aller en attendant à Saint-Raphaël acheter quelques disques. (BS 735-736)

Ce dilogue est exemplaire du balancement continu entre des offres monotones[2], et les refus ou les molles acceptations par quoi Solal accueille celles qu'émet Ariane. Son détachement, voire son évitement sont souvent dénotés par le recours aux gestes quasi-linguistiques, ou bien connotés par la bémolisation du DI, en réponse au DD d'Ariane : «*Un peu de musique, proposa-t-elle.* [...] *il dit qu'il aimerait.* » (BS 719), « *Aimé, voulez-vous des fruits ? demanda-t-elle* [...] *Il remercia, dit que oui, il aimerait. Je vous en apporte tout de suite ! dit-elle avec animation.* » (BS 722). L'une des rares propositions qu'émette Solal apparaît dans un cotexte fort significatif :

> comme elle venait de finir une lecture à haute voix, elle lui proposa de sortir. Il refusa avec un fugace strabisme, dit qu'il pleuvait dehors. Alors elle lui proposa de lui montrer l'album de famille qu'elle avait emporté avec elle. Photos du père, de la mère, de tante Valérie, d'oncle Agrippa, d'Eliane, de divers grands-parents et arrière-grands-parents. Il commenta, admira, et [...] il proposa un voyage en Italie. Venise, Pise, Florence. (BS 717)

Le DI rapporte d'abord une première esquive de Solal, comparable aux précédentes et renforcée par la notation du louchement ; l'ellipse de quelque réaction que ce soit à la seconde offre d'Ariane suggère un acquiescement contraint ou un silence résigné. L'enchaînement en parataxe avec la liste des syntagmes nominaux détaillant les portraits de famille connote à la fois l'empressement d'Ariane à les sortir et le regard machinal et hébété qu'y accorde Solal. D'ailleurs, la neutralité puis le flou des dénominations de la parentèle d'Auble marque l'étrangeté, et inscrit le point de vue de Solal, et non la parole d'Ariane qui dit continûment *Papa*, *Maman* et *oncle Gri*. Enfin, les trois DN au passé simple attribués à Solal connotent l'inverse de leur dénotation, et ôtent à l'énoncé toute affectivité, tout entrain. Sa liste des destinations, clichés du voyage amoureux, reproduit la sécheresse de sa perception de la galerie de portraits.

La reformulation-traduction des DR narratoriaux évacue le locuteur-λ (être du monde) pour ne conserver que le locuteur-L (être de discours) : atones, ils décomposent les paroles, les vident de leur fonction phatique ou émotive pour les réduire, à l'issue de ce

---

[1] C'est par ce paradigme qu'il explique la conjugalité épanouie du pasteur que son DD se donne comme interlocuteur fictif : « *vos amis et vos réceptions, vos commentaires sur vos relations* » (BS 729).

[2] Lectures, disques, sortie, etc. (BS 717, 719, 730, 775, 776, 777), offres parfois élevées par Ariane au rang de surprises.

dénudement conceptuel souvent accentué par le remplissage narratif, à une fonction informative, référentielle, accessoire et non-pertinente en situation. C'est la déclaration d'amour que cette décomposition affecte le plus fortement. Les déclarations mutuelles des débuts, on l'a vu, préservent le registre lyrique, du fait des imparfaits et des pluriels, connotant l'unisson, quand bien même le verbe recteur tire la déclaration vers l'informativité : « *ils s'annonçaient qu'ils s'aimaient* » (BS 404). Cette isotopie marque rapidement un net infléchissement vers la dissonance, au regard du soir du Ritz, avec l'apparition du singulier : « [elle] *l'informait qu'elle l'aimait et de nouveau lui demandait s'il l'aimait* » (BS 418), puis du singulatif : « [elle] *dit qu'il n'était pas tard, le supplia de rester, l'informa en français puis en russe qu'elle était sa femme.* » (BS 435). Le DI altère tout particulièrement le dernier énoncé ; en effet, la magie connotative du DD qu'Ariane prononce parfois en russe dans le texte, « *Tvaïa gêna* », est ici dissociée entre deux plates dénotations, d'une part une simple information d'abord formulée en français, dans le récit comme dans le dilogue, d'autre part la dénotation d'un complément, ramenant le charme slave à la méthode Assimil.

L'aplatissement de la déclaration par la traduction est particulièrement net dans les DR qui rapportent son expression médiate, affectivement et culturellement valorisée, l'air des *Noces de Figaro*. Il se fait entendre une première fois, dans un contexte lyrique, chez Ariane avant que Solal ne se montre en vieux Juif : « *l'air de Chérubin. Voi che sapete che cosa è amor. Oui, chérie, je sais ce qu'est amour, dit-il.* » (BS 27). Or, l'acquiescement enthousiaste de ce DD est progressivement dégradé par les DI de sa réitération. Sa réapparition, à Agay, fait tout d'abord événement, comme le suggèrent le verbe et la métaphore florale apposée : « *une voix s'éleva, pur lis surgi, entonna l'air de Chérubin. Voi che sapete che cosa è amor.* [...] *au gramophone une cantatrice viennoise leur disait, de la part de Mozart, ce qu'était leur amour.* » (BS 715). La reconnaissance, puis la citation, ne viennent qu'après ; toutefois, la seconde phrase montre que, sitôt reconnu, l'air se ritualise, et le second DN le réduit à une information qui se transmet, se traduit, circule depuis sa source, puis son porte-parole, jusqu'aux deux amants, désignés comme destinataires par l'ajout d'un pronom à la phrase italienne. Ce DN dissonant, imputable à Solal, rapporte de façon compositionnelle et analytique un énoncé qui ne fait sens que globalement, comme déclaration d'amour métonymique dans l'idiolecte amoureux du couple. C'est encore plus net quand un DD d'Ariane oralise la même traduction : « *Vous qui savez ce qu'est Amour, traduisit-elle à voix basse* » (BS 716). L'acte de langage qu'elle accomplit ici est, synthétiquement, une déclaration d'amour, et il y a une forme de mauvaise foi à la caractériser de façon technique, comme une traduction, ce qui tire le récit attributif vers le point de vue de Solal[1]. Cette appropriation ironique est encore plus évidente dans l'assimilation de la chanson de Lucienne Boyer à une plate requête : « *une chanteuse lui demanda aussitôt de lui parler d'amour, de lui redire des choses tendres.* » (BS 720) ; en effet, si le narrateur peut désigner Solal et Ariane comme récepteurs de l'air de Mozart, l'identification de Solal au destinataire de la demande de la chanteuse de variété relève de sa réception ironique ou paranoïaque.

Ces DR décomposent et instrumentalisent un message qui demande une réception entière et affective. Le discours intérieur de Solal explicite leurs connotations avec le motif du *truchement*, qui évoque à la fois la technique, comme procédé, et la transmission de l'information, comme interprète ou intermédiaire commercial : « *il serait musicalement reconvoqué par le truchement de quelque disque de Mozart ou de cette barbe de Bach* »

[1] Il en va de même pour l'explicitation de l'allusion littéraire comme *citation* : « *La mer toujours recommencée, cita-t-elle pour lui plaire.* » (BS 735).

(BS 724), « *Allons, prouve-moi que j'ai bien fait d'avoir choisi cette vie de solitude avec toi, lui disait-elle par le truchement du Vous qui savez ce qu'est Amour.* » (BS 718). Ce dernier exemple montre de surcroît que la traduction du message inconscient que Solal formule en DD confère à l'air une signification encore plus désenchantée que sa plate traduction. Ritualisé, le message amoureux s'institutionnalise, processus qu'expriment deux substitutions prélevant dans le paradigme musical ses deux formes les plus immuables, « *l'indicatif de leur amour* » (BS 753) et « *leur hymne national* » (BS 754). L'usage intime qu'Ariane fait de cet air donne une image très concrète de l'altération qui fait de la déclaration d'amour répétée une rengaine, ou un disque rayé, comme le souligne Jacques Derrida : « cette itérabilité infinie, inscrite dans le "je t'aime" peut courir le risque que le ressassement fait tout le temps courir : celui de la répétition mécanique, de la comédie, de la parodie, de la machine, du disque [...]. »[1]

Une dernière mention de l'air de Chérubin lui donne l'estocade ; c'est d'abord un DN très synthétique, ne rapportant le chant qu'à travers sa réception par Solal, comme un fléau : « *Pendant que sévissait la cantatrice viennoise* » (BS 753). Surtout, le DI traducteur qui suit s'enrichit des notations du suprasegmental, d'autant plus dérisoire que la défaillance du gramophone le rend monstrueux : « *La cantatrice s'étant mise à barytonner ce qu'était amour, puis à le mugir avec une mélancolie massive comme si elle allait vomir, Ariane s'excusa de n'avoir pas assez remonté le ressort.* » (BS 754). Cette suite de DR constitue une auricularisation subtile, dans la mesure où le lecteur, comme les personnages, ne perçoit d'abord qu'une légère altération du chant, puis sa dégradation, avant que le DI d'Ariane n'apporte l'explication de cette décomposition burlesque. Le premier DI connote de façon mimétique les symptômes d'un léger dysfonctionnement ; son verbe est emprunté à l'isotopie musicale, réactivée en cotexte : la cantatrice chante avec une voix d'homme, et non des moindres, celle qui tient le milieu entre le ténor et la basse. Mais cette première bizarrerie est aggravée par le second DI : il introduit, de façon grotesque, dans la musique et son éventuelle mélancolie, la double dégradation du bœuf – que laisse entendre l'allitération en [m] – et du vomissement. La scène s'achève sur un DI très mimétique de Solal, après qu'il a cassé le gramophone en le remontant : « *Il s'excusa, dit qu'il était désolé. Bon débarras, morte la bête. Revenu auprès d'elle, il ne sut quoi lui dire. La laisser parler ? Mais alors il y aurait les souvenirs d'enfance ou les histoires de bêtes. Le plus pratique était de la prendre.* » La décomposition de son excuse en deux DR synonymes suggère nettement son exacte transposition en DD, tout en l'irréalisant par la neutralité du DI. Au contraire, c'est un DDL mental qui exprime crûment sa satisfaction, en réactualisant le motif animal introduit par *mugir*. Enfin, le retour du silence et l'angoisse de la prévisibilité amène un autre substitut gestuel au dilogue alangui, et notamment à la déclaration d'amour : sa preuve, le coït.

VII. La brusquerie des DD

Ainsi, les grandes tendances énonciatives du tête-à-tête entre Solal et ses aimées articulent toutes les formes de son discours intérieur, un dilogue dégradé par son point de vue et par sa narrativisation dont se détachent quelques DD erratiques de sa partenaire, et enfin ses silences et ses gestes. Quand émerge son DD, il manifeste par son laconisme, voire sa brutalité, ce que connote ce schéma global. L'échange avec Aude qui suit, est emblématique de cette forme de nihilisme conversationnel et social, auquel le DD qu'elle lui arrache donne une expression provocante, aggravée par le DN : « *"Aimé, il faut partir*

[1] Jacques DERRIDA. "Le ressassement ou le droit à la littérature". *Modernités*, n°15, 2001, p.322.

pour Paris." [...] *Il leva les yeux, eut un geste de négation. "Mais alors, que veux-tu faire ?" Il leva les yeux. "Rien." Il répéta plusieurs fois ce mot avec joie, avec feu comme s'il annonçait un exploit.* » (S 310). Le chapitre XXV de *Solal* présente une variation intéressante de l'anomie du dilogue amoureux et de sa clôture par le coït. Après le chapitre précédent qui s'est achevé sur Solal venant chercher Saltiel pour le présenter à Aude, ce chapitre-ci constitue une double analepse : d'une part, il effectue le bilan de trois ans de mariage, focalisé par la remémoration solitaire d'Aude ; d'autre part, la survenue de Solal intervient entre son arrivée à la maison avec Saltiel et la présentation de ce dernier[1]. Cet intervalle, brièvement rapporté selon le point de vue de Saltiel à la fin du chapitre XXIV, est ici occupé, pour l'essentiel, par le long monologue intérieur auquel se livre Aude. Le silence est finalement brisé à son initiative ; le DD dans lequel elle annonce son cadeau de sept costumes russes est compliqué par les didascalies de la mimogestualité amoureuse et les modalisations craintives. La réponse de Solal est nettement moins effusive ; son remerciement laconique enchaîne abruptement avec le motif de sa présence, l'annonce anormalement tardive de la présence de Saltiel qui fait antichambre depuis six pages et trente minutes : « *Je vous remercie, dit-il sans avoir très bien compris. Je vais vous présenter mon oncle. Il est ici.* » (S 273). C'est à ce moment-là que l'analepse est bouclée. La confrontation de Saltiel avec Aude puis Maussane constitue alors un épisode cohérent, et se conclut sur un nouveau dilogue avec Aude, qui reproche à Solal sa cruauté envers son oncle : « *Que comptez-vous faire ? – Vous prendre.* » (S 276). La réplique anomique de Solal opère un retour abrupt au face-à-face tendre : celui-ci était apparu comme une parenthèse temporelle et digressive due au mutisme prolongé de Solal. Or, c'est finalement la visite de Saltiel qui semble une parenthèse ; mais c'est sous sa forme la plus crue que Solal revient au motif amoureux.

Cette brusquerie, ici outrancière, est un trait régulier des allocutions de Solal. Le soliloque en DD d'Ariane, entrecoupé du DIL intérieur de Solal, dans lequel elle se propose d'apprendre la guitare hawaïenne, subit la même rupture, quand enfin il daigne y répondre : « *Très bien, sourit-il, et il se leva brusquement. Je vais préparer mes bagages. Des gens à voir pour mes affaires. – Quand devez-vous partir ? – Ce soir. C'est urgent. Des affaires financières. – Mais où irez-vous ? – Paris. Des amis à voir.* » (BS 842). L'importance de l'information contraste avec le coq-à-l'âne, la tardiveté et le laconisme de son annonce, renforcés par les phrases nominales connotant le refus de l'échange. Dans *Solal*, les propos les plus lourds de conséquence sont rapportés par des DD similaires :

> il annonça qu'il venait d'acheter un château. "[...] J'ai signé l'acte. Trois millions de francs. Vous me les prêterez, je vous prie. Je vous en serais reconnaissant. Vous pourriez engager vos titres hollandais et américains. Il y a des coolies qui s'échinent pour vous à Sumatra. [...]." (S 283)

La nouvelle est d'importance, et la demande de prêt qui l'accompagne aussi. Or, elle est impérieuse et même insolente : Solal la formule par un futur poliment prescriptif ; il menace la face négative d'Aude en lui suggérant où trouver l'argent, puis sa face positive, en invoquant polémiquement l'exploitation économique qui rend la chose aisée. De même, quand après avoir disparu, il revient à Aude, ses premiers mots lui racontent son absence avec une sécheresse telle qu'elle fait de son itinéraire spirituel celui d'un juif errant, et évoque les tribulations administratives de Jérémie : « *A propos, dit-il lorsque les sanglots de sa femme eurent cessé, je suis catholique. J'ai eu la révélation à Vienne et je me suis fait baptiser à Berlin.* » (S 309).

---

[1] « *lorsque au bout d'une demi-heure, la porte s'ouvrit et que Solal lui dit de venir, Saltiel* [...] *se dirigea vers le gibet.* » (S 267), « *Lorsque Saltiel pénétra dans le petit salon* [...]. » (S 273).

Quand il ne la provoque pas par une intervention initiative, l'anomie consiste à récuser le dilogue initié par l'aimée. L'incompréhension est une fin de non recevoir particulièrement violente : « *Vous n'allez pas au ministère, cet après-midi ? – Ministère ? Je ne comprends plus rien à rien. Non. Pas ministère.* » (S 282) ; Solal conteste alors la pertinence de la question d'Aude, son vocabulaire, et même, dans la dernière phrase, la syntaxe qu'elle respecte. Cette dérobade radicale trouve une expression développée dans le parler, puis le personnage du petit-nègre auxquels joue Solal, dans un registre comique triste[1] :

> Sol, parle. – Moi pas parler. – Cesse de jouer, mon aimé. – Moi pas cesser. Moi bon nègre triste. – Ne fais pas l'enfant, dit-elle humiliée pour lui. – Moi négrillon sans le rond, moi pas canne à sucre, pas caleçon, beaucoup de dettes, mourir ce soir. – [...] Parle raisonnablement. – Moi y en a pas raison, déclara-t-il avec une réelle majesté. – Mon beau nigaud. – Voici, dit-il d'une voix sérieuse. (Il était offensé. "Mon beau nigaud !" Elle devenait familière, cette femme qu'il ne connaissait pas en somme.) Je puis encore rester une semaine dans cet hôtel. Mais enfin il faudra payer. Or je ne suis pas riche. Donc il faut que j'aille à Paris. (S 162-163)

L'hypocoristique d'Adrienne est conforme aux répliques de Solal, mais en contradiction avec le récit attributif de la dernière qui opère un ressaisissement imputé à la fierté par la parenthèse ; sans transition, Solal montre une maîtrise connotée par le doublet modalisateur *je puis*, et surtout le raisonnement structuré en quatre temps, tirant les conclusions du principe de réalité, et annonçant une nouvelle fois un départ abrupt. La discordance avec la référence d'autrui, sa grammaire et ses présupposés prend une tournure désespérée à mesure que se délite le mariage avec Aude :

> Lorsqu'elle venait passer ses vacances ici, Adrienne… – Qui est-ce ? – Mais voyons, tu sais bien. – Je ne sais pas. Tu me fais mal quand tu discutes. – Adrienne de Valdonne. – Oui, [...] j'ai très bien compris. Et quand est-ce qu'elle vient ? – Tu sais bien qu'elle est morte. [...] – Morte. Moi aussi. Va-t'en, [...]. (S 311)

Le prénom d'un proche est une dénomination stable, ce qui donne à la question de Solal un tour particulièrement pathologique ou provocateur. En outre, son amnésie se déplace de l'identité au décès même d'Adrienne, que Solal semble apprendre. Pour autant, sa dernière réplique accueille l'information par un écho laconique, dont la suite explicite les connotations par l'aveu asémantique de sa propre mort. Ce sont autant de récusations du dilogue, dont l'impératif final verbalise l'effet perlocutoire.

Les retrouvailles avec Adrienne donnent de l'anomie et de la contradiction une occurrence particulièrement lourde d'effets dramatiques. Solal interrompt le récit des investigations qui l'ont menée à lui grâce aux renseignement fournis par le miséreux : « *Bon bon ça suffit, assez avec ce vieil imbécile. Et la fille ? Morte, vivante, suicidée ? La fille Aude de Maussane ? – Je voudrais te parler à son sujet, Sol. – Un autre jour, merci.* » (S 249). Il enchaîne sur un autre thème, et demande des nouvelles d'Aude avec une brutalité qu'expriment ses deux désignations, l'éventualité de sa mort, et la clôture du thème alors qu'Adrienne n'a pas encore répondu et se déclare précisément désireuse d'aborder le sujet. Peu après, Adrienne ayant décliné une invitation à dîner, Solal lui signifie implicitement son congé :

---

[1] Sa labilité conversationnelle illustre bien le constat que fait François Flahault : « Que nos paroles se veuillent une contribution ou au contraire un refus de contribuer à la conversation, elles n'en sont pas moins tenues de s'accrocher d'une manière ou d'une autre à ce qui est dit : *il n'est de rupture si forte qu'elle ne maintienne au moins par rapport à ce avec quoi elle rompt le lien que constitue la marque de cette rupture.* [...] il n'est de parole à ce point différente qu'elle se dispense de signifier sa différence. » François FLAHAULT. art. cit., p.76. C'est exactement ce paradoxe que les DD anomiques de Solal soumettent à l'interprétation du lecteur.

> "Alors que voulez-vous faire ? Quand repartez-vous ? J'aime beaucoup la solitude. – Je peux revenir dans une heure, dans deux heures. Quand voulez-vous que je revienne ? – Mais jamais, dit-il avec un sourire courtois. – Je partirai bientôt, tu peux en être sûr. Tu ne veux pas me garder un peu, un jour ou deux ?" [...] Elle prit la valise et se prépara à sortir. "Reste six ou sept ans peut-être, fit-il assez honteux. Mais désennuie-moi. – Que faut-il faire ? – Et d'abord il ne faut pas être triste. Et d'abord il ne faut pas faire le cheval d'enterrement, avec ces hochements de tête. – [...]. Que vais-je faire pour l'amuser mon enfant ? – Et d'abord je ne suis pas un enfant. Je suis un vieillard plein de sagesse, un alligator à la crème. Et d'abord il faut que tu t'amuses aussi, que tu sois éperdue de bonheur comme moi. Défense de mourir. Défense d'être triste. Non non ne t'approche pas, laisse-moi. Va leur dire que tu prends une chambre près de la mienne. Habille-toi mieux. Fais-toi suprême, lave-toi et reviens dans une heure et je vous demanderai alors de bien vouloir vous laisser posséder par moi." (S 249-250)

Les répliques d'Adrienne expriment des demandes humbles, auxquelles Solal oppose un refus abrupt puis une offre chiffrée en années, à une échelle incongrue sans proportion avec son attente. Cette inversion hyperbolique du congé s'accompagne d'exigences et d'interdictions dont l'accumulation, générée par la locution *et d'abord*, suggère un caprice d'enfant, y compris dans la récusation d'un tel hypocoristique. La puérilité, dont la paronomase onirique avec *gâteau à la crème* donne le volet ludique, est encore vivace quand les exigences portent sur ce qu'un adulte sait ne pas dépendre de sa volonté, l'interdiction de mourir ou l'ordre d'être heureux. Enfin, les sept impératifs et le tutoiement font évoluer l'enfant capricieux vers l'amant impérieux, dont la langue dépouillée et châtiée revient abruptement à une déférence imprévisible : Solal adresse une demande érotique avec le vouvoiement et force modalisations, notamment celle qui consiste à en formuler l'acte de langage par un DI au futur.

Souvent, les DD laconiques de Solal manifestent la discordance entre l'interlocution et son discours intérieur, que souligne et dramatise la question d'Ariane, lui demandant *à quoi il pense*. Une réponse sincère consisterait en une reprise de la diatribe du Ritz, dont son discours intérieur, à ces moments-là, ressasse l'argumentaire. L'évolution des réponses tout autres qu'il lui donne est révélatrice. C'est à Isolde qu'il apporte la plus complaisante : « *Elle leva les yeux, lui demanda à quoi il pensait. "A toi, Ise." Que dire d'autre ?* » (BS 459). Face à Ariane, sa première dérobade est simplement mensongère, et le retranche dans le souvenir intime : « *Je suis amoureux de quarante kilos d'eau, pensa-t-il. A quoi pensez-vous ? demanda-t-elle. A Timie, dit-il. Elle lui demanda de raconter* [...]. » (BS 430). Une autre réponse insincère consiste à jouer pleinement le jeu supposé, à combler les attentes imputées à Ariane, dont la question interrompt son discours intérieur, qui balance entre dérision et tendresse et illustre l'adage *post coitum animal triste* : « *"A quoi penses-tu ?" demanda-t-elle. Il savait bien ce qu'elle voulait. Des compliments elle voulait, des commentaires élogieux* [...]*, et l'entendre dire que ce fut si et cætera, et que jamais et cætera,* [...]. *Il s'exécuta, procéda à l'exégèse souhaitée* [...]. » (BS 721). Le DIL de Solal anticipe mentalement sur la réponse qu'il pense être attendue, et qu'il brosse avec désinvolture dans les DN substantivaux et les DI abrégés par les formules résumantes, tandis que sa réponse effective est rapportée par un DN très synthétique.

Les DD témoignent par la suite, en réponse à cette question lancinante, d'une anomie croissante. Celle-ci est tout d'abord délibérée, l'interrogation d'Ariane étant suscitée pour amener une impertinence qui pimentera leur ennui :

> Il fallait agir d'urgence, pour elle, par amour pour elle. Il la regarda pour provoquer une question. "A quoi pensez-vous, aimé ? sourit-elle. – Je pense que je m'ennuie", dit-il. (Ajouter avec vous ? Non, inutile.) Elle devint blanche. C'était la première fois qu'il lui disait cela. Pour compléter son travail, il entreprit la fabrication d'un bâillement réprimé et d'autant plus significatif. Sur quoi, elle éclata en sanglots. (BS 727)

L'isotopie technique du récit comme la parenthèse de DIL soulignent combien cette réplique relève du manège ; les pleurs en manifestent l'effet perlocutoire, dont Solal se réjouit dans le DIL qui suit cette citation. L'anomie méchante est un aiguillon et un substitut sadique à la déclaration d'amour, aussi périssable qu'elle : « *Mais demain, quoi ? Dire chaque jour à cette malheureuse qu'il s'ennuyait avec elle ?* » (BS 729). Or, cet échange connaît un nouvel écho, dans une réponse qui est présentée comme une alternative à la précédente : « *Refaire le truc de l'autre jour et lui dire qu'il s'ennuyait ? Pas le courage de la voir pleurer. "Aimé, à quoi pensez-vous ? – Au traité de Versailles. – Oh, pardon."* [...] *Idiote qui le croyait capable de penser à cette idiotie, et qui l'en respectait !* » (BS 760). La gradation que Françoise Armengaud établit dans l'impertinence excommunicative est ici manifeste :

> distinguer d'une part l'impertinence délibérée avec implicitation conversationnelle où il y a, finalement, indirectement et ludiquement pourrait-on dire, transmission d'un énoncé, et où la figure impertinente s'est révélée communicativement pertinente ; et d'autre part, l'impertinence délibérée, dépourvue d'implicitation conversationnelle, i.e. telle qu'il n'y a pas d'énoncé transmis indirectement et pas d'intégration dans une perspective globale.[1]

Le premier schéma caractérise l'aveu calculé de l'ennui[2]. En revanche, c'est du second modèle que relève la dernière réponse de Solal, impertinence au sens le plus rigoureux tel que le définit Françoise Armengaud :

> J'appelle *impertinence ex-communicative* le choix par un locuteur B d'une réponse non pertinente à l'égard d'une question proposée par un locuteur A, lorsque ce choix est effectué à des fins de rejet et d'exclusion de la personne même de A. J'entends par là une manière essentiellement indirecte, paradoxale, à la fois flagrante et feutrée, de signifier par recours à l'implicite le refus d'accueillir ou, ce qui revient au même, la volonté d'exclure. Cette manière a pour instrument la non pertinence délibérée, i.e. l'impertinence. Un effet pragmatique se trouve opéré, semble-t-il, par un biais apparemment sémantique.[3]

En effet, la question d'Ariane est particulièrement ouverte, *a priori* toute disponible à recevoir l'expression des pensées de l'aimé. Pour autant, la réponse de Solal est totalement étrangère à ses pensées effectives, que le DIL vient de rapporter au lecteur, mais aussi aux hypothèses que pourrait formuler Ariane. Celle-ci est de plus tenue en respect par des considérations professionnelles de diplomatie européenne. Quand son excuse efface l'intrusion inconvenante qu'a réalisée sa question, c'est pour Solal une pièce à charge de plus contre elle.

VIII. Le dilogue par l'absurde : un Ritz grimaçant

Dans *Solal*, le sentiment de l'enfermement et l'hostilité envers Aude sont exprimés par un bilan polémique, formulant la contamination de la haine en une spirale du locuteur à la destinataire, avant de les englober dans un même pronom : « *Bilan du mariage mixte. Je suis haï des miens et des tiens. Tu es haïe des tiens et des miens. Et nous nous haïssons d'être haïs. Adieu, je te quitte définitivement.* » (S 321). On le voit, une telle spirale débouche sur la rupture laconique. Dans *Belle du Seigneur*, la dégradation est différente – il n'est plus question du mariage mixte mais de la conjugalité recluse d'un couple d'amants idéalistes, et l'engluement dans les DR narratoriaux connaît deux très fortes ruptures sous la forme de longs dilogues sporadiques, particulièrement agoniques et

---

[1] Françoise ARMENGAUD. art. cit., p.15.

[2] Comme toutes les impertinences qui émaillent la tirade de séduction et en illustrent les manèges. Solal use d'ailleurs de l'ennui effronté dès sa première conversation avec Adrienne (S 120).

[3] Françoise ARMENGAUD. art. cit., p.2.

anomiques, qui réintroduisent brutalement l'interlocution en DD[1], en référence aux DD des scènes fondatrices que sont les tirades du vieux et du Ritz. Ce sont, d'une part, le chapitre LXXXVIII qui rapporte la scène initiée par l'image de Solal en homme-tronc, et d'autre part, les chapitres XCVII à CII narrant la scène de jalousie que provoque l'aveu par Ariane d'une ancienne liaison avec Dietsch. Toutes deux sont précédées d'un cotexte qui leur donne une résonance singulière.

Le chapitre LXXXVII a aggravé la déréliction du couple, en narrant une énième journée d'amour dont Solal fait le bilan prototypique (BS 757), et s'est achevé sur la cohésivité des tricoteuses au détriment des amants. Le chapitre LXXXVIII débute le même soir, après le dîner, par un dilogue de trois pages qui radicalise et condense comme jamais toutes les formes de décompositions qui caractérisent les DR de la déréliction, et dont voici l'ossature :

> Elle lui demanda s'il voulait goûter du halva. Il dit que volontiers, mais plus tard. Alors elle annonça une autre surprise, une cafetière électrique [...]. Il la félicita, dit qu'il avait justement envie de café. [...] Excellent, dit-il [...]. Mais lorsque le café fut bu, il fut bu, et il ne resta rien d'autre à boire, ni à faire, et il y eut un silence. Alors elle lui proposa de lui lire les deux derniers chapitres du roman commencé l'autre jour. Il accepta avec empressement. [...] Lorsque la lecture fut terminée, on passa aux commentaires inutilement pénétrants du roman [...]. Puis elle lui proposa de commencer un autre roman. Il fit signe que non. Il en avait assez des romans-épures [...]. Alors elle lui proposa de lui lire une biographie de Disraeli. Ah non, pas ce rusé bonhomme [...]. Après un silence, elle parla du temps maussade qu'il avait fait aujourd'hui, ce qui l'amena à dire qu'elle se réjouissait que ce fût bientôt le printemps, dans une dizaine de semaines en somme, ce qui l'amena à parler de l'émotion étrange, presque religieuse, qu'elle éprouvait à voir les petites pousses vertes sortir de terre, humblement désireuses de vivre. (BS 775-776)

On retrouve l'évidement du message par des DI paratactiques, autonymiques mais atones, entrelardés de DD erratiques. La conversation subit une fragmentation temporelle, mollement rythmée par les gestes, les boissons et les silences répétés. Elle alterne les offres d'Ariane, et les acceptations ou refus de Solal, et débouche immanquablement sur une lecture et ses commentaires. Le point de vue de Solal y reste prégnant, de façon latente dans les passés simples du procès verbal, et plus explicitement, à travers des parenthèses et des DIL intérieurs soulignant les altérations qui affectent la parole d'Ariane, le rejet écœuré et colérique de ses propositions, et leur prévisibilité. Au-delà de cette extrême concentration, la dernière phrase radicalise, en trois DN très autonymiques, l'aggravation des dégradations structurelles : les deux démonstratifs anaphoriques apposés suivis de la même relative, *ce qui l'amena à dire / parler*, expriment la concaténation des enchaînements cohésifs[2]. Le premier relève d'ailleurs du prototype météorologique des réserves assurées, auquel le second ajoute un supplément d'âme, la touche plus idiolectale d'Ariane et sa spiritualité effusive devant les choses de nature.

Dans la phrase qui suit aussitôt, le psycho-récit marque bien que ces DR rendent compte de la perception de Solal, et ménage la transition vers le DIL intérieur, tandis que l'acquiescement est à nouveau réduit à un geste quasi-linguistique grotesque :

> Il approuva d'un grand hochement tout en pensant que c'était la troisième fois depuis leur arrivée à Agay qu'elle avait recours aux pousses vertes et à l'émotion presque religieuse. [...] Elle faisait de son mieux pour partager avec lui. D'accord, partageons. Il fit donc le partageur et le compréhensif, affirma que lui aussi était ému par les petites pousses vertes. Maintenant, elle allait probablement développer le thème des corbeaux à l'intelligence si méconnue, thème qu'il se tint prêt à saluer au passage. Mais les corbeaux lui furent épargnés, et il y eut un silence. [...] le silence revint, et elle

---

[1] Sur les échanges polémiques, dont la scène de ménage, voir Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. op. cit., p.115-137. Elle y relève la prédominance du DD (p.120).

[2] Procédé réservé jusque-là à la SDN (BS 271) et aux Forbes, Sabran et autres Huxley (BS 738, 744).

> lui sourit, docile, parfaite, prête à tout, aux baisers ou aux dominos, aux souvenirs d'enfance ou au lit. Parfaite, oui, mais en jouant aux dominos l'autre soir, elle avait mordu sa lèvre pour ne pas bailler. "Si on faisait une partie de dominos ? proposa-t-elle d'un air enjoué. Je tiens à ma revanche. Je suis sûre que je gagnerai ce soir." (BS 776-777)

Les termes de la réplique initiale d'Ariane connaissent donc une suite emblématique, trois actualisations qui vident toujours un peu plus l'énoncé de ses vertus phatiques. Après le DN autonymique qui a rapporté les *petites pousses vertes* comme bouquet final d'une passe oratoire préconstruite, leur exact écho dans la conscience de Solal les inscrit, en situation, dans une série définie en termes utilitaristes, comme un *recours*. A cet écho mental dissonant fait suite, en dernier lieu, l'écho cohésif du DI de Solal qui donne la réplique. Le paradigme du *partage* connaît une évolution ternaire symétrique qui les commente : la première occurrence est l'infinitif du verbe, introduit par une locution verbale soulignant l'effort conversationnel d'Ariane ; l'impératif d'auto-exhortation formule le passage en Solal de l'écoute désenchantée à la communion, de l'observation au jeu de la cohésivité, de la mention intérieure dissonante à la mention oralisée homéostatique ; la troisième occurrence est le dérivé nominal d'agent, suffixé en *-eur*, régulièrement péjoratif chez Solal, *a fortiori* quand il est clairement caractérisé comme un rôle social par le verbe *faire* suivi de l'article défini. Tout le cotexte prouve que ce partage, d'autonymie en autonymie, n'est qu'un écho formel et creux.

Le relevé des occurrences antérieures des pousses vertes est suivi de l'anticipation d'un thème prévisible connexe, la sensiblerie animalière, ce que dément la suite du dilogue : un vague DN par la négative rapporte qu'Ariane n'aborde pas ce thème, subjectivement caractérisé comme un pensum. Les discours de Solal sur la prévisibilité des paroles d'Ariane s'en trouvent momentanément affaiblis, mais ils sont aussitôt accrédités et renforcés quand il exprime une prescience comparable, avec moins d'arrogance, en devançant en deux temps, comme un des possibles développé en exemple, l'introduction du thème suivant par Ariane : les dominos. La coïncidence brutale entre le DIL mental de l'un et le DD oralisant une proposition de l'autre donne une vigueur soudaine et inédite à la pesanteur accrue de ce chapitre. A nouveau, la référence à Genève souligne le tarissement du dilogue amoureux, mais aussi celui de la libido, rendant impossible le recours au coït comme substitut de la parole : « *Le mieux et le plus simple serait évidemment de la désirer, et la suite. Hélas. Si facile à Genève.* » (BS 777). Dès lors, la suite de ce chapitre rapporte en DD une alternative exceptionnelle à l'acte ou au verbe amoureux, dont le DIL de Solal formule ainsi le cahier de charges : « *N'importe quoi, mais du vivant, de l'intéressant, du pathétique.* »

La scène Dietsch, quant à elle, s'étale sur deux nuits consécutives et six chapitres[1]. Le chapitre XCIV a rapporté le long monologue autonome de Solal, qui s'achève sur la décision d'envoyer au lit Ariane au terme de sa couture. Le bref chapitre XCV la montre seule dans sa chambre, telle que le lecteur ne l'a plus vue depuis son départ de Genève : solitaire, mélancolique, insomniaque, s'adonnant aux déguisements et aux jeux solitaires. Pauvre en DR toutefois, il présente dans son dernier paragraphe un DIL crypté : « *Oui, aller lui parler, tout lui avouer, se libérer. Indigne de lui avoir caché cela pendant si*

[1] Ils narrent successivement : le premier aveu, vers minuit ; la trêve et le récit d'Ariane, qui finit par relancer la crise ; les échanges conflictuels pendant les préparatifs du départ d'Ariane ; le matin, le trajet des deux amants en train jusqu'à Marseille ; la reprise de la crise le second soir, à l'hôtel de Noailles (la trêve de la journée à Marseille ayant fait l'objet d'une ellipse) ; et son paroxysme, en fin de nuit, au Splendide puis au Bristol. On a vu les indices épars, nombreux et allusifs, qui sont autant de fragments énigmatiques annonciateurs de cette analepse brutale, disséminés dans les monologues d'Ariane et même d'Adrien sans être éclaircis par un narrateur absenté (BS 114, 177, 179, 180, 182, 184, 329, 439-441, 446, 612).

longtemps. » (BS 914). Plus loin, dans un DIL intérieur à l'occasion de la solitude qui suit la retombée de la crise au Noailles, c'est l'initiative d'Ariane que Solal analyse comme une variation inédite du dilogue amoureux languissant, comparable à celle de l'homme-tronc :

> Il savait si bien pourquoi elle avait voulu, en toute mauvaise bonne foi, se libérer de ce fameux secret trop lourd à porter. Ces jours derniers, lorsqu'ils sortaient se promener, il ne trouvait rien à lui dire, ne parlait pas. Et une puis une seule intimité physique, le premier soir, et ensuite plus rien. [...] Alors, dans ce petit inconscient, la volonté de se revaloriser, de provoquer une jalousie, oh pas trop forte, une petite jalousie de dépit, convenable, policée. Juste ce qu'il fallait pour redevenir intéressante. [...] Pauvre petite. C'était dans une bonne intention. (BS 962)

Le psycho-récit rapportant la perception que Solal a d'Ariane dès son entrée dans la chambre accrédite ce regard rétrospectif : « *il la sentit décidée à une entreprise insolite* » (BS 918). L'ironie du sort diégétique réside dans le contrepoint simultané que le chapitre XCVI intercale entre la décision mystérieuse d'Ariane et sa mise à exécution, sous la forme d'un bref monologue autonome de Solal ; elle consiste en ce qu'Ariane enclenche la crise divertissante au moment même où il opte pour une issue à la déréliction totalement opposée au remède passionnel, la folie douce et la régression infantile, ainsi que l'expriment vivement son incipit et sa clausule : « *Oui c'est la solution feindre la folie feindre qu'elle est la reine ma mère et moi le roi son fils* » (BS 915), « *que m'importe de vivre en fou jusqu'à ma mort si je peux enfin l'aimer dans la vérité ô mon amour je vais pouvoir t'aimer de l'amour qui ne périt point.* » (BS 917). La folie simulée est pour Solal la possibilité d'un amour vrai et durable ; c'est non seulement paradoxal, mais en outre l'initiative d'Ariane va donner lieu à la version douloureuse de ce dilogue rêvé, également marquée par son rapport à la vérité, à la folie et à la mort.

De fait, la scène s'avère satisfaire les motivations inconscientes que lui prête Solal, notamment la relance du désir : le passage de la crise à la trêve par l'exutoire sexuel, ébauché par une parenthèse narratoriale (BS 924), fait ensuite l'objet d'une ellipse : le récit montre Solal s'approchant d'Ariane, puis déjà en train de faire l'amour avec elle (BS 941), avant que le chapitre ne s'achève allusivement sur une nouvelle approche de Solal (BS 945). Les effets perlocutoires de la scène de jalousie ne se limitent pas à une libido revigorée ; on trouve une illustration saisissante du changement provoqué dans la conscience de Solal, avec l'inversion du traitement réservé au halva. Une parenthèse dissonante a rapporté, lors du dilogue languissant qui précède la scène de l'homme-tronc, l'altération dont Solal ternissait ce mot par une fixation sur son signifiant oral. Le halva réapparaît dans un DIL intérieur rapportant un moment d'absence de Solal au milieu de la crise Dietsch. Son infléchissement est d'autant plus fort qu'il est d'abord désigné par un indéfini et un hyperonyme qui ne s'expose pas à l'altération, et n'est nommé qu'au terme d'une remémoration nostalgique étayant son exhortation à la tendresse et à l'indulgence[1] :

> Penser qu'elle mourrait un jour. Penser à ce jour de pluie à la Belle de Mai alors qu'il avait demandé s'il restait il ne savait plus quelle douceur, elle était allée en chercher à Saint-Raphaël sous la pluie torrentielle, et à pied parce que pas de train et pas de taxi. Onze kilomètres à l'aller, onze au retour, six heures de marche en tout. Et lui ne sachant rien parce qu'il était allé dormir. Le billet d'elle à son réveil. Je ne peux pas supporter que vous n'ayez pas ce dont vous avez envie. Oui, c'était du halva. Dans quel état elle était rentrée le soir, et c'était alors qu'il avait appris qu'elle était allée à pied. (BS 953-954)

On trouve une image de cette ambiguïté entre revivification et dégradation supplémentaire, dans le fait que Solal sifflote l'air de Mozart si souvent tourné en dérision, sans qu'on puisse dire si c'en est une réactivation ou une dérision de plus (BS 958).

---

[1] Même si Solal réinjecte finalement cette accalmie dans la spirale jalouse, en rendant la liaison avec Dietsch d'autant plus douloureuse qu'Ariane est si aimante.

Les deux crises successives constituent un événement conversationnel ample et dramatique, se détachant crûment des DR de la déréliction. Lors du déclenchement volontariste de la première scène par Solal, l'événement est connoté à la fois par le recours au DD pour rapporter son intervention initiative, et par la mimogestualité qui la dramatise, et la contredit en même temps : « *Il se leva brusquement, et elle tressaillit. "Et si moi homme-tronc ?"* » (BS 777). L'allocution polémique a été ébauchée à l'occasion des tout premiers DR de ce chapitre, le soliloque en DD dans lequel Ariane exprime son mépris des tricoteuses, et le contrepoint mental qu'y apporte Solal :

> Ces vieilles d'en bas étaient nauséabondes, dit-elle après un nouveau silence. Je ne comprends pas pourquoi nous sommes restés à les écouter. (Toi, soif de social, même sordide. Moi, dégustation du malheur.) [...] Je ne me sens bien qu'avec vous. Vous êtes le seul existant. (Et le beau valet de tout à l'heure ? Lorsqu'il est sorti, tu t'es regardée dans la glace de la cheminée. Ton petit inconscient a voulu voir si tu as été trouvée belle. Tant mieux, que tu aies au moins ce petit bonheur d'avoir plu à un autre.) J'irai demain à Saint-Raphaël faire réparer le gramophone, dit-elle après un troisième silence. (BS 774)

Pour la première fois Solal n'exprime plus un simple commentaire dissonant dans ses parenthèses ; la réponse à une fausse interrogation indirecte, la question contestant l'appellatif amoureux, l'instruction à charge de menus gestes développent une riposte agonique rentrée. Solal sort finalement du double mutisme qui était le sien depuis le soir de la séduction, d'ordre diégétique (il reste silencieux, pense en son for intérieur) et énonciatif (ses DD sont épars, chiches, atones). L'oralisation brutale de sa question lui permet, après les innombrables initiatives divertissantes d'Ariane, de reprendre l'initiative conversationnelle d'une façon pour le coup imprévisible.

Elle introduit une scène sans précédent, sinon la tirade du Ritz, dont elle représente l'envers sombre. Le chapitre précédent a rapporté la double dévaluation, intériorisée, de la déclaration d'amour qui emblématise l'âge d'or sous ses formes canoniques, toutes deux émoussées : le sabotage de l'air de Mozart (BS 754), puis un « *Je t'aime* » en DD, évidé par son cotexte et son énonciation (BS 758). A présent, dans ce chapitre LXXXVIII, la variation sur le thème genevois consiste en un infléchissement de la théorie exposée au Ritz vers l'hypothèse d'école, l'application. Même les nécessaires conditions préalables relatives au bien-être de l'auditrice trouvent ici une formulation explicite, condensée et grotesque : « *Assieds-toi, ma noble, ma fidèle amie. Tu n'as pas froid, tu es bien, tout fonctionne ?* » (BS 777). Solal invoque explicitement ce qui a été posé par la tirade de séduction : « *Et alors, c'est le coup de l'araignée ! Le refrain bien connu de l'araignée !* »[1] (BS 785) ; et dans les mêmes termes qu'au Ritz, il devance l'accusation de ressassement : « *Je l'ai déjà dit ? C'est possible. Les prophètes aussi rabâchaient.*» (BS 778). La parodie du premier soir est manifeste, dès le début, par le ton magistral qui régente le déroulement du dilogue comme l'examen d'une question, une *disputatio* : « *L'homme-tronc, nous y viendrons tout à l'heure. Mais d'abord, réglons un autre problème.* » (BS 777), « *Mais venons-en à l'homme-tronc.* » (BS 781), « *Revenons à notre homme-tronc.* » (BS 784), « *il décroisa ses bras, prit un ton aimable et doctoral, doucereux. "Il y a un autre problème que nous n'avons pas élucidé hier soir. Je vais me permettre de te le soumettre."* » (BS 786), « *J'ai maintenant une autre question à te poser, commença-t-il avec douceur.* » (BS 789). Néanmoins, sous ces dehors détachés, cette interrogation de l'auditrice du Ritz est bien davantage un interrogatoire, un réquisitoire – un inquisitoire. En effet, la séduction, une fois accomplie, devient un cas d'école, une

[1] Il opère le même rapprochement, mentalement, quand Ariane justifie sa liaison avec Dietsch par la médiocrité d'Adrien : « *J'étais désemparée par mon horrible mariage. (Le coup de l'araignée, pensa-t-il.)* » (BS 934).

occurrence, et Solal implique – au sens judiciaire – Ariane dans le procès fait au couple qu'ils forment.

Cela est perceptible dans la double énallage traitant les interlocuteurs en tiers : « *Elle préfère peut-être le pelage du tigre au pelage de Solal !* [...] *un tigre, ou un généralissime, ou un dictateur, ou un Solal faisant l'insolent et le dynamique au Ritz,* [...] *on lui baise la main le premier soir* » (BS 779-780). C'est particulièrement éloquent dans l'auto-désignation de Solal par son nom, surtout quand l'antonomase l'inscrit parmi quatre occurrences du paradigme de la force, avant que le geste imputé à l'impersonnel On ne réfère plus particulièrement à Ariane, et ne fasse donc de Solal, sinon l'archétype du fort, du moins l'exemple pertinent, le cas en question. Dans un même temps, Solal fait un retour réflexif sur la séduction, plus direct que celui que contenait la séduction en acte ; surtout, il ne s'agit plus de séduire Ariane par ce brio, mais de la charger, de l'en accuser, et de faire amende honorable :

> Pauvre Deume, si bon si doux, qu'elle a abandonné pour moi, pour moi faisant le fort au Ritz, le désinvolte gorille, et humiliant le gentil Deume ! C'est la honte au cœur que je l'humiliais au téléphone, mais il le fallait puisqu'elle exigeait d'être achetée au sale prix ! Comique, je parlais contre la force et la virilité, et c'est par la force et la virilité que je l'ai conquise, honteusement conquise ! La honte qui me mord à chaque fois que je me rappelle mon brio [...]. Je lui avais offert un vieux, un doux et un timide, et elle n'en avait pas voulu, et elle lui avait lancé un verre ou je ne sais quoi à la figure ! (BS 779)

La culpabilisation s'explicite avec le rappel du contre-modèle rejeté, le vieux juif. Avec l'application de la théorie, cette scène opère le passage du déguisement du vieux et des énallages du Ritz aux Je et Tu hypothétiques. En effet, par une série d'hypothèses absurdes, Solal envisage leur relation amoureuse, et particulièrement son physique, autres qu'ils ne sont[1]. Elles étayent son accusation dans un registre pamphlétaire, par un usage caricatural du raisonnement par fiction, tel que le définit Marc Angenot : « raisonnement inductif où l'on s'appuie non sur un fait réel ni même vraisemblable, mais sur un fait potentiel, le plus souvent irréalisable – en faisant appel à la conjecture, à l'extrapolation »[2]. Le motif de l'homme-tronc est emblématique de la mise en crise du modèle du Ritz. Il représente un avatar ultra-grotesque du vieux juif, auquel Solal revient *in fine* comme un exemple suffisant : « *même pas besoin de me faire tronçonner, quelques dents manquantes suffiront* » (BS 785).

Dès sa première formulation, qui ouvre les hostilités, ce sont à la fois l'agrammaticalité, l'anomie et l'absurde de la question qui apparaissent comme les antidotes à l'usure et à la prévisibilité. La syntaxe tronquée de Solal connote mimétiquement la violence du référent imaginaire qu'il évoque : « *Si moi soudain plus beau du tout, si moi devenu affreux, si moi soudain homme-tronc* [...] *?* » (BS 782). A la troncation syntaxique fait pendant la richesse sémantique des autodésignations, hypotypose grimaçante d'humour noir qui donne consistance au tronc :

> Une gangrène gazeuse de premier ordre qui obligerait les médecins à me couper les bras et les jambes et les cuisses aussi, bref à faire de moi un homme-tronc, par surcroît pustuleux par l'effet de la gangrène, [...]. Cela peut arriver, il y a des maladies de ce genre. Eh bien, si moi devenu petit

---

[1] Solal développe les hypothèses abstraitement exposées au début de la séduction (BS 346), et notamment illustrées par l'absurde : « *Juliette aurait-elle aimé Roméo si Roméo quatre incisives manquantes, un grand trou noir au milieu ?* » (BS 347). Il réemploie peu après l'efficacité du procédé, avec un Wronsky obèse (BS 360). L'application à soi de l'hypothèse, qui est le fondement même de l'entreprise du vieux, apparaît dans son discours intérieur dès leur première nuit (BS 403), puis ensuite : « *Et si j'étais chauve, est-ce qu'elle me caresserait le crâne tout lisse ? pensait-il.* » (BS 722).

[2] Marc ANGENOT. op. cit., p.201.

> tronc et immobile paquet fétide et punais [...] moi petit tronc nauséabond, vous vous arrangerez pour trouver que je n'ai plus la même âme, qu'elle s'est détériorée, et vous ne m'aimerez plus, plus jamais ! Pas juste pourtant. Est-ce ma faute, cette gangrène gazeuse ? Pauvre petit méphitique paquet de moi sur une table, sans bras, sans jambes, sans cuisses, mais encore muni du principe de virilité pour votre malheur et dégoût, oui, pauvre de moi, tout petit, tout carré sur ma table, avec une tête douloureuse, et un coup de poing suffira pour me faire tomber et je ne pourrai plus me ramasser tout seul ! (BS 784-785)

L'amplification du nom de qualité déploratoire *pauvre de moi* produit en outre une disjonction introduisant par syllepse le partitif *un paquet de moi*, isotopie qui est filée avec constance : « *pauvre colis sur sa table* » (BS 785). La troncation du locuteur est telle qu'il se désigne à la troisième personne comme une partie de lui-même, puis comme une chose, un bout de corps grotesque, caractérisé par le burlesque d'une odeur hyperbolique inversement proportionnelle à sa troncation, puis réifié à nouveau par la géométrie, comme volume cette fois :

> vous seriez l'héroïne qui se sacrifie à son tronc, qui tâche de ne pas trop respirer près du tronc parce qu'il pue [...] il vous casserait les pieds, ce sale tronc ! Et sous votre héroïque conscient, votre inconscient plein de bon sens souhaiterait qu'il claque, cet inutile cube (BS 785-786)[1]

Par la suite, c'est non plus l'hypothèse, mais l'anticipation de sa mort qui permet à Solal d'accuser Ariane au futur, la chose étant plus certaine que la calvitie, la gangrène ou la castration : « *il s'en passera de belles lorsque je serai mort !* » (BS 787). Surtout, le scénario lui permet de se représenter à Ariane comme le délocuté radical[2] par le truchement duquel elle communierait avec son chef de cabinet, Cuza : « *les photos du défunt contemplées ensemble* [...] *une crise de sanglots en évoquant quelque geste vivant du pauvre claqué* [...] *Pauvre cadavre de Solal, si vite oublié !* » (BS 787-788). En outre, la série des cas de figure se développe par auto-engendrement ; l'hypothèse de la gangrène, puis du décès, après avoir été longuement examinées, sont écartées au profit d'une autre *a fortiori* probante (BS 785, 788). Cette spirale trouve son paroxysme dans ce discours intérieur :

> même si elle devait rester fidèle à jamais, elle avait tant de moyens d'être infidèle. [...] il y avait tant de traquenards, tant de possibilités de petits adultères rusés ! Un seul coup d'œil suffisait ! Un coup d'œil vers une statue grecque, vers un Algérien aux belles dents, vers une danseuse espagnole, vers un régiment défilant, vers un boy-scout, vers quelque arbre d'allure virile, sans oublier les tigres ! Et les chatouillants ciseaux du coiffeur, dangereux aussi ! (BS 789-790)

La liste des motifs de jalousie est ample et hétéroclite, mêlant le fort et le beau, le masculin et le féminin, l'humain et l'animal, l'animé et l'inanimé[3]. De surcroît, elle se conclut par une ébauche de solution, raccourcie et cocasse, qui ne lève pas l'accusation pour autant : « *La cloîtrer et l'entourer de bossus non coiffeurs ? Il lui resterait les rêves, les souvenirs.* » (BS 790).

Cette systématisation suggère une folie qui s'énonce dans son démenti même. Sa proclamation de vérité est la parodie grimaçante du lyrisme qu'exprimait le vieux : « *Je sais tellement que je dis la vérité ! On me croit fou et je ne suis pas fou !* » (BS 792). La folie de sa tirade, *furor*, enthousiasme ou prophétisme amoureux, se dégrade ici en paranoïa : « *Est-ce que je suis fou, est-ce que je déraille avec mon histoire d'adoration*

---

[1] A cet humour noir s'ajoute la remotivation, dans un tel cotexte, de la métaphore figée *casser les pieds*.

[2] Son DIL intérieur le dépeint en « *pauvre cocu souterrain* » (BS 788).

[3] Ce propos trouve dans *Solal* une formulation aux différences significatives, dans la mesure où, rapporté par un DIL intérieur d'Aude, il n'introduit nulle souffrance de Solal : « *Cette joie qu'il avait de déceler le péché en elle, d'interpréter malignement le moindre regard admiratif sur un homme, un enfant, un arbre ou une jeune paysanne. Il se repaissait des trahisons inconscientes dont il l'accusait.* » (S 286).

animale de la force [...] *? Mais non, je la revois, oui, vous, oui, toi, je la revois si troublée et respectueuse devant la cage du tigre* » (BS 779). Symétriquement, on le voit, l'explicitation de l'énallage ne magnifie plus la réception brésilienne, mais exprime la vision hallucinée du jaloux. Toute la scène développe ces énallages polémiques, inverses de celles du vieux mais aussi de celles du Ritz, moins univoques car intégrées aux manèges : « *pour cette païenne, les bottes évoquent la puissance sociale !* [...] *Bref, elle est toute cuite pour être fasciste, l'admiratrice des bottes !* » (BS 778), « *celle-ci, la silencieuse devant moi, faisant la noble* » (BS 779), « *cette femme qui ne vit que pour moi, et elle le croit* »[1] (BS 792).

Le ravalement d'Ariane au rang de non-personne a son silence pour corollaire[2]. Au Ritz, ce silence était une des clauses du pari liminaire, à laquelle elle avait accepté de se plier ; mais ici, Solal le lui intime à huit reprises[3], sans raison : « *Silence ! – Mais je ne parle pas. – Silence tout de même !* » (BS 778). En outre, son silence, tout comme ses réponses, lui est une pièce à charge : « *Répondez ! – Assez, assez, supplia-t-elle.* [...] *Dis tout ce que tu veux, je ne parlerai plus. – Greffier, ordonna-t-il, l'index pointé, notez que l'accusée se dérobe une fois de plus !* » (BS 784). Solal développe l'énallage dans le registre judiciaire, en désignant Ariane comme l'accusée, et en suscitant un greffier fictif à qui la désigner ainsi[4]. Il conjoint ces injonctions au silence avec des interpellations contradictoires : « *Qu'en dis-tu ? Tu fais la morte ? A ta guise !* [...] *Tu ne me crois pas ? Libre à toi !* » (BS 787). Au-delà de ces tutoiements agressifs, Ariane donne une incarnation au vouvoiement polémique[5], radicalisant l'ambiguïté de celui du Ritz qui ne s'adressait pas si clairement à Ariane en représentante d'une idéologie, d'une culture, d'une religion : « *Adorateurs de la nature et de sa sale loi que vous êtes tous, vous autres !* » (BS 778), « *C'est ainsi que vous autres, la cervelle emmitouflée dans le confortable cocon d'idéal, c'est ainsi que vous vous débarrassez de la désobligeante vérité ! Lucifer, l'ange porteur de lumière, vous en avez fait le diable !* »[6] (BS 781).

---

[1] Ces désignations se retrouvent dans l'expression autonymique du point de vue de Solal : « *Il virevolta, considéra la spécialiste en coups de reins à lui provisoirement réservés.* » (BS 789).

[2] Il est motivé par un DIL intérieur d'Ariane qui représente un écho exact de l'attitude à laquelle elle s'exhortait lors de l'intrusion du vieux : « *Ne pas protester, le laisser dire, ne pas le contrarier.* » (BS 787).

[3] Dont une fois avec l'insulte valeureuse « *fille de Moab* » (BS 780).

[4] Là encore, dans *Solal*, après le mariage, le schéma est moins radical. Solal récuse une véritable allocution, Aude y répond, et souligne explicitement les effets de ces énallages fabriquant fictivement un trope communicationnel qui, sans destinataire, est absurde, mais n'en réalise pas moins l'excommunication conversationnelle : « *Sol, écoute-moi.* [...] *Dis-moi ce que tu me caches. – Qui est cette femme qui me tutoie ? Et de quel droit m'appelle-t-elle Sol ? Qu'y a-t-il entre toi et moi, ô femme ?* [...] *– Aimé, sois simple, sincère, ne parle pas toujours comme s'il y avait un troisième pour t'écouter.* » (S 288). Cette même récusation apparaît, mais dans une parenthèse intériorisée, lors de la scène Dietsch : « *Reviens à toi* [...]. *(Il fronça les sourcils. De quel droit le tutoyait-elle ?)* » (BS 955).

[5] Il apparaît parfois en cotexte monologal, quand Solal recense les altérations langagières d'Ariane, qui porte sur Mariette le regard de la classe possédante : « *Eh oui, madame, vous et vos pareils pouvez vous offrir le luxe de ne pas aimer l'argent, de ne jamais en parler, d'être désintéressés. Vous n'avez qu'à passer à la banque.* » (BS 840). Dans *Solal*, Adrienne incarne cet allocutaire qui la dépasse : « *Tu sais ce qu'il a dit votre Pascal.* » (S 163) ; le possessif opère alors une mise à distance du locuteur qu'on retrouve dans un monologue, avec « *vos romanciers* » (S 181). Aude, plus continûment encore, est traitée comme la figure de l'altérité, par exemple quand Solal lui annonce qu'il a acheté un château, en le datant avec une précision cocasse, *a priori* non pertinente, mais chargée d'ironie : « *Du XVIème siècle après Jésus-Christ. Pourquoi disposez-vous de si peu de siècles ?* » (S 283). Enfin, la fin de *Solal* suscite dans les soliloques un adversaire polémique universel : « *Je crache sur vous tous. Vaincu par vous, votre organisation, votre système.* » (S 353), « *Et s'il me plaît à moi d'être fou ? Je crache sur vous, imbéciles !* » (S 356).

[6] Il est révélateur qu'en situation de monologue, c'est à une troisième personne du pluriel que Solal oppose sa réhabilitation de l'ange déchu (BS 885).

IX. L'inquisitoire : stigmate et obsession du même

Cette rhétorique accusatrice trouve une expression outrancière, quasi policière, dans l'interrogatoire auquel Solal soumet Ariane au sujet de Dietsch. La première réaction par laquelle il accueille son demi-aveu[1] donne le ton d'une dramatisation qui ne faiblira pas :

> Il ne répondit pas. Un soudain afflux de sang pesait sur ses poumons, embarrassait sa respiration, l'empêchait de parler. Il savait qu'elle attendait un mot d'encouragement pour continuer, mais il savait aussi qu'elle serait terrifiée par le son de sa voix et qu'elle ne dirait plus rien. Il fit oui de la tête, lui caressa l'épaule. "Dis, aimé, ce ne sera pas mal entre nous après ?" Il fit non de la tête, lui serra la main. Mais il sentit qu'il fallait parler pour la rassurer, pour lui faire tout dire. Après avoir respiré largement pour maîtriser son émoi, il lui sourit. (BS 918)

Le récit accompagne les gestes quasi-linguistiques de Solal par des notations très physiologiques et un psycho-récit très lucide, transcrivant l'impact émotionnel et expliquant son silence. Tout au long de cette scène, les bribes de récit confèrent cette double dramatisation au dilogue. On trouve maintes notations attribuant à Solal une somatisation de la douleur et de la violence contenue[2] ; et le récit accompagne bon nombre de ses répliques de gestes facilitateurs[3]. De nombreux indices contribuent à en souligner la stratégie et l'artifice, tels que la décomposition des gestes et leur relevé scrupuleux : « *(Il lui prit les genoux, les serra doucement.)* [...] *Il desserra l'étreinte, se ravisa, serra de nouveau.* » (BS 932) ; le point de vue du personnage dans le rapport logique exprimé par la proposition participiale : « *La question étant grosse, il lui serra amoureusement les mains, les lui baisa.* » (BS 934) ; et sa discordance avec l'attitude ostensible : « *Il tira longuement sur sa cigarette afin de pouvoir parler avec calme. Puis il fit un sourire bonasse, complice.* » C'est également ce que connote la richesse des caractérisations du récit attributif : « *demanda-t-il avec douceur* » (BS 919), « *demanda-t-il, sympathique, appliqué.* » (BS 931), « *sourit-il, amusé, malicieux* » (BS 934). Symétriquement, la richesse égale de celui d'Ariane suggère l'écoute ultrasensible qu'en a Solal, attentif à son intonation ou ses regards : « *reconnut-elle avec le sérieux de l'objectivité* » (BS 933), « *dit-elle d'une voix angélique* » (BS 934). Le durcissement de la crise et ses premières violences justifient qu'ensuite Solal verbalise des gestes qui, à eux seuls, ne suffisent plus à rassurer : « *Réponds, chérie. Tu vois, je suis calme, je te prends la main.* » (BS 953). En outre, les répliques de Solal sont, au début, entrecoupées de DIL où il commente intérieurement le cours de l'interrogatoire et expose sa stratégie : « *Cette noblesse l'enragea. Mais patience. D'abord, savoir.* [...] *Gaffe de ne s'être pas maîtrisé, de l'avoir jetée par terre. Elle avait peur, elle n'avouerait plus rien maintenant.* » (BS 919-920). Par la suite, la disparition de ces DIL de régie brefs et pragmatiques au profit de visions douloureuses et plus développées, montre combien Solal perd la maîtrise et la lucidité dilogales dont il se targue.

Ces gestes accompagnent des DD également facilitateurs. Ce sont d'abord, dès que Solal sort de son silence, de simples échos qui lubrifient la confidence : « *"Non, chérie, ce ne sera pas mal entre nous. – Tu m'écoutes en ami, n'est-ce pas ? – Oui, chérie, en ami. – C'était avant de te connaître, tu comprends.* [...] *– Et puis cette vie triste auprès d'un*

---

[1] « *Je n'aimais pas mon mari, je me croyais anormale, j'étais si seule. Est-ce que je peux tout te dire ?* » (BS 918).

[2] Il serre les poings (BS 920), ferme les yeux (BS 920, 924), frémit (BS 921), se mord les lèvres (BS 919, 933, 976), a la tension artérielle qui monte à 22 (BS 953), envisage de frapper Ariane (BS 943, 944) – et maintes fois, la frappe effectivement.

[3] Il caresse les cheveux d'Ariane (BS 919, 930), l'embrasse (BS 930), etc.

homme que tu n'aimais pas." » (BS 918-919). Solal entérine ou prolonge l'aveu d'Ariane, lui fournit un argument supplémentaire, mais dans une phrase sans verbe actualisé qui fait qu'il n'en prédique rien, mais le pose comme un thème. Cette coopération factice ressurgit après de premières excuses quant à ses outrances, dans une phrase où, de fait, il ne dit quasiment rien : « *Et puis quoi après tout, ce Dietsch, hein, quoi, tant pis, hein ?* » (BS 930). Sa dédramatisation semble mécanique du fait de la répétition de la formule empathique par laquelle il relativise ou renchérit : « *Je me rends bien compte que ce n'était pas important, ce chef d'orchestre.* », « *je me rends compte, ce devait être assez beau, ce contraste entre les moustaches noires et les cheveux blancs.* » (BS 932), « *Je me rends compte qu'il était beaucoup mieux que ton mari.* » (BS 933). L'empathie s'exprime même explicitement, quand Ariane l'informe que Dietsch était membre du SPD : « *C'est sympathique.* » (BS 933). L'aveu est continûment approfondi par les questions de Solal, c'est même ce dont conviennent les amants quand, lors de la première trêve, il se dit disposé à entendre posément un récit définitif ; son écoute s'exprime par les récapitulations et les reformulations qui marquent la coopération et la bonne volonté d'un auditeur intéressé, tels que « *n'est-ce pas ?* » (BS 932, 934), ainsi que les phatismes et les encouragements : « *Donc c'est chez elle que tu as rencontré ce monsieur ?* [...] *Alors tu disais que tu t'es assez vite rendu compte.* [...] *Oui, chérie. Et alors ?* [...] *Continue, chérie.* [...] *Et alors ?* » (BS 931-933). Toutefois, la facilitation de l'aveu prend peu à peu un ton plus infantilisant, comme le montre l'appellatif final : « *Ah oui, je comprends, tu étais censée être allée chez elle alors que tu étais chez lui, et tu téléphonais à ton mari qu'il était trop tard pour rentrer et qu'elle te gardait ! N'est-ce pas, petite coquine ?* » (BS 934). Si les premières dénégations d'Ariane sont accueillies par un « *On en reparlera.* » (BS 922, 924), en fait, régulièrement, Solal annonce sa question comme la dernière avant un apaisement définitif[1], mais la spirale jalouse l'amène à poser des questions de plus en plus accessoires, comme l'illustre l'enchaînement du chapitre CI, portant sur la valise de l'adultère, ses cachous, le moment du déshabillage, et finissant ainsi : « *Est-ce qu'il avait des manières allemandes spéciales pour copuler ?* » (BS 956).

La référence au dilogue amoureux originel est, comme dans le désenchantement intériorisé, déterminante dans les deux inquisitoires de Solal. L'hallucination du langage fondateur, orientée dans une visée accusatrice, est patente quand, après avoir campé un scénario hypothétique initié par l'irréel du passé, il glisse imperceptiblement à des reproches actuels, par la transition d'une phrase non-actualisée :

> si tu ne m'avais pas rencontré, tu te serais extasiée devant un autre de même longueur et tu lui aurais dit les mêmes abominables mots ! Roucoulante, la tête renversée, les yeux stupidement levés vers le blond gaillard [...] Et voilà le type ôte sa pipe et toi pas dégoûtée de ce sale goût de jus de tabac sur ses lèvres ! Oui, je sais, c'est un conditionnel qu'il faut, mais cela revient au même ! Qui ne serait pas dégoûtée est déjà pas dégoûtée ! (BS 778)

La sentence conclusive légitime l'amalgame entre irréel et actuel[2], que la tirade du vieux a développé dans un registre lyrique. Simultanément, ses substantifs épithètes parodient l'idiolecte du couple et se fondent sur la dérision et l'outrance d'un discours intime : « *tu sais, l'amour Mozart, l'amour Voi che sapete?* » (BS 780), « *le genre poétique et air de Chérubin et concerto brandebourgeois* » (BS 784). Surtout, son réquisitoire porte

---

[1] BS 930, 933, 934, 952, 953.

[2] Quand le conditionnel apparaît en DIL, il mêle sa valeur modale et celle d'un futur depuis le passé, transposition des futurs qui ont précédé en DD : « *De quel droit faisait-elle la convenable puisqu'elle était la même qui avec Cuza passerait des larmes à la confusion des langues* ». (BS 788). On trouve dans *Solal* une version ludique et irrévérencieuse de cette extrapolation abusive, dans la diatribe misogyne qu'il adresse à Aude : « *Pauvre Pétrarque ! Et Laure qui couchait avec le capitaine des dragons !* » (S 326).

précisément sur la reproductibilité des mots qu'Ariane pourrait destiner à un autre après les avoir dits à Solal (BS 748) : « *elle dirait à Cuza les mêmes paroles qu'à l'ancien vivant. J'aime quand tu me déshabilles, j'aime que tu me voies nue, lui dirait-elle.* » (BS 788). Sa fiction paranoïaque du naufrage d'Ariane en compagnie d'un valet ou d'un rabbin culmine sur la même prédiction amère : « *cette femme* [...] *mettra sa tête fleurie sur l'épaule bronzée et luisante du valet de chambre ou du rabbin devenus l'un ou l'autre son seigneur, tout comme moi* [...]. *Tvaïa gêna, lui dira-t-elle !* » (BS 792) ; le participe passé *devenus* est un DN aplatissant la magie transformante de l'appellatif unique, dégradé par sa reproduction.

Avec Dietsch, la jalousie et la dépossession acquièrent une forme et un nom, en passant du futur au passé. La reproduction des mots de l'amour n'est plus hypothétique, mais accomplie, irrémédiablement, et sur cette certitude se greffe une hypothèse secondaire, bien pire, qui fait de Dietsch non seulement un destinataire antérieur, mais même un pédagogue en érotisme, une source citée par Ariane, une référence : « *chéri comme à lui, aimé comme à lui, et les mêmes mots secrets dans l'ombre de la nuit. C'était peut-être du type qu'elle les avait appris.* » (BS 953). Au-delà des appellatifs amoureux, ce sont tous les signifiants qui sont inutilisables parce qu'ils ont servi avec Dietsch :

> Pas un mot qu'elle n'eût dit à l'autre ou appris de l'autre. Puisque l'autre était, paraît-il, si cultivé, un tas de mots pédants qu'elle aimait venaient de l'autre sûrement. Intégration, décalage, exemplarité, l'odieux expliciter des cuistres, tous ces mots venaient de Dietsch. Chaque expliciter lui serait désormais une arête dans la gorge. (BS 970-971)

D'ailleurs, le fait que ces mots ne soient pas particulièrement récurrents dans la parole d'Ariane incite le lecteur à accorder un crédit très relatif à cette généralisation paranoïaque de l'altération langagière. En fait, l'idiolecte amoureux révèle de façon paroxystique l'interdit dont le précédent de Dietsch frappe quelque réalité que ce soit. Le discours intérieur de Solal le répète *ad nauseam* pour ce qui est du corps d'Ariane, dans une isotopie souvent utilitariste : « *Affreux, ce sexe. Ce sexe déjà utilisé, visité.* » (BS 919), « *l'autre aussi avait vu les fesses de tout à l'heure, les mêmes, pas remplacées.* » (BS 920), « *ces mêmes lèvres avaient servi à un autre* » (BS 930), « *ses seins. Les mêmes, pas remplacés, les mêmes qui avaient servi pour l'autre !* » (BS 956), « *Oui, sa bouche à elle, cette même bouche à coté de lui dans ce taxi, exactement la même bouche !* » (BS 968).

Ces blasons du corps d'occasion témoignent d'un écrasement temporel, d'une présence obsédante du passé dans le présent, qui vire à l'hallucination dans ces hyperboles : « *Aimé, écoute, c'est mort tout cela. – C'est très vivant, dit-il. Dietsch sera toujours entre toi et moi. Et même sur toi. Il est là en ce moment. Il te fait des choses tout le temps. Je ne peux plus vivre avec toi. Va-t'en ! Quitte cette maison !* » (BS 935), « *Il y a un homme dans tes yeux. Cache-les.* [...] *Pas suffisant. Les lèvres sont visibles, je ne veux plus les voir, elles ont trop servi.* » (BS 969). Dans la remarque suivante, Solal adresse à Ariane une formulation de cet amalgame et de l'intrusion de Dietsch particulièrement dense et agressive, réduisant son corps à une fonction d'entremetteuse : « *par ton obligeant intermédiaire, j'ai eu des rapports intimes avec ce monsieur. Mon amant en quelque sorte. Qu'en dis-tu ? – Je t'en supplie, assez, assez, gémit-elle, et elle lui prit la main, mais il se dégagea aussitôt du contact des organes de Dietsch.* » (BS 972). En outre, les deux syntagmes verbaux narrant la proxémique radicalisent l'amalgame entre les corps d'Ariane et de Dietsch : ils rapportent le point de vue de Solal, non pas classiquement à travers un regard, mais plus abruptement, un geste, dans un cotexte narratorial prédisposant à une lecture référentielle, si bien que la malveillance provocatrice de son DD acquiert, fugacement, un surcroît de réalité, que le lecteur corrige ensuite en douloureuse sincérité.

Dietsch est omniprésent et omnitemporel, comme le formule ce DIL dans un registre cocasse : « *En somme, si les mains du chef d'orchestre avaient eu le pouvoir de tatouer indélébilement, elle serait en ce moment bleue des pieds à la tête, bleue partout, sauf sous les pieds peut-être. Alors quoi, condamné à se contenter de la plante des pieds ?* » Ariane est définitivement stigmatisée par ce précédent, et la plante des pieds comme dernière *terra incognita* de l'érotisme illustre par une image incongrue combien la souillure du présent pose la question de ce qui reste à l'avenir :

> il y avait les gestes faits devant l'autre, les manières amoureuses apprises de l'autre. Elle avait tout fait avec l'autre ! Elle avait mangé avec l'autre, s'était promenée avec l'autre. Ne plus manger avec elle, ne plus se promener avec elle ! [...] A la rigueur, il pourrait la faire marcher à l'envers, les mains par terre et les pieds en l'air. Elle n'avait sûrement pas fait ça avec Dietsch. Mais quoi, la faire tout le temps marcher à l'envers ? En tout cas, ne plus jamais la prendre. Tout avait été fait par ces deux. A moins que dans une grande corbeille accrochée au plafond ? Ce ne serait pas commode. (BS 971)

La révélation du précédent fait basculer le lyrisme dans un grotesque consommé. L'inversion burlesque trouve une expression emblématique dans la marche à l'envers ; Solal applique ensuite cette imagerie clownesque à l'acte amoureux lui-même, avec un Kama-Sutra de foire comme seule alternative innovante à la répétition et à l'abstinence. La première solution en est formulée comme une requête en DD, quand Solal saisit le possible amoureux qu'ouvre la récusation par Ariane de ce qu'il a présupposé :

> tu n'en avais pas horreur quand tu lui mordais la nuque. A propos, tu la lui mordais tous les jours ? – Mais qu'est-ce que tu dis ? Je ne l'ai jamais mordu. – Eh bien, c'est toujours cela. Merci. Dorénavant, je te demanderai de me mordre la nuque, puisque cela au moins tu ne l'auras pas fait avec lui. C'est d'ailleurs la seule chose que je te demanderai désormais. (BS 925)

Imputé à Ariane, ce jeu érotique condense de façon grotesque ses ébats avec Dietsch, mais la requête de Solal s'empare avec sérieux de cette réduction de l'amour à ces morsures. Le départ de l'hôtel Splendide constitue le paroxysme de cette recherche angoissée d'un futur vierge. Deux DIL allusifs d'Ariane ont laissé entrevoir qu'elle y avait déjà séjourné avec Dietsch (BS 964, 966), ce que Solal lui fait avouer : « *"Ici ? Cet hôtel ? Habille-toi."* [...] *le concierge ne comprenait pas pourquoi ce client aux cheveux en désordre lui disait, une cravate à la main, que le Splendide était trop vieux à son goût, qu'il voulait un hôtel aussi jeune que possible.* » (BS 967). Rapportée à travers le point de vue interloqué du concierge, l'explication de leur départ en pleine nuit introduit un contrepoint qui souligne l'enfermement dans la logique jalouse.

Le passé avec Dietsch rend donc le futur grotesque et le présent invivable. Il substitue au soir du Ritz un autre référent idéal, encore plus radicalement étranger au quotidien d'Ariane et Solal, dans la mesure où il est fait d'une autre vie, un autre temps, un autre lieu, et un autre homme : « *Oh, ces rendez-vous pris en secret, tellement plus succulents qu'une longue journée à la Belle de Mai !* » (BS 922), « *(Mais elle était folle de son Dietsch ! Que faisait-elle à la Belle de Mai avec un homme qui ne savait pas lire une note de musique ?)* » (BS 933), « *Oh, cette vie romanesque variée, qu'elle avait eue avec Dietsch et qu'elle ne connaîtrait jamais avec lui !* » (BS 958). Dietsch aggrave la dépossession qu'exprimait l'autococufiage paradoxal de Solal par le passé idéal du Ritz, qu'il a évoqué lors de la scène du tronc, et dont il pousse le raisonnement jusque dans ses dernières extrémités, en envisageant comme paroxysme du futur grotesque une inversion des rôles :

> avec lui, elle avait connu et connaîtrait des heures ternes, pas adultères du tout. [...] Et lui, imbécile et devenu mari, en lui parlant tellement du Dietsch, il s'en faisait l'entremetteur, en redoublait le charme, en devenait le cocu rétroactif. [...] Ô infortuné Solal, monotone cocu, incapable d'offrir de palpitantes nuits en contrebande, concurrent malheureux d'un chef d'orchestre auréolé d'absence !

> Un seul moyen pour l'en dégoûter, lui ordonner d'aller le retrouver à Genève et de vivre avec lui pendant des mois. Ainsi lui, Solal, redeviendrait l'amant. (BS 971-972)

On observe donc un infléchissement de la souillure du présent par le passé. Le syndrome du vieux consiste, on l'a vu, à jeter le discrédit de son rejet passé sur le succès du Ritz ; corrélativement, la durée amoureuse érige ce même succès en idéal désenchanteur, figé et dégradé. Or, l'intrusion de Dietsch fait que le scandale n'est plus dans l'identité de l'amoureuse du Ritz avec l'éborgneuse, mais avec la maîtresse de Dietsch : « *des baisers en tout cas, trois heures auparavant ! Trois heures avant le plus beau moment de leur vie !* » (BS 921, aussi 937) ; l'inversion radicale de l'euphorie du Ritz se retrouve jusque dans les trois heures, qui étaient l'échéance fixée au pari.

La référence au Ritz reste destructrice, mais dans son anéantissement. Le stigmate que génère la permanence du corps d'Ariane suffit à invalider sa parole amoureuse, sans même qu'elle soit suspectée de l'avoir auparavant destinée à Dietsch, comme le montrent ces multiples échos discrédités du premier soir :

> ce soir du Ritz elle avait couché avec l'autre, et trois heures après elle avait osé lui baiser la main, la main de l'inconnu qu'il était, les lèvres encore mouillées de l'autre ! [...] Laissez-moi aller, laissez-moi penser à ce qui m'arrive, lui avait-elle dit, cette nuit-là, en le quittant [...] Toujours, lui avait-elle dit au Ritz, lorsqu'ils avaient dansé. (BS 920)

> de quel droit lui avoir dit la première nuit à Cologny, lorsqu'il avait pris congé d'elle, de quel droit lui avoir dit qu'elle n'allait pas dormir, qu'elle allait penser à ce qui lui arrivait, à ce miracle ? (BS 954)

> Oh, leur merveilleux premier soir. Epargnez-moi, lui avait-elle dit ce soir-là. Mais Dietsch, lui, l'avait-il épargnée quelques heures auparavant ? Il ne le saurait jamais. Tvaïa gêna, lui avait-elle dit ce soir-là, tvaïa gêna, alors que quelques heures auparavant sa bouche contre la bouche d'un type à cheveux blancs. (BS 968)

Dans cette dernière citation, la demande de grâce amoureuse est d'autant plus dégradée que son invalidation par le précédent de Dietsch en fait une mention ironique, et la convertit en antiphrase grivoise. On y trouve en outre une occurrence emblématique de l'altération du *ô*, l'apostrophe lyrique des débuts, magnifiée par l'accent circonflexe, en *oh*, interjection nauséeuse dont la graphie suggère une expiration écoeurée[1], et qui culmine avec les insultes animales, en DIL intérieur, traitant Ariane d'ânesse ou de chienne (BS 942, 943).

Solal réactive donc un passé soudain idéalisé, pour le ruiner aussitôt en lui opposant une antériorité avilissante. Le phénomène est encore plus significatif quand il ne se remémore pas les effusions du premier soir, qui sont déjà l'objet de maints échos ambigus dans le roman, mais une scène ultérieure où la tendresse innocente et fraternelle l'emporte sur la séduction :

> Cette femme qui devant lui faisait d'infâmes mouvements avec l'autre [...] était l'innocente qui lui avait raconté avec un ravissement enfantin l'histoire de cette paysanne savoyarde qui faisait semblant de plaindre sa vache Diamant et qui lui disait Pauvre Diamant, on l'a battue Diamant ? et alors l'intelligente vache répondait par un meuglement plaintif, et cette même femme dont les reins et les hanches, oh les reins et les hanches qui accompagnaient les reins et les hanches du type aux cheveux blancs [...] cette même femme savourait tellement son innocent récit, il se rappelait si bien comment elle racontait, oui pour faire vrai elle disait pauvre Diamont, comme disait la paysanne, pauvre Diamont, on l'a battue, Diamont ? et ensuite son adorable petite fille Ariane faisait la vache qui, pour répondre oui, qu'on l'avait battue, faisait meuh meuh, et c'était le meilleur moment de l'histoire, et le plus exquis de tout, c'était lorsqu'elle et lui, à Genève, faisait meuh meuh ensemble, pour savourer ensemble le sel de l'histoire et la malice de Diamant. Oh, comme ils étaient nigauds et gais et amis alors, frère et sœur alors. Et c'était cette même sœur,

[1] Voir Anne-Marie PAILLET. art. cit., p.46-47.

> cette même petite fille qui avait donné asile à l'horreur virile d'un autre, qui l'avait aimée ! (BS 976)

Cette scène a été narrée une première fois (BS 431-432), déjà en mode itératif, et n'a fait depuis l'objet d'aucune mention, lyrique ou dérisoire. Son invocation nostalgique et masochiste, comme raison de souffrir supplémentaire, est similaire à l'inversion du halva préalablement raillé, et ménage la transition vers les évocations nostalgiques de la dernière partie du roman.

X. Une écoute à charge

Ainsi donc, la parole amoureuse d'Ariane, loin d'effacer son passé avec Dietsch, en est irrémédiablement souillée. Parallèlement, sa parole actuelle, quelle qu'elle soit, lui est imputée à charge, tout au long de la scène, comme auparavant lors de la crise du tronc. Dans cette dernière, sa formule emblématique est un légitime aveu d'incompréhension[1], ainsi que la récusation des thèmes imposés par Solal, interprétée comme une dérobade : « *c'est une hypothèse tellement irréelle*. [...] *Aimé, ne parlons plus de tout cela. – Bref, vous refusez de vous compromettre*. » (BS 780). Toutes les tentatives d'Ariane pour faire obliquer le dilogue se heurtent à sa logique systématique :

> "Ecoute, chéri, ne restons pas ici, faisons quelque chose, descendons." [...] Ces paroles tendres étaient une condamnation. Ne restons pas ici, faisons quelque chose ! Donc être ensemble était ne rien faire. Faisons quelque chose. Mais faire quoi ? Eh bien, continuer. (BS 784)

Cette obstination est patente dans la réponse insincère et le refus de coopération, souligné par le récit attributif, qu'il oppose à la demande d'Ariane tentant de susciter un coq-à-l'âne apaisant par la remémoration nostalgique : « *Aimé, laissez tout cela. Ne voulez-vous pas me parler de votre enfance, de votre oncle que vous aimez tant. Comment est-il ? Décrivez-le-moi. – Très laid, coupa-t-il. Rien à faire.* » (BS 785). Même les distinguos auxquels il l'accule, non dépourvus d'une simplicité sublime, finissent par être soumis à la grille de cette analyse contextuelle de leurs déterminismes :

> "Ecoute, Sol, je ne t'aime pas parce que tu es beau, mais je suis heureuse que tu sois beau. Ce serait triste si tu devenais laid mais laid ou beau tu seras toujours mon aimé. – Pourquoi ton aimé si sans jambes ni doigts de pied ? Pourquoi tellement ton aimé ? – Parce que je t'ai donné ma foi, parce que tu es toi, parce que tu es capable de poser des questions aussi folles, parce que tu es mon inquiet, mon souffrant." Il s'assit, décontenancé. La flèche avait porté. Zut, voilà qui était de l'amour tout de même. [...] Eh non, elle mentait sans le savoir. Si elle croyait qu'elle l'aimerait même atroce et tronc, c'était tout simplement parce qu'en ce moment il était beau, honteusement beau. (BS 782-783)

La charge accusatrice contenue par l'hypothèse de l'amputation puis la prévision de sa mort connaît une aggravation significative, en deux temps, tout d'abord par une éventualité qu'il ne tient qu'à lui de vérifier :

> D'ailleurs, nul besoin d'attendre que je sois mort [...]. Si j'y mets du mien, tu sauras me tromper même de mon vivant ! Je n'aurais qu'à te forcer à passer toute une nuit dans un lit étroit, nue auprès d'un jeune athlète nu, et on verra bien ! Oh, ces deux allongés ! Oh ce lit si étroit ! Et moi artisan de mon malheur ! [...] Alors, que se passera-t-il, mignonne ? Réponds ? – [...] Je ne resterai pas dans ce lit !" Il éclata d'un rire de douleur. Ainsi donc, peur de la tentation ! Ainsi donc, incapable de garder son calme à côté d'un jeune athlète ! (BS 788-789)

Ce protocole expérimental masochiste promet une seule et unique conclusion. L'esprit de système dont il offre la caricature est le moteur même de la scène de ménage, comme du

---

[1] « *je ne comprends pas* » (BS 777, 778, 780, 782).

procès stalinien ou de l'Inquisition. Solal tire finalement la conséquence de l'impasse que représente son instruction sur hypothèses : « *En effet, à quoi bon t'interroger ? Jamais tu ne me répondras loyalement, jamais tu ne me donneras la satisfaction d'admettre la vérité qui crève les yeux pourtant !* » (BS 791-792). En effet, Solal opère systématiquement, à partir des propos d'Ariane, des inférences abusives dont il ne saurait la convaincre ; avant d'évoquer l'homme-tronc, il débute la scène en les rapportant par un DI puis un DD qui en étayent l'exégèse accusatrice :

> tu m'as dit que j'étais beau, que le costume de cheval m'allait bien. Eh bien ? – Mais je ne comprends pas. – Il est beau, mon aimé, le costume de cheval lui va si bien, ainsi as-tu dit, [...]. Réponds ! – Mais que dois-je répondre ? – Tu reconnais avoir dit ces mots ? – Mais oui. Quel mal y a-t-il ? – Un grand mal ! Donc ce n'est pas moi que tu aimes, mais un homme, et beau par-dessus le marché ! (BS 778)

Solal ne prend pas les périphrases, les énallages hypocoristiques et les métonymies amoureuses en tant que telles[1]. Il en va de même, en DIL intérieur, de l'éloge de ses beaux yeux : « *L'autre jour, elle lui avait dit vos beaux yeux. Lui fallait-il maintenant être jaloux de ses propres yeux ? Vos beaux yeux, cela voulait dire plus tard, mon cher, quand ils seront ternes et chassieux, fini !* » (BS 785). Ce sont autant de déclarations dont le sujet Solal est spolié, aussi bien du point de vue grammatical que du point de vue essentialiste qui est le sien, dissociant l'être Solal et ses attributs périssables aimés d'Ariane[2]. Cette interprétation abusive trouve une expression inverse dans l'assimilation du refus de répondre d'Ariane, à une qualification de Solal lui-même qui fait corps avec ses idées : « *"Mais je n'ai rien à répondre. C'est une idée tellement absurde." Il accusa le coup. Fini le respect des premiers temps. Il était un homme absurde maintenant*. » (BS 782).

Cette réception paranoïaque culmine lors de la scène de jalousie. Tout d'abord, son attention aux propos d'Ariane prend la forme d'une véritable inquisition : « *Tu n'as pas été sa maîtresse ? – Non. – Alors pourquoi m'as-tu dit que tu avais quelque chose de grave à me dire ?* [...] *Tu as dit est-ce que je peux tout te dire ? Et ce tout ne serait qu'une amitié un peu exaltée ?* » (BS 921). Il souligne les contradictions des propos d'Ariane pour en faire jaillir les non-dits. Le procédé est teinté de mauvaise foi, quand il lui arrache un aveu en invoquant sa contradiction avec une illusion d'amour dont elle n'a jamais rien dit, mais qu'elle doute d'avoir tue (comme le montre la parenthèse de son DIL), et qu'accrédite après coup son aveu subséquent : « *Tu as cru l'aimer, tu me l'as dit, mais tu n'as plus voulu aller chez lui ? (Elle le regarda, puis baissa la tête. Avait-elle dit qu'elle avait cru l'aimer ?) Allons, voyons, tu te rends bien compte que c'est absurde.* » (BS 922). Solal expose ensuite cette logique avec une rigueur qui évoque formellement la scène de résolution de l'énigme à la fin du roman policier le plus classique, confrontant le criminel et l'enquêteur, à la stratégie duquel renvoie l'intention exprimée par le premier récit attributif :

> Pauvre petite, si malhabile, commença-t-il pour la mûrir. – En quoi malhabile ? – En ceci, par exemple, que tu me demandes en quoi tu as été malhabile. Preuve que tu n'es pas sûre de toi. D'ailleurs, sans t'en douter, tu m'as dit à sept reprises que tu as été sa maîtresse. – Je n'ai pas dit que j'ai été sa maîtresse. – Huitième aveu ! Si tu n'avais pas été sa maîtresse, au lieu de dire que tu n'as pas dit que tu as été sa maîtresse, tu te serais contentée de dire que tu n'as pas été sa maîtresse. (Il frappa dans ses mains.) Attrapée ! [...] Huit aveux, sourit-il [...]. Premier aveu, quand tu es entrée, noble pénitente, tu as parlé d'un secret trop lourd à porter. Est-ce vraiment très lourd à

---

[1] Dans *Solal* déjà, la liaison avec Adrienne se prête à une version adolescente de semblables déductions : « *Elle était sa mère, disait-elle. Mais le Valdonne n'était pas son père à lui. Donc elle était adultère. Adultère !* » (S 127).

[2] Son mariage avec Aude occasionne une dissociation similaire : « *Il était son mari. Alors il n'était plus Solal mais un mari ?* » (S 281).

> porter, une amitié ? Deuxième aveu, lorsque je t'ai demandé si tu avais couché ce soir-là, tu m'as répondu que non. Que signifiait ce non ? Il signifiait que tu avais couché avec lui d'autres fois ! Sans cela, ta réaction aurait été, non pas de me dire non, mais de me dire je n'ai jamais couché avec lui ! Je tiens les autres aveux à ta disposition. (BS 923)

L'aveu est extrapolé à partir de la conservation des présupposés des répliques de Solal dans celles d'Ariane : en demandant où est sa maladresse, elle admet qu'elle aurait des raisons de se montrer habile ; en niant avoir dit qu'elle a été la maîtresse de Dietsch, elle néglige de nier qu'elle l'ait été ; quand elle affirme ne pas avoir couché avec lui le soir du Ritz, la loi d'exhaustivité implique qu'elle l'a fait avant. De plus, comme souvent, la quantification, ici le chiffrage du nombre d'aveux, donne un surcroît de rigueur à l'instruction que mène Solal. Toutefois, très rapidement, la scène quitte le schéma pragmatique de l'interrogatoire, et abandonne sa rigueur argumentative, métalinguistique et arithmétique, comme le montre le caractère arbitraire de cette série de questions et de la déduction qui les suit, alors qu'Ariane prétend n'avoir couché qu'une fois avec Dietsch :

> "D'ailleurs, une fois ou cent fois, c'est la même chose ! Tu as couché cent fois ? – Je jure que non ! – Cinquante ? – Non – Neuf cents ? – Non. – Quinze ? – Mais je n'ai pas compté, mon Dieu !" [...] Elle n'avait pas compté ! Il y en avait donc eu beaucoup ! Quinze fois en tout cas, quinze fois au minimum ! (BS 926)

Au-delà de l'enquête préliminaire, Solal accueille continûment les réponses d'Ariane par un discours intérieur dissonant, à l'instar de cette simple antiphrase : « *"Pourquoi ? – Parce que ce n'était pas bien", sanglota-t-elle.* [...] *La réponse était trop belle.* » (BS 927). La plupart du temps, il se montre scandalisé par la décence que conserve l'accusée : « *"Tu l'as revu ensuite ? – Oh non !" s'écria-t-elle.* [...] *Elle s'offrait de l'indignation vertueuse par-dessus le marché !* » (BS 919). Il applique aux euphémismes d'Ariane la critique satirique qu'il a formulée le soir du Ritz : « *L'hypocrisie du quelqu'un dans sa vie le mit hors de lui* [...]. » (BS 931) ; l'écho scandalisé opère une substantivation du syntagme mentionné, qui est réifié et constitué en dénomination. Très vite, il s'agit moins de soutirer la vérité que simplement de souligner sa dissimulation. Solal étoffe cette diaphonie intériorisée en développant les connotations et les effets perlocutoires imputés aux répliques d'Ariane :

> "il s'était montré trop pressant." Pressant ! Il l'admira. Elle en trouvait des mots, celle-là, des mots convenables, des mots qui recouvraient. Pressant, cela faisait menuet, compliments, cour de bon ton, Mozart. Même dans la vianderie elle mettait des bonnes manières ! Et puis c'était une manière d'ennoblir la paillardise du type (BS 922)

La surcharge et l'hétérogénéité syntaxique des connotations qu'introduit le verbe attributif *faire* sont telles que nous ne sommes pas en présence d'un raccourci de pensée et d'expression comme chez Adrien, mais de la création d'un type tourné en dérision. La caricature est ici la création de la phrase et non son fondement extralinguistique. Elle s'incarne dans un stéréotype imprévisible qui, développé en saynète, réduit la phrase d'Ariane à un emploi théâtral : « *"Je lui ai expliqué que c'était mal." Il éclata de rire. Une institutrice expliquant au petit garçon que ce n'était pas bien ce qu'il avait fait, que c'était vilain !* » (BS 925).

La transposition incongrue peut prendre un tour plus polémique encore, avec la traduction et l'amplification burlesque des non-dits d'un simple mot :

> "est-ce que tu te déshabillais sur-le-champ, aussitôt entrée ? – Mais non, voyons !" Oh, l'ignominie de ce "voyons" ! Ce "voyons" qui voulait dire je suis trop pure pour me déshabiller tout de suite, ça ne se fait pas, il y faut des progressions, un strip-tease séraphique avec regards survolants et fortes doses d'âme. Bien sûr, toutes les saletés idéalistes de sa classe. [...] Hypocrite, c'était pour se mettre à poil qu'elle y allait ! (BS 953)

Le laconisme de l'exclamation indignée d'Ariane est fondé sur des présupposés moraux que son impératif invite Solal à se rappeler. Leur traduction introduit une forte discordance, par sa disproportion, ainsi que par ses contradictions. L'emploi satirique du lexique spirituel, l'anglicisme, puis l'oxymore *saletés idéalistes* dénoncent la décence comme indice idéologique et sociolinguistique de la classe possédante. Le rappel conclusif, cru et lapidaire, de ce qu'elle cache, en réalise brutalement le dénudement par le recours au niveau de langue populaire[1]. La parole de Solal ruine simultanément la politesse et la sexualité en opérant leur amalgame, comme l'illustre le DIL que lui inspire Ariane quand elle dit avoir poursuivi sa terne liaison avec Dietsch pour ne pas l'offenser : « *Il sentit qu'elle avait dit vrai, la regarda avec curiosité. Vraiment une autre race. Pour ne pas l'offenser ! Où la politesse allait-elle se loger !* » (BS 926). *A contrario*, il retourne contre Ariane les écarts qu'implique la liaison vis-à-vis de ce bon ton :

> "c'était peu de chose avec ce Dietsch ! – Vraiment ce ? Et pourquoi ce ? Pourquoi cette animosité soudaine contre un homme que tu allais voir avec ta valise, dans un certain but ? Qu'as-tu dit ? – J'ai dit que c'était peu de chose avec monsieur Dietsch." Monsieur, en parlant d'un homme qui se mettait tout nu sur elle ! [...] "Monsieur, en vérité ! Monsieur, vraiment ! Monsieur, j'écarte mes genoux, ayez l'obligeance d'entrer ! Je vous en saurai gré, monsieur !" (BS 973)

Il souligne la contradiction existant entre l'intimité sexuelle et l'actualisation du patronyme par le démonstratif péjoratif, mais sa réaction à l'autocorrection qu'il soutire à Ariane établit une relation plus étroite entre ces deux registres : tandis que son dédain est taxé d'hypocrisie, la désignation par *monsieur Dietsch* est dégradée au nom de cette même sexualité, quand Solal oralise à l'adresse d'Ariane une parodie de sa politesse mondaine appliquée à l'acte sexuel. La politesse étant la caution du sexuel et son masque, Solal les fusionne.

La réponse d'Ariane, quelque voie qu'elle emprunte, est donc à charge. Cela est très net lors du premier interrogatoire, quand c'est le fait même qu'Ariane soit en mesure d'y répondre qui donne lieu à une appréciation ironique de l'étendue de son savoir, avant que Solal n'applique à un détail de sa réponse la même attention ultrasensible qu'au démonstratif auparavant :

> Son prénom ! – Serge. – Pourquoi, puisqu'il est allemand ? – Sa mère était russe. – Tu es au courant de tout, je vois. Qu'est-ce qu'il fait ? – C'est le chef d'orchestre. – Un chef d'orchestre. [...] Pour toi, c'est le chef d'orchestre. Pour moi qui ne connais pas ce monsieur Verge, pardon Serge, ce n'est qu'un chef d'orchestre. Einstein, le physicien ! Freud, le psychanalyste ! (BS 923)

En effet, tout le drame du précédent est condensé par cette opposition entre l'article défini de notoriété par lequel Ariane le catégorise, et l'indéfini qu'emploie Solal. A ce banal chef d'orchestre, Solal oppose les parangons de leur discipline que sont Freud et Einstein ; mais en outre, à cette critique minutieuse de la détermination nominale, s'ajoute le pendant polémique d'une approximation du signifiant, au gré d'une paronomase balançant entre le lapsus et l'insulte[2]. Dietsch réapparaît plus loin en figure priapique, par le même procédé grotesque et provocateur : « *Comment dirigeait-il, avec ou sans braguette? Pardon, baguette.* » (BS 967). La jalousie affecte de la même labilité hallucinée l'exactitude des chiffres et celle des signifiants.

Cette écoute critique trouve une expression outrancière quand, comme ces paronomases, elle opère une interprétation monomaniaque et introduit la sexualité dans les

---

[1] Le signifié de connotation stylistique fonctionne ici comme signifiant de connotation axiologique : le choix d'un mot bas est l'indice indirect du caractère méprisable que le locuteur prête au dénoté. Voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La Connotation*. op. cit., p.102.

[2] Elle apparaît aussi dans un DD solitaire raillant Aude : « *ces vierges ou verges du diable* » (S 182).

propos les plus innocents d'Ariane. L'analyse linguistique suraiguë que Solal applique à un démonstratif ou un article défini bascule alors dans le défigement ; par exemple, il opère une interprétation componentielle de l'attestation de vérité coalisée d'Ariane : « *"Tu as couché ? – Non ! Devant Dieu, non !" Cette exaltation solennelle le dégoûta.* [...] *mêler l'Eternel à ces frottements ! Les mettre devant l'Eternel !* » (BS 921). Cette dernière exclamation montre par une reformulation très concrète qu'il en a une réception littérale. C'est ce même procédé qui caractérise la sous-interprétation[1] de Solal, son dédain pour la valeur illocutoire de l'énoncé et l'attention exclusive accordée à son simple contenu assertif, sa valeur de vérité : « *"je voudrais dormir. Il est six heures et demie." Il s'indigna. Une vraie horloge parlante, cette femme.* » (BS 972), « *Je dois passer toute la nuit avec un fou ! – Je te ferai remarquer qu'il fait jour dehors. Mais peu importe et admettons. Donc tu préfèrerais passer la nuit avec un raisonnable ? N'est-ce pas, putain ?* » (BS 974). Le principe d'économie et le ménagement de la face positive du locuteur font que d'ordinaire l'allocutaire ne relève pas une telle inexactitude ; la relever est nettement polémique. En outre, Solal assimile la plainte d'Ariane quant à sa folie, non au désir qu'il soit autre, mais au désir d'un autre.

L'écoute de Solal détourne vers un sens obsessionnel toutes les ambiguïtés, telles que les indéfinis : « *"C'est grave qu'il y ait eu quelque chose dans ma vie. – Quelque chose ?" Il vit une énorme virilité, recula devant la bestiale vision.* » (BS 921). Par exemple, il néglige à la fois le cotexte et la deixis en voyant un phallus dans la bougie que manipule Ariane :

> "Maintenant, je vais allumer ce chandelier, vous verrez, ce sera très doux. (Elle ouvrit le paquet, en sortit une bougie.) Elle est bien grosse, dit-elle, je me demande si elle pourra entrer." Il se redressa, léopard alerté. Oh, cette main qui serrait, si pure ! Oh, cet atroce sourire angélique ! (BS 952)

L'absence de motivation situationnelle à cette interprétation, qui surgit lors d'un répit durable, inscrit la pérennité du précédent omnitemporel qui pour Solal entache passé, présent et avenir. L'hallucination douloureuse du jaloux est exprimée, en termes conversationnels, par une réception monomaniaque et une intercompréhension impossible. Son balancement entre souffrance et farce est particulièrement net dans cet échange :

> Soudain, il aperçut Dietsch en toute virilité. Oh, la chienne ! Il redressa la tête. "Combien ? – Combien quoi ? – Combien mesurait-il ? [...] – Je ne sais pas. Un mètre soixante-sept, je pense." Se complaisant à croire à l'abomination des attraits de Dietsch, il recula avec horreur, mit sa main contre ses lèvres. Mais quel monstre était cet homme ? "Je comprends tout maintenant, dit-il [...]. – C'est affreux, dit-elle. – En effet, cent soixante-sept centimètres, c'est affreux, dit-il. Quelle que soit ta bonne volonté, je comprends, c'est affreux, c'est trop." (BS 942)

Le récit introductif le fait précéder d'une véritable vision, mais le psycho-récit intercalé révèle ensuite le ludisme destructeur et masochiste, mi-maîtrisé, mi-inconscient, de l'interprétation de Solal, que le lecteur peut ne pas avoir soupçonnée, pas plus qu'Ariane dont les deux répliques produisent à son insu l'hypotypose d'une pornographie hénaurme. C'est une grimace des mots.

La scène de l'homme-tronc connaît un paroxysme similaire, lorsque la fictionnalisation de l'hypothèse donne aux interrogations absurdes le développement outrancier d'une hallucination du langage. Le signe linguistique confère alors une existence à un référent au départ purement hypothétique ; de simple objet de langage, il devient pièce à conviction :

---

[1] « le récepteur fait la sourde oreille à un sens dérivé pourtant évident, et s'en tient pour telle ou telle raison stratégique au sens littéral de l'énoncé » Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *Les Actes de langage*. op. cit., p.49.

> si tu devais être violée, par qui préfèrerais-tu être violée, par un beau ou par un laid ? C'est une supposition. Des bandits qui t'auraient capturée et qui te donneraient le choix, des bandits assis en rond dans la grotte, tous velus. Alors dis-moi, par qui, un laid ou un beau ? Il est absolument indispensable que tu sois violée, c'est un ordre du chef des brigands. Un ordre, que faire ? Mais il veut bien te donner le choix. Alors, un laid ou un beau ? – Mais tu es fou ! Quelle idée, mon Dieu ! – C'est l'idée du chef des brigands. (BS 789)

Le scénario, consistant en une situation de roman feuilleton, s'étoffe et délègue sa justification, le dilemme imposé par le brigand fictif à la victime que serait Ariane ne relevant pas de l'imagination du conteur, mais de celle du personnage inventé[1]. Il n'y a plus de responsabilité du locuteur, plus de fictionnalité, le signe paralittéraire qu'est le scénario est pris pour un référent autonome et responsable. En cela, Solal parle à la fois comme l'enfant, le fou et le conteur. L'hypothèse calabraise acquiert très vite le statut d'un cliché forgé en force par Solal, comme l'illustre ce nouveau DN substantival, contrepoint grimaçant de la *flottille polaire* :

> ce fut sans conviction qu'il posa la question calabraise. "L'homme laid", répondit-elle, de guerre lasse, pour en finir. Insupportable, ce mot homme dans la bouche de cette femme ! [...] Oh, la sale odeur de ce mot plein de poils dans une si belle bouche ! Quoi, laid ? Naturellement, elle sentait que l'homme beau était pour elle un danger, un attirant danger ! Il la voyait, palpitante sous le beau Calabrais à bas verts et à souliers de feutre à pointe recourbée ! Ce jeune Calabrais sentait mauvais ! Mais elle, pas dégoûtée par le Calabrais ! (BS 790)

Non seulement sa préférence déclarée pour le laid est interprétée comme un penchant secret pour le beau, mais en outre le seul mot *homme* suffit à l'impact de la réponse d'Ariane. La confusion entre le signifiant, les connotations du signifié et les attributs du référent touche à son paroxysme et acquiert la force d'une vision surréaliste et pornographique. Un DIL intérieur de Solal formule la version sarcastique de cet amalgame entre signifiant et référent, dénonçant ironiquement par ce raccourci l'intention euphémisante d'Ariane : « *"Si c'est mal ce que j'ai fait avec D." Il eut un rire amusé, douloureux. Quelle pudeur, quelle décence! Elle n'avait couché qu'avec une initiale, ne l'avait trompé, ne le trompait qu'avec une initiale!* »[2] (BS 938).

XI. Oralisation lacunaire et phatisme masochiste

Dans les hypothèses absurdes comme dans la jalousie, le discours de Solal reste en partie intériorisé, parfois caché même au lecteur, si bien qu'Ariane ne peut tout comprendre. L'hallucination affecte jusqu'aux silences. Elle se nourrit de la compréhension d'Ariane à demi-mot, quand Solal lui pose une question lacunaire sur son orgasme : « *"Est-ce que tu as ? – Non", souffla-t-elle. Comme elle comprenait vite, la rouée ! Il posa plus clairement sa question.* » (BS 924). Mais elle ôte aussi tout crédit à ses légitimes aveux d'incompréhension, par exemple au sujet de la référence opaque du pronom (y compris pour le lecteur) par lequel Solal évoque, parmi d'autres hypothèses absurdes, sa castration :

> Et si je me les faisais enlever ? demanda-t-il. Réponds ! – Je ne comprends pas, murmura-t-elle. – Manœuvre dilatoire ! Tu as très bien compris ! Si donc je me les faisais enlever, ces deux affreux

---

[1] Dans l'idiolecte de Solal, la Calabre est un toponyme permettant les extrapolations les plus grotesques, comme en témoigne cette déclaration à Adrienne : « *Le valet de chambre est un bandit de la Calabre où il a violé sûrement des petites filles maigres, et un éléphant peut-être aussi. Les petites filles se portent bien, on espère sauver l'éléphant.* » (S 249).

[2] De même, dans son long monologue du chapitre XCIV, Solal tourne en dérision l'hypocrisie des rites maquillant la sexualité, tels que la danse, à travers la désignation métalinguistique du bal par le nombre de graphèmes du signifiant : « *c'est un bal trois lettres suffisent à rassurer* » (BS 885).

> petits témoins [...] qui vous dit que je n'ai pas la tentation d'en finir avec cette virilité ? [...] Gloire donc aux deux petites pendeloques chères aux Ophélies [...]. (BS 780)

Les explicitations successives lèvent d'ailleurs l'ambiguïté par étapes : d'abord par une allusion étymologique, cohérente de surcroît avec le paradigme récurrent des *signes* de la virilité ; puis par la métonymie du substantif abstrait et singulier, ce dont ils témoignent. Enfin, le substantif concret est familier, décalé, et dissonant avec les connotations poétiques et intertextuelles de l'antonomase désignant les jeunes filles par référence au personnage de Shakespeare. Cet allusionnisme, et la mauvaise foi de l'accusation qu'il véhicule, sont radicalisés dans le DIL intérieur qui interrompt l'examen de la question calabraise :

> Soudain, il eut une autre vision. Ariane et un jeune pasteur marié, échoués dans une île déserte, après un naufrage ! Evidemment, elle nierait tout s'il lui disait qu'au bout de trois mois, elle et son pasteur en cadence sur le lit de feuilles de la cabane construite par le pasteur ! Non, deux mois suffiraient. Un mois même, si nuit d'été et brise tiède et odeur de la mer et cabane confortable et pas de rhume de cerveau et un tas d'étoiles au ciel ou un coucher de soleil cramoisi avec nuages verts et roses, elle adorait ça. "Quinze jours suffiront !" (BS 789)

Solal évalue mentalement le temps nécessaire à sa capitulation, et le DD, hermétiquement, n'oralise que la conclusion d'un raisonnement précipitant les échéances. Surtout, la reprise de la crise après le semblant d'accalmie que représente, précisément, la lecture à voix haute d'un roman de marins, opère un retour au scénario dont Ariane ignore tout jusque-là : « *Bien, revenons au naufrage. Ile déserte, donc. Et si le seul rescapé avec toi était le valet de chambre de tout à l'heure,* [...]. » (BS 791).

On retrouve cette oralisation parcellaire lors de la scène de jalousie. Après que Solal a demandé à Ariane si elle prenait une valise pour aller voir Dietsch, il se représente mentalement son contenu en DIL, avec force détails, et c'est le moins prévisible d'entre eux que désigne finalement le pronom opaque de sa question suivante : « *Et puis dans cette valise peut-être une petite boîte de cachous pour faire croire à une haleine éternellement embaumée.* [...] *"Tu en mettais un ou plusieurs dans la bouche ? – De quoi ? – De cachous."* » (BS 953). Le passage du DIL intérieur au DD allocutif se réduit par la suite à un simple cri, un écho asémantique et incompréhensible : « *elle qui avait touché, touché le Dietsch ! "Touché, touché, touché !" cria-t-il* » (BS 960). La crise dramatique que provoque l'aveu d'Ariane pourrait ouvrir la voie à la vérité par l'oralisation des discordances intérieures qui ont dressé le procès verbal de la déréliction. Or, après une allusion agonique au présent dégradé, en regard du passé adultère, Solal répond intérieurement à la demande d'éclaircissement d'Ariane en la développant en DIL, mais il se dérobe à sa réitération et interdit une fois de plus au discours intérieur de s'oraliser. Sa dernière réplique montre qu'il préfère battre platement en retraite plutôt que d'énoncer son point de vue désenchanteur :

> "Oui, j'ai compris, si c'est mal ce que tu as fait avec ton Dietsch, c'est mal ce que tu fais avec moi. Comme si je ne le savais pas ! Mais ce mal, moi je le paye cher ! – Que veux-tu dire ?" Oui, lui au moins expiait l'adultère par l'enfer de l'amour dans la solitude, un enfer depuis treize mois, vingt-quatre heures par jour, avec l'angoisse de la sentir moins aimante. Tandis qu'avec ce veinard d'orchestre il y avait les délicieuses rares rencontres, une fête perpétuelle, assaisonnée par la présence du cocu assommant. "Que veux-tu dire ?" insista-t-elle. Lui crier que c'était la première fois depuis longtemps qu'ils étaient délivrés de l'avitaminose, que c'était enfin intéressant d'être ensemble ? Mais que lui resterait-il alors à cette malheureuse ? Non, lui épargner cette humiliation. "Je ne sais pas ce que j'ai voulu dire." » (BS 938-939)

L'intériorisation et la narrativisation grotesque qu'illustre la question calabraise connaissent une expression remarquable quand Solal, au terme d'un DD apaisé et rassurant, négocie de tout savoir et obtient d'Ariane qu'elle décide d'en finir tout de suite :

> Animé, il l'embrassa, amical, tout au plaisir de l'histoire à écouter. Un enfant au cirque attendant l'entrée des clowns. Empressé, il apporta un second manteau plus chaud [...], lui offrit de refaire du thé. Plein d'égards, il la traitait comme une femme enceinte ou un génie prêt à créer et qu'il ne fallait pas brusquer. Il éteignit le lustre, alluma la lampe de chevet, lui proposa même de s'étendre sur le lit [...]. (BS 930)

Or, dans ce répit de quatre pages, marqué par les DD et les gestes facilitateurs de Solal, on observe simultanément une accumulation de parenthèses discordantes qui, loin de formuler le scandale, développent une série d'additions mentales consolatrices. Tout d'abord, elles rapportent l'écoute rassurée de Solal, s'agissant du physique d'Alix de Boygne, puis de celui de Dietsch :

> "Grosse ? – Un peu, dit-elle, gênée. (Il sourit, ravi de l'obésité.) [...] – Quel âge avait-il ? demanda-t-il, non sans émotion – Cinquante-cinq ans." Il eut un imperceptible sourire. Donc à peu près cinquante-six maintenant. Très bien. Dans quatre ans, soixante. A la bonne heure. "Grand ? – Plutôt au-dessous de la moyenne." (Il sourit avec bienveillance. Le Dietsch devenait presque sympathique.) [...] Pas chauve malheureusement. Enfin, les cheveux étaient blancs, Dieu merci. (BS 931-932)

Surtout, cette consolation consiste en un contrepoint grotesque et désacralisant. Les parenthèses de Solal reformulent ou étoffent les aveux décents d'Ariane, et développent intérieurement et simultanément un contre-récit, leur parodie burlesque, en dévoilant à part lui les secrets du corps, les ficelles de l'élégance et les coulisses de la sexualité d'un personnage distingué, dégradé en « *cette vieille lubrique* » (BS 931) :

> Comment l'as-tu connu ? – Par Alix de Boygne, [...] une femme d'un certain âge. (Entrée de la maquerelle, pensa-t-il.) [...] Elle est très généreuse, très large d'idées. (Et d'autre chose, pensa-t-il.) Elle [...] recevait de jeunes musiciens dans sa campagne. (Friande de chair fraîche, pensa-t-il.) [...] Mais très élégante. (Grâce à un corset à baleines d'acier, pensa-t-il, et la femme de chambre tirant fort sur les cordons de serrage.) [...] Elle est allée au Kenya vivre chez sa sœur mariée. (Et trouver des nègres, pensa-t-il.) (BS 930-931)

C'est un contrepoint identique qui greffe au portrait de Dietsch les sous-entendus grivois : « *Il m'avait été plutôt antipathique d'abord. (Passons à la suite !)* [...] *c'était un homme intelligent, cultivé, fin, un peu désarmé. (Pas de partout, pensa-t-il.)* » (BS 932).

Toutefois, Solal met un terme à ce schéma quand il oralise ces parenthèses. Tout d'abord il apporte une réponse à la fausse interrogation d'Ariane à valeur d'exclamation indignée, ce qui n'était pas attendu, mais qui en outre formule une insulte à peine médiatisée et d'autant plus violente :

> Mon Dieu, mais pour qui me prends-tu? – Mais pour une putain, dit-il mélodieusement. Pour une petite putain très rusée. [...] Excuse-moi, mais. (Il simula une hésitation de courtoisie.) Mais tu revenais à ton mari un peu. (Il feignit de chercher un adjectif poli.) Un peu moite de ce monsieur Dietsch et, enfin, je pensais que ce n'était pas tout à fait honnête. (BS 934)

Le paradoxe est souligné par l'intonation du récit attributif, que Solal développe en parodiant ensuite le discours pudibond, ses euphémismes et ses réticences, pour mieux offenser Ariane. La seconde oralisation du grotesque parenthétique oppose à la spiritualité d'Ariane le coq-à-l'âne d'une grivoiserie incongrue, comparable à ses hallucinations : « *"J'ai rencontré un homme qui avait une âme, lui, une âme ! – De combien de centimètres ?" Elle le regarda, stupéfaite, comprit enfin. "Tu es révoltant !"* » (BS 935).

La dynamique de la scène de jalousie réside précisément dans le maintien d'un contact phatique sado-masochiste autour d'un thème obsessionnel. Comme l'écrit Barthes, « Seule peut interrompre la scène quelque circonstance extérieure à sa structure : la fatigue des deux partenaires (la fatigue d'un seul n'y suffirait pas), [...] la substitution brusque du

désir à l'agression. »[1] En effet, la violence du dilogue en DD connaît, outre quelques répits érotiques, des phases d'épuisement. L'hébétude des amants se traduit par l'oubli du thème de la scène pour des considérations d'ordre pratique. La bémolisation des DI et DIL, dont l'autonymie manifeste la pauvreté d'expression, connote la suspension du conflit :

> [il] s'excusa de la réveiller, dit qu'il ne se sentait pas à l'aise dans sa chambre [...] Antipathique, cette chambre. Le mieux serait de changer d'hôtel. [...] elle le regarda, dit qu'elle s'occuperait de tout, qu'il n'avait qu'à la précéder à ce Splendide, elle l'y rejoindrait aussitôt que possible. Elle lui sourit faiblement, lui demanda de mettre un manteau, il devait faire froid à cette heure. Il [...] s'éclaircit la gorge pour dire que alors, voilà, il partait. (BS 964)

En revanche, quand seule Ariane est prostrée, la continuation monologale de la scène est rapportée par des DN très denses, où sont conjoints son point de vue hébété, par le dédain du détail, et celui du narrateur, dans les caractérisations synthétiques de la tirade de Solal. On a alors une inversion dramatique du prophétisme lyrique du vieux, devenu imprécatoire :

> Devant elle pétrifiée, faisant la morte, traversée de frissons, il parlait depuis des heures, inlassablement. [...] Il fumait [...] avec force et parlait sans arrêt. [...] Orateur et prophète, ridicule et moral, il parlait, parlait, [...] reprochait, fulminait, disait les abominations de la pécheresse, évoquait ses décentes grands-mères [...], louangeait la vertueuse incompétence sexuelle des Juives de Céphalonie [...] il bouffonnait sur les étreintes de Dietsch et d'Ariane [...]. (BS 942-943)

Les préparatifs de départ d'Ariane, que Solal vient de chasser, illustrent le *double bind* de la scène jalouse : repousser et retenir l'autre. Tandis que le discours intérieur de Solal exprime son besoin d'elle (BS 936, 939, 943), ses répliques œuvrent à faciliter son départ qui, objet de questions ou de conseils, est présupposé acquis et gagne en réalité :

> Pour lui dissimuler son besoin d'elle et lui prouver son indifférence, il ironisa. "Alors, départ éternel ?" [...] Pour la faire souffrir et lui montrer qu'il s'attendait bien à la voir partir, il fit le serviable, lui passa une robe prise dans l'armoire. [...] "Je vais te donner de l'argent. [...] Quel train prends-tu ? [...] N'oublie pas de prendre un manteau. [...] Je suppose que c'est à Genève que tu vas. Pour assister à des concerts symphoniques ? [...] Allons, ferme ta valise. – Alors, ça ne te fait rien de me laisser partir toute seule dans la nuit, dans le froid ? – Evidemment, c'est triste. Mais que veux-tu, nous ne pouvons plus vivre ensemble. Prends ton manteau." Il se félicita de sa réponse. Un ton modéré était plus convaincant, confirmait la réalité de la séparation. (BS 935-937)

Le paradoxe de ce double enjeu trouve une expression particulièrement retorse dans la prévenance par laquelle Solal parvient à retarder le départ tout en faisant mine d'être soucieux de sa mise en œuvre :

> Le mieux est que tu partes d'ici un peu avant l'arrivée du train, ce sera tout de même moins fatigant que de rester dehors dans le froid. [...] Repose-toi, dors un peu, mais mets le réveil pour ne pas risquer de rester endormie. Mets-le pour six heures et demie plutôt, ou même pour six heures vingt, la gare est assez loin. Alors, voilà, je te dis adieu dès à présent. (BS 939)

C'est finalement un prétexte fallacieux, une envie de lime-juice, qui permet à Solal de maintenir le contact phatique douloureux (BS 940) et de relancer la crise. L'alternance des ordres contradictoires et immotivés, *viens* et *va-t'en*, que Solal répète cinq fois (BS 957-961), est emblématique de ce paradoxe. Il est tel, on le voit, que les mots perdent toute autre signification que la maintenance du conflit, comme le montre le leitmotiv tautologique de l'espérance conversationnelle[2] :

> Il est plus de six heures du matin. – Il est soixante heures du matin. J'attends. – Qu'est-ce que tu attends ? – J'attends que tu me dises ce que j'attends que tu me dises. – Mais comment veux-tu que je le sache ? Dis-moi ce que tu veux que je te dise. – Si je te le dis, cela n'aura aucune valeur.

---

[1] Roland BARTHES. *Fragments*... op. cit., p.245.

[2] Déjà auparavant : « *Parle. – Qu'est-ce que tu veux que je dise ? – Ce que j'attends que tu dises. Allons, dis-le !* » (BS 926).

> Je veux que ce soit spontané. Donc j'attends. – Mais je ne peux pas deviner ! – Si tu es celle que j'espère encore, malgré tout, tu dois deviner. Ou devine, ou ne parle plus. (BS 970)

Cette attitude, qui tient à la fois de l'enfant et du fou, apparaît face à Aude dans une crise similaire quoique bien plus courte :

> Pour rompre le silence angoissant, il accabla sa femme d'interrogations inutiles, espérant qu'elle répondrait tendrement, que des mots de miracle surgiraient, qu'elle lui dirait, soudain illuminée : "Allons vers les tiens !" C'est pourquoi il répéta, sans se lasser, longtemps : "Quoi, quoi, qu'est-ce qu'il y a ?" Il espérait la réponse de miracle. Mais elle ne disait rien. (S 324)

Mais *Belle du Seigneur* présente des occurrences paroxystiques de ce chaos conversationnel, dans la mesure où la répétition obsidionale, qui fait capituler l'allocutaire à l'usure, y est mimétiquement rapportée en DD[1]. Au gré de la spirale jalouse, le DD répété perd toute signification, toute conviction, tout investissement personnel dans l'interlocution. Solal apparaît progressivement comme un locuteur machinal, ce que note occasionnellement le récit attributif : « *demanda-t-il sans conviction, machinalement, sans en souffrir, car il était fatigué.* » (BS 939). Il ressasse la même phrase en une sorte de palimphrasie[2] pathétique qui réduit le signe à une succession de bruits dépourvus de sens :

> Assez ! Ne me touche pas ! – Et lui, il ne te touchait pas ? – Il me touchait autrement, murmura-t-elle, idiote de sommeil et de fatigue. [...] – Répète ce que tu as dit. – Qu'est-ce que j'ai dit ? – Tu as dit autrement. – Bon. Autrement. – Que veut dire autrement ? – Qu'il ne me pinçait pas l'oreille. – Pourquoi ? demanda-t-il machinalement, l'esprit vide, mais il fallait tout de même continuer. – Quoi pourquoi ? – Pourquoi est-ce qu'il ne te pinçait pas l'oreille ? (BS 943-944)

Le caractère machinal de ces répétitions est mimétiquement connoté par la lecture machinale, visuelle et globale, que de son côté le lecteur fait de ces DD dupliquant mécaniquement les énoncés :

> "Soulève ta robe ! – Non. – Soulève ta robe ! – Non." [...] Il répéta longtemps la monotone demande de soulever, ne comprenant même plus le mot sans cesse redit. Soulève, soulève, soulève, soulève ! (BS 940)

> Allais-tu à la saillie l'après-midi ? [...] Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. [...] Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. – Oui, quelquefois. – Où ? – À la saillie ! (BS 957)

Le comble de l'absurde est atteint quand la dernière question de Solal porte sur le thème qu'il a fait admettre par force dans la réponse affirmative d'Ariane, non comme demande d'information, mais afin de la contraindre à verbaliser elle-même le présupposé humiliant qu'elle n'a fait qu'admettre. On constate le même fonctionnement quand Solal demande par deux fois l'explicitation d'un pronom référant clairement à Dietsch, et récuse toutes les dénominations par lesquelles y répond Ariane :

> Je n'aurais pas accepté de lui ce que j'accepte de toi ! – Qui lui ? – Dietsch ! – Je n'accepte pas que tu me parles de lui comme s'il était mon ami. De qui parles-tu ? – De D. – Tu ne lui disais pas D ! Dis Serge. – Je ne lui disais pas son prénom. – Alors comment l'appelais-tu ? – Je ne me souviens pas ! – En ce cas, appelle-le monsieur Sexe. [...] Allons, monsieur Sexe ! – Je ne dirai pas. Laisse-le en paix. – Qui ? Qui ? Qui ? Qui ? Réponds. Qui ? Qui ? Qui ? (BS 973-974)

---

[1] Lors de l'enquête préliminaire, elle est l'indice de son insistance, son obstination, à l'image de la question répétée deux fois : « *Tu allais chez lui ?* » (BS 921). Elle est en revanche rapportée économiquement, par un DN, lorsqu'il lui demande si elle a joui avec Dietsch : « *Inlassablement, il répéta sa question et chaque fois elle répondit que non. Mais à la vingtième ou trentième fois, vaincue et en larmes, elle cria oui, oui, oui !* » (BS 924).

[2] Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. op. cit., p.395. « *"Pourquoi pleures-tu ? Il a été question d'un moment de bonheur et cela te fait pleurer ? – Oui. – Pourquoi ?"* [...] *Il répéta plusieurs fois son pourquoi, sans y penser, machinalement. "Je ne sais pas ce que tu dis. Quoi pourquoi ? – Pourquoi pleures-tu ? – Parce que je regrette. – Pourquoi ? Puisque tu l'as fait."* » (BS 925).

Cette dernière question, répétée sept fois, s'offre au lecteur qui n'en fait pas une lecture analytique, comme un bloc typographique comparable au bruit asémantique que finit par y entendre Ariane. En outre, l'alternative à la répétition machinale et dépourvue de sens est la réponse contrainte, lorsque Solal tente d'obliger Ariane à nommer Dietsch par son prénom, puis par un appellatif grotesque. C'est dans ces impératifs commandant la parole d'Ariane qu'apparaît le plus nettement la perte de sens et la réduction du dilogue en inquisition. Outre les dénominations de Dietsch, Solal dicte à Ariane l'aveu qu'elle doit faire : « *Dis que tu as été sa maîtresse. – Pas été sa maîtresse.* » (BS 921). Il lui demande ensuite non plus d'avouer, mais de s'humilier, se flageller, par l'énonciation paradoxale de l'insulte à la première personne : « *Dis que tu es une prostituée. – Ce n'est pas vrai, tu le sais, dit-elle calmement.* [...] *– Dis que tu es une grue. – Ce n'est pas vrai, je suis une femme honnête.* »[1] (BS 958-959). Le paradigme exemplaire de l'autocritique stalinienne ou de l'Inquisition est plus que jamais présent quand Solal demande une trace écrite[2] : « *Ecris que tu as couché avec Dietsch, et signe.* » (BS 974). Cette parole écholalique ou commandée donne mimétiquement l'illustration paroxystique de l'enfermement intrinsèque à la scène ; Barthes l'exprime d'ailleurs par une formule qui s'applique à toute la liaison entre Solal et Ariane et rend bien compte de l'altération du discours amoureux, du verbe inaugural à la déréliction :

> L'accord est logiquement impossible dans la mesure où ce qui est discuté, ce n'est pas le fait ou la décision, c'est-à-dire quelque chose qui est hors du langage, mais seulement ce qui précède : la scène n'a pas d'objet ou du moins elle le perd très vite : elle est ce langage dont l'objet est perdu.[3]

[1] Ces impératifs sont l'exact contrepoint de la demande amoureuse que répète Solal dans l'euphorie des débuts : « *Dis que tu m'aimes* » (BS 405).

[2] Il observe la même attitude envers Aude, dans son procès du mariage mixte ; les impératifs lui dictent soit l'aveu lui-même, soit une réponse dont l'énonciation, interprétée à charge, a la valeur d'un aveu : « *"Dis comment tu t'appelles. – Aude Solal. – A Paris, quand tu faisais des commandes chez les fournisseurs, comment disais-tu ? Tu devais manger les syllabes. Tu te repens de ton mariage ? Dis que tu te repens !* [...] *Dis ton nom d'avant. – Aude de Maussane." Oh, comme elle le disait bien ! Lentement. Elle le savourait, son bel ancien nom !* » (S 325).

[3] Roland BARTHES. *Fragments*... op. cit., p.244-245.

CHAPITRE IV : L'IDIOLECTE SEUL CONTRE TOUS

I. Diaphonie et invention idiolectale

Dans ces dilogues de crise en DD, comme dans son discours intérieur sur la déréliction, l'écoute de Solal distord la parole d'Ariane, et la fait grimacer. Son expression la plus agressive est la mention parodiée d'un euphémisme habituel à Ariane, qu'il applique à sa liaison avec Dietsch et déforme par l'outrance de sa prononciation affectée, altérant l'orthographe même du mot : « *tu as eu du plaisir la première fois, de la joie, comme tu dis noblement, tu as eu la joâ, la joâ* »[1] (BS 926). Un survol montre bien à quoi s'en prend cette dérision phonétique, aux sacralisations sociales et culturelles, ou intimes dans le cas de l'orgasme d'Ariane : « *se félicitant d'être hartiste et clignant des yeux pour mieux se pénétrer de ce pan de jaune génial dans le coin du tableau* » (BS 367), « *fournisseur de pouahsie* » (BS 358), « *cette vieille dame m'assure qu'Il l'a chauvée et qu'elle est conchtamment inondée par Cha préjenche* » (BS 889). Ces deux derniers exemples sont particulièrement évocateurs : dans l'un, la poésie est entachée par l'interjection de dégoût, qui semble être son étymon ; dans l'autre, la profession de foi est d'autant plus dégradée par l'altération graphique que celle-ci affecte le possessif qui n'en conserve pas moins la majuscule d'usage quand on réfère à Dieu. L'acronyme « *leur Essdéenne* » (BS 873), auquel s'ajoute le possessif des délocutés, connote la même mise à distance, dans le seul registre écrit, le terme conservant sa prononciation, de surcroît en cotexte de monologue intérieur. Cette parodie par l'altération du signifiant écrit, et éventuellement oral, relève à la fois de la revanche et de la disqualification : « *A haute voix, il imite le défaut de prononciation de l'albinos. Puichque vous tenez tellement à être franchais. Moquerie de faible, pitoyable vengeance.* » (BS 846). C'est également ce que réalisent les approximations phonétiques, raillant le nom des Maussane sans autre motivation que la rime : « *Aude de Frangipane* » (S 181). La paronymie vire au calembour douloureux quand, dans son monologue intérieur, elle condense l'altération du quotidien et l'ennui : « *la massepieds la cassepieds* » (BS 909).

La crise Dietsch est également exemplaire d'une diaphonie polémique, inversant ouvertement la mention en ironie mordante : « *Qui était-ce, cet ami continent mais pressant ?* » (BS 922), « *qu'il devienne pressant, comme tu dis noblement, c'est-à-dire qu'il veuille la continuation normale des quarante baisers* » (BS 924), « *Eprouvé ! Elle en trouvait des mots !* [...] *"Pourquoi n'as-tu plus rien éprouvé puisque la première fois tu as éprouvé ?"* »[2] (BS 926). La répétition souligne alors la mention, et y inscrit l'intention ironique : « dans un environnement décapant, on voit déjà la reprise ostensible afficher sans équivoque *la visée de la disjonction énonciative : une force illocutoire de discrédit*. »[3] Dans *Solal*, on trouve une opposition comparable entre le DI modalisé d'Adrienne, et le DD autonymique et provocant de Solal : « *Elle dit* [...] *qu'il était peu délicat de rappeler une erreur passée. "Une erreur ? Mais rien que pendant la nuit de Florence, il y a eu quatre erreurs. Et tu en voulais encore une !"* » (S 157-158). Il réalise une resémantisation brutale du terme, *erreur* étant pris en cotexte non pas comme un euphémisme abstrait de

---

[1] Solal l'a déjà caricaturé en discours intérieur : « *la susdite joie, qu'en lui-même il se complaisait tristement à prononcer joâ, en imitant l'accent d'un clown célèbre* » (BS 818-819).

[2] Cet euphémisme réapparaît en DIL intérieur (BS 941).

[3] Anna JAUBERT. op. cit., p.165.

« liaison », mais comme le synonyme exact et dénombrable de « coït ». C'est là un trait permanent de l'attitude conversationnelle de Solal ; ainsi, quand il demande à Aude des nouvelles de Jacques, il réduit ensuite comiquement sa désignation à la qualité sur laquelle portait sa question : « *Est-ce qu'il fait quelque chose, est-ce qu'il travaille ? – Oui.* – [...] *Va-t'en, va voir l'homme qui fait quelque chose.* » (S 311). Très souvent, cette diaphonie instaure, dans le cadre d'un affrontement rhétorique, un rapport très polémique aux mots de l'autre, aux visées perlocutoires très fortes. Ainsi, Aude voudrait lui inspirer la compassion : « *je n'en peux plus. – Moi je peux.* » (S 288). La valeur adversative du pronom personnel antéposé oppose l'emploi figé du syntagme verbal par Aude, et son défigement insolent ; l'inversion de la forme négative en affirmative opère une resémantisation très forte assortie de l'affirmation vigoureuse du moi, précédant une longue tirade. Cette dimension offensive est explicitée en trois temps, lorsque Jacques tente de ramener à la mesure un Solal très provocateur : « *Voyons, voyons, fit Jacques avec quelque agacement. – Non, nous ne voyons pas. Moi je vois. Pas vous.* » (S 184).

La scène de jalousie donne, à la fin du cycle, une expression outrancière des constantes de l'idiolecte de Solal. Sa violence conversationnelle suggère la souffrance et la folie, et affecte également la syntaxe. Le connotème syntaxique le plus frappant réside dans les ellipses et réticences, que matérialise ici la parenthèse : « *Est-ce que tu prenais une valise, le soir, lorsque tu allais passer la nuit. (Il ne finit pas. Dire avec Dietsch était épouvantable.) Une valise, le soir ?* » (BS 952). Le mot fait exister le référent, et son omission est l'indice de l'image indicible. On trouve des occurrences significatives d'ellipse de la subordonnée dans le discours intérieur, exprimant la douleur ou la nausée, par exemple au sujet de son suicide : « *La balle s'y trouvait qui plus tard, oui plus tard.* » (BS 9) ; de l'inévitable découverte de sa judéité lors d'une consultation médicale : « *le bonhomme le fera se mettre nu pour l'examiner et il verra, s'apercevra que.* » (BS 858) ; ou de l'inéluctable sexualité : « *qu'y puis-je si dans une île déserte, ça suffit on connaît l'île déserte et ses résultats* » (BS 886). L'évocation de la sexualité, quand elle n'est ni lyrique ni dérisoire, bascule de l'amplification à l'ellipse, à l'instar des substantifs lacunaires dans sa description des photos osées que lui a envoyées Ariane, d'abord en la faisant fictivement parler : « *pauvre malheureuse combinant la prochaine pose oui encore celle-là elle lui plaira moi nue devant la glace ainsi il me verra des deux côtés la main gauche levée appuyée sur la glace et la main droite passée entre les comme pour saisir oui il aimera* » (BS 873) ; mais également dans l'expression la plus intime de soi, dans une allocution intériorisée : « *oui chérie ton oui ton me fait peur* »[1] (BS 882).

Le zeugme syntaxique connote la même brusquerie souffrante, non par l'omission mais inversement par une adjonction proche de l'anacoluthe, coordonnant des groupes de nature différente[2]. La parole de Solal en vient à être brachylogique, du fait de l'ellipse du verbe de la principale et de la parataxe : « *Ô celle qui ne se laissera pas séduire ou qui sera mienne pour de nobles raisons, mon front dans la poussière toute ma vie !* » (BS 343). Un procédé en tous points comparable est la polysyndète accumulant les segments de même fonction, en une suite de coordinations dont la clôture n'apparaît ni prévisible ni nécessaire, mais au contraire, inattendue et hétérogène : « *j'ai vendu mon âme pour un appartement au Ritz et des chemises de soie et une Rolls et trois bains par jour, et mon*

---

[1] On retrouve la répétition lancinante et elliptique dans ce bégaiement douloureux, en DIL : « *Sa chérie, sa chérie, dans quoi, dans quoi, dans quoi l'avait-il embarquée ? Son innocente, dans quoi, dans quoi ?* » (BS 746).

[2] Par exemple une complétive et un syntagme nominal : « *l'espoir d'un échec et qu'une enfin lui résistera* » (BS 345). La dimension paradoxale et impossible de l'espoir de don Juan est fortement connotée par cette syntaxe désespérée.

désespoir » (BS 351). Elle relève du bathos, c'est-à-dire d'un sublime d'autodérision. Outre la souffrance, cette syntaxe s'articule à deux autres traits voisins du personnage. Il s'agit tout d'abord de son extranéité linguistique, que Solal revendique chez les Sarles : « *elle se dit (et si elle ne se dit pas, elle se pense, je parle mal, je ne suis pas français) elle se dit :* [...] » (S 185), ou devant Adrien : « *Oui, je sais, je parle mal, car naturalisé de fraîche date je suis !* » (BS 337). L'agrammaticalité est l'indice de son marranisme et de son étrangeté sociale, spirituelle, amoureuse, au même titre que l'anomie ou l'aphasie. D'autre part, l'omission des verbes, des prépositions, des articles manifeste l'éthos prophétique et la transe polémique par lesquels cette souffrance et cette extranéité s'expriment dans le registre agonique, notamment tout au long de la tirade du Ritz : « *qu'est-ce que c'est, danses populaires* [...] *? (Il était si pressé que ses phrases s'entrechoquaient, incorrectes.) Danses populaires, c'est gaillards remuant fort* [...]. » (BS 365-366). Le lecteur y lit à la fois le symptôme du scandale et l'instrument de la satire. L'agrammaticalité contribue à dégrader par exemple la séduction en une liste hâtive : « *elle savent tout de suite comment tu es viandeusement sous les vêtements, si suffisamment de muscles, si poitrine large, si ventre plat, si hanches étroites et si pas de graisse.* » (BS 348) ; et la lune de miel en privilège de classe, brutal, cynique, pas poétique : « *ce séjour à Venise marche bien parce que poésie, et poésie parce que billets de banque beaucoup et appartement dans le palace le plus cher.* » (BS 367).

La réduction syntaxique peut également connoter, surtout dans *Solal*, un trop-plein de vie, une parole adolescente et fougueuse, un vitalisme grammatical, dans cet aveu à Adrienne : « *J'aime ce qui est trop.* » (S 249) ; ou dans ce discours intérieur qui précède la tirade du renégat : « *Les deux ont dû repartir pour Céphalonie. Tant pis. Moi d'abord. Moi vivre. Vivre moi.* » (S 277). Au contraire, les antithèses binaires elliptiques formulent, souvent intérieurement, les apories et les contradictions de sa condition de marrane : « *Ne pas réussir, triste. Réussir, plus triste encore.* »[1] (M 583) ; ou d'amant : « *A mon âge, le Christ. Et moi je suis l'empereur d'une femme.* » (S 318). Au cours de la crise de jalousie, ce balancement binaire trouve un développement paroxystique, dans un DIL détaillant l'alternative angoissante dans laquelle est enfermé le couple : « *Du joli, la passion dite amour. Si pas de jalousie, ennui. Si jalousie, enfer bestial. Elle une esclave, et lui une brute.* » (BS 962). L'antithèse binaire marque la péroraison d'une diatribe adressée à Aude, avec une efficacité péremptoire qui tient du modèle de la maxime classique : « *Facile d'être viril, plus beau d'être homme.* » (S 326) ; c'est un quasi-décasyllabe dont chaque moitié contient une double assonance, et qui assène l'opposition entre l'adjectif, qui ne prélève qu'une des qualités qui font l'homme, et le substantif qui le désigne dans sa totalité et toute sa beauté. En fait, la phrase de Solal se présente sous les formes les plus variées, renvoyant à des esthétiques et des propos contradictoires : procédant par amplifications, métaboles, parastases, elle peut par ailleurs être très proche de celle des Valeureux. Cependant, son caractère plus motivé, moins ludique, fait qu'elle n'est pas simplement grotesque, mais se situe à la fois dans le sublime et dans le grotesque. C'est un idiolecte cyclothymique

L'étrangeté et le désarroi expressif de Solal sont également inscrit dans le néologisme. Sa conscience malheureuse de l'usure des mots et de la stéréotypie s'assortit d'un impératif néologique. D'une certaine façon, la tirade du Ritz est un néologisme hypertrophié renouvelant la formule ancienne du « je t'aime », dont la nécessaire variation obsède Solal au fil de la déréliction. La péremption définitive qui marque les gestes, le

[1] Norman THAU. op. cit., p.226, la glose en ces termes : « Etre Juif à l'Est, Oriental, triste. Devenir Occidental, plus triste encore. »

corps et les mots d'Ariane dès lors qu'elle avoue le précédent Dietsch suscite la création d'un lexique approprié, suggestif de la détresse et de la violence qui habitent alors Solal. Tout d'abord, la néologie la plus radicale consiste en ce que Solal se renomme lui-même, fixe les appellatifs qu'Ariane doit lui adresser en récusant la communication normale et les mots usagés :

> "mon seul étonnement, c'est que tu ne m'appelles jamais Adrien, ni Serge. C'est curieux, tu ne confonds jamais malgré l'encombrement [...]. Le chic serait de m'appeler Adrisergeolal, tu ne crois pas ? Tu aurais ainsi tous les plaisirs à la fois. – Laisse, je t'en supplie. Tu n'es pas méchant, je le sais. Reviens à toi, Sol. – Ce n'est pas mon nom. Si tu ne me dis pas mon vrai nom, [...] jamais plus je ne t'adrisergeolalerai. Ou plutôt appelle-moi monsieur Trois. – Non. – Pourquoi ? – Parce que je ne veux pas te déshonorer. Parce que tu es mon aimé. – Je ne suis pas ton aimé. Je ne veux pas d'un mot qui a servi pour un autre. Je veux un mot rien que pour moi, un mot vrai. [...] Dis-moi monsieur Trois ! [...] – Sol, reviens à toi, redit-elle. – Pas mon nom. Je reviendrai à moi si tu me le demandes correctement. Allons, courage ! – Monsieur Trois, revenez à vous", dit-elle tout bas, après un silence. Il se frotta les mains. Enfin un peu de vérité. (BS 954-955)

Par le prénom-valise, puis le chiffre, Solal s'attribue des noms impossibles pour traduire une réalité inconcevable et indicible. Ses pseudonymes grotesques radicalisent l'aliénation de soi qu'exprime son autodésignation comme délocuté en référence à son prédécesseur : « *Cela te gêne de passer une jupe devant le successeur du chef d'orchestre ?* » (BS 939). En outre, il fait dériver de son prénom monstrueux un verbe qui est dans le lexique l'équivalent de ce que l'amour dans une vaste corbeille de cirque est au kamasoutra du couple : un inédit grotesque. Symétriquement, il développe un ample paradigme dérivé du patronyme du rival, désignant l'acte innommable et ses deux protagonistes : « *tu t'es trop fait dietscher* » (BS 944), « *la dietschée n'avait qu'à rester avec son dietscheur* » (BS 954), « *et frotte que tu frottes et savonne que tu savonnes pour être savoureuse et dietschée à fond* » (BS 968). Par ailleurs, le nom propre devient épithète, et reporte la monstruosité du précédent sur celle des scènes qui le ressassent : « *le micmac Dietsch* » (BS 962), « *les jalousies Dietsch* » (BS 983, 984).

II. En être ou ne pas en être

Il est une locution particulièrement emblématique de l'idiolecte de Solal : le syntagme verbal « *en être* ». Moins visible que les forgeries jubilatoires à la façon des Valeureux, elle est attestée en langue, au sens de « faire partie de », notamment d'un groupe, et dans un sens restreint et péjoratif, du groupe des homosexuels. Toutefois, sa récurrence est telle dans la parole de Solal qu'elle prend une extension maximale, et par cette quasi-néologie, illustre son rapport à la langue et au groupe social. Le pronom *en* est un anaphorique mis pour le syntagme prépositionnel donnant un cadre à l'appartenance ; mais chez Solal le cotexte lui fournit rarement un antécédent. C'est un déictique de notoriété, désignant ce qui est extérieur au discours solitaire, le principe de cohésion, abstraction faite de la nature du groupe auquel la cohésion intègre. La première occurrence apparaît dans *Solal*, pendant que les Sarles fêtent Pâques et que Solal déchu se morfond à l'étage : « *il vit les œufs teints sur la table. "Je n'en suis pas."* » (S 314). Quand la locution est appliquée aux femmes, ou à Ariane, la référence du pronom réside dans une stricte anaphore cotextuelle, désignant un groupe social restreint, pour les unes le grand monde : « *la démangeaison féminine de suivre la mode qui est imitation de la classe des puissants et désir d'en être.* » (BS 356) ; pour l'autre la salle de danse de l'hôtel ou la sauterie des voisins de la Belle de Mai : **«** *Triste de ne pas en être* » (BS 759, 841). En revanche, quand il s'agit de l'étrangeté de Solal, la référence excède bien souvent le cotexte. La locution apparaît systématiquement dans une acception très générale, en association avec une négativité, expression de la solitude : « *les hommes ne m'aiment pas, je les gêne, je n'en*

suis pas, ils me sentent seul. » (BS 364). Au fil de la déréliction surgit parfois l'antithèse entre cette négation vécue à chaque instant, et un passé différent, par exemple quand Solal est cloîtré dans la chambre d'un hôtel parisien : **«** *il n'en était plus.* » (BS 838), « *Eh oui, autrefois il sortait pour vaincre, pour charmer, pour être aimé. Il en était.* » (BS 849). Ces trois compléments de but confèrent un contenu au pronom *en*, qui désigne implicitement la réussite sociale et la conquête amoureuse. La différence est évidente avec le syntagme verbal qui formule, aussitôt après, son solipsisme actuel par une tournure voisine : « *On est entre nous maintenant, dit-il* » (BS 850).

Néanmoins, cette appartenance est régulièrement qualifiée de feinte et associée au motif théâtral, à travers la figure de don Juan : « *Il est toujours seul, n'en est pas, joue la comédie d'en être* » (BS 343), puis dans l'exorde lyrique de la tirade de séduction : « *tous les jours je joue la farce, tous les jours je feins d'en être, je discute gravement moi aussi* [...]. *Je méprise cette foire* » (BS 351). Le cotexte développe alors la satire de la SDN ; dans l'exemple suivant, au contraire, le contenu du pronom relève plus des valeurs et des représentations, que des simples activités ; il désigne ce qui fait le ciment idéologique et linguistique de la cohésivité du groupe : « *je n'en étais pas je feignais je n'en ai jamais été je n'ai jamais cru à leurs normes leurs valeurs leurs catégories toujours étranger toujours hors de communauté seul depuis toujours même quand faisant le ministre* » (BS 909-910). On retrouve tous ces contenus lorsque la négativité de l'appartenance s'exprime à travers la visée virtualisante optative, et présente la cohésion comme un objectif, et donc pas comme un acquis. En la désirant, Solal se montre encore comme étranger à la farce sociale dont il dit, même au faîte de sa gloire, ne jamais avoir été ; sa déchéance n'en est que plus vive : « *n'importe quel poste même subalterne mais en être mais sortir de la lèpre* » (BS 875). La religion est la feinte qui s'impose avec le plus d'évidence : « *Se convertir ? Non par conviction, jamais il ne pourrait, mais pour en être, pour être accepté.* » (BS 856). Solal en donne une illustration douloureuse et grotesque lorsque, reclus dans sa chambre d'hôtel, il entend un culte protestant à la radio : « *Il se lève, se met à genoux devant le poste, à genoux pour en être, pour être avec des frères.* [...] *Puis il se relève, seul et juif* » **(**BS 866). L'alternative à la feinte sociale et à la folie de solitude réside dans la folie feinte, que Solal envisage comme remède tant à la sclérose amoureuse (BS 915-917) qu'à l'extranéité sociale : **«** *Feindre la folie pour être enfermé dans un asile ? Ainsi, rester en vie, sans en être, et sans souffrir de ne pas en être.* » (BS 863-864).

Solal expérimente ce fonctionnement lors d'une de ses errances parisiennes, à l'occasion d'un événement de la rue. Comme l'écrit François Flahault,

> on n'appelle événement que ce qui offre à un discours l'occasion de s'exercer. L'événement qui provoque le discours fait, comme on dit, l'actualité. Mais ce qu'il "actualise" surtout, c'est tous ceux auxquels il fournit l'occasion d'énoncer ce discours comme étant leur parole, leur apportant une monnaie à faire circuler dans la dialectique de la reconnaissance.[1]

L'accident de la circulation permet la circulation de l'accident, de bouche en bouche, dont chaque locuteur est un agent légitime :

> Soudain, deux autos fracassées, un agent de police dressant un constat, des badauds discutant de l'accident. Il écoute, il se mêle à la discussion, honteux de sa déchéance, mais c'est bon. Un groupe est anonyme, n'est pas un individu qu'on devine et qui vous glace. Et puis c'est du social. On en est, on appartient, on dit la sienne, on est d'accord sur la cause de l'accident, on se sourit, on est des égaux, on fraternise, on dit du mal du chauffeur responsable, on s'aime. (BS 855)

[1] François FLAHAULT. art. cit., p.78.

Le regard que Solal porte sur la scène dénude la parole cohésive, qui soude une communauté transitoire et réconfortante. Dans la dernière phrase, la référence du pronom emblématique *en*, quoique partiellement remplie par les antécédents concret, *un groupe*, et abstrait, *du social*, tire surtout sa signification de la dynamique à l'œuvre que détaille la série asyndétique des syntagmes verbaux au sujet impersonnel On. Surtout, son caractère précisément allusif et asémantique est essentiel à la cohésivité. On le retrouve, d'une part, dans l'emploi intransitif du verbe *appartenir* qui dénote uniquement l'appartenance même, à quoi que ce soit, comme source essentielle d'identité, le contenu et le contenant étant dès lors secondaires, et d'autre part dans l'anaphore conceptuelle du pronom possessif *la sienne*, dépourvue d'antécédent. Au flou de la référence fait pendant la vigueur du lien qui fédère les interlocuteurs, comme le soulignent les verbes pronominaux réciproques, et les motifs de l'égalité et de la fraternité. Significativement, entre le verbe qui narre la réalisation de celle-ci, et le climax de l'amour mutuel, apparaît le DR le plus détaillé des paroles échangées, qui sont des paroles d'exclusion.

Un autre néologisme révélateur est, effectivement, l'emploi intransitif du paradigme verbal de l'appartenance, dès lors revêtu d'une acception nouvelle, absolue. Solal, dans le commentaire qu'il fait à Ariane après sa conversation téléphonique avec Adrien, développe les termes de l'antithèse :

> Un veinard, en somme, votre mari. Plein d'appartenances. Une patrie vraie, des amitiés, des semblables, des croyances, un Dieu. Moi, seul toujours, un étranger, et sur une corde raide. Cette lassitude parfois de devoir toujours attendre tout de moi, de ne pouvoir compter que sur mon alliée, mon intellijuiverie. Ce désir fou qui me prend d'être un humble, mais qui en est, qui fait partie, un régulier porté du berceau à la tombe par les appartenances et les institutions (BS 346)

Adrien est d'abord tout entier résumé par sa *veine*. La seconde phrase, monorhématique, la développe avec une ambiguïté intéressante, par ce qui lui appartient, et ce à quoi il appartient ; et la troisième accumule cinq syntagmes nominaux qui, génitifs objectifs et subjectifs, ressortissent de l'avoir, et esquissent les contenus de la parole cohésive : patrie, liens sociaux, représentations, religion. Solal, en revanche, se définit par l'être, un être syntaxiquement hétérogène, connotant sa solitude, son nomadisme et son extranéité. La phrase ne comporte pas le verbe attributif que l'on attend, et juxtapose quatre syntagmes hétéroclites dont l'apposition suggère l'équivalence, un pronom, un adjectif, un substantif et un complément circonstanciel d'état. Tout Solal, locuteur et individu, est dans cette *onomatopée syntaxique*[1] qui lie sa forme, son contenu, et l'identité du personnage qu'elle exprime et révèle en même temps.

Miss Wilson donne une image hyperbolique de cette appartenance. Son portrait ne rapporte pas exactement la vision de Solal, qui garde « *Les yeux baissés pour ne pas voir ce regard qui lui faisait mal, regard des heureux raisonnables* » (BS 287) – mais bien sa pensée ; la série de qualifications apposées au sujet du verbe au passé simple opère une transition vers le DIL dans lequel Solal mesure à l'aune de sa secrétaire sa propre solitude :

> bardée de certitudes, forte de son Dieu, de son roi, de son implacable probité, de son au-delà assuré, du cottage déjà acheté dans le Surrey et où, parvenue à la retraite, elle finirait ses jours, taillant ses rosiers d'un sécateur sec entre deux tasses de thé fort et non sucré, entourée de la considération de tous, amie de la femme du pasteur, impeccable et heureuse dans ce cottage qu'elle ne quitterait que pour filer tout droit au ciel, vierge et ses grands pieds en avant. Une veinarde, qui en était, et qui croyait. Lui, il n'était de rien, un homme seul, et qui mécroyait tout.

[1] L'expression est de Spitzer. On retrouve l'image de la *corde raide* en M 570 et BS 846.

La religion, la moralité, la monarchie, la propriété individuelle[1]... la série est très proche de celle d'Adrien. A la locution emblématique *en être* s'ajoute l'emploi absolu, lexicalisé cette fois, de *croire*. Ils trouvent une antithèse terme à terme dans les formulations négatives de l'extranéité de Solal et, par le préfixe, de sa mécréance généralisée. Enfin, cette facilité pour la cohésivité est qualifiée de *veine*, la forme burlesque du pari pascalien, comme l'illustrent les qualifications appliquées à Forbes et Sabran : « *sûres de leurs vérités, fortes d'être le nombre et la règle, caparaçonnées de social, sans cœur et sans gaffes et sans angoisses, et croyant en Dieu, bien sûr. Toutes les veines, et même de se croire bonnes.* » (BS 745). Les désignations des fidèles appelés à l'église exploitent dans un raccourci saisissant les connotations du paradigme : « *les veinards, les coagulés* » (BS 856). En effet, cette dernière métaphore de la cohésivité, comparable à « *s'agréger* » (BS 355) et à « *agglomérés* » (BS 777), s'enrichit ici des syllepses de l'isotopie de la *veine* dont elle réactive vivement la dénotation médicale, en même temps que l'acception la plus concrète du verbe *coaguler*.

L'extranéité de Solal trouve une expression particulièrement éloquente dans la néologie ou le pervertissement dont il affecte la parole coagulée par excellence, ces grumeaux du discours que sont les clichés et les lexies figées. D'ordinaire, leur énonciateur n'est pas le locuteur qui, en les prononçant, manifeste par là qu'il *en est*. L'attitude de Solal est aux antipodes d'une telle allégeance à cet état de fait de la langue :

> Dans la pratique, le cliché jouit d'une naturalité qui fait qu'on en use sans forcément s'en rendre compte et que c'est seulement au prix d'un arrachement et d'une mise à distance qu'il apparaît pour ce qu'il est. Linguistes et anthropologues ont pu dire que ce qui distingue l'homme de l'animal ce n'est pas la capacité d'échanger des signes, c'est l'aptitude à méta-communiquer. C'est alors cette même faculté qui permettrait de distinguer entre les utilisateurs du cliché.[2]

L'un des procédés courants du défigement réside dans l'addition développant le schéma de la lexie figée selon une analyse componentielle : « *pourquoi ne se faisait-elle pas prendre sur-le-champ et sur l'herbe ?* » (S 179). Le défigement produit alors un véritable contre-discours, tout comme quand il permet de nommer l'impensé des religions qui prêchent la vie éternelle – la préférence, malgré tout, pour la vie tout court : « *les religieux en partance pour l'au-delà ont peur de la mort préfèrent de beaucoup l'en-deçà* » (BS 889-890). Toutefois, cette dérision par l'adjonction est plus propre à Mangeclous qu'à Solal, chez qui le défigement se réduit plus souvent à la seule substitution paradigmatique. Ainsi, il donne au paradigme insultant du récipient creux, illustré par la cruche, la gourde, la carafe, un prolongement incongru du fait du parasitage du sème d'antiquité et de ses connotations positives : « *elle est vaniteuse, l'amphore.* » (BS 359). La substitution est *a fortiori* source de satire quand elle renouvelle des lexies figées, à l'instar des « *baisers à langue que veux-tu* » (BS 793), du délit de « *lèse-passion* » (BS 834, 836), ou de « *ce lamentable thé, couvre-défaite* » (BS 752). Ce dernier exemple est toutefois plus complexe, dans la mesure où il apparaît comme un mot-valise, que son premier élément inscrit comme une variation du paradigme concret illustré par *couvre-lit*, mais dans lequel la dénotation abstraite du second élément connote une autre isotopie, le *cache-misère* ; à la dissimulation s'ajoutent les connotations de prosaïsme, voire de sordide. Enfin, il n'est pas étonnant que l'idiolecte de Solal détourne les proverbes, comme « *l'amour était tiré et il fallait le boire* » (BS 794), ou une sentence passée à la postérité : « *Nourriture et lecture, mamelles nourricières de la solitude* » (BS 831). Au paradigme rural, labourage et pâturage, vanté par Sully, Solal substitue les deux exutoires du reclus, qui s'inscrivent aussi en contrepoint de la série des cinq indices rimés de la distinction, peinture, sculpture, nature, littérature et culture.

---

[1] En outre, la juxtaposition tend à assimiler cet *au-delà assuré* au cottage qu'elle a acheté.

[2] Henri QUÉRÉ. art. cit., p.103.

III. Polémique de l'adjectif

Aux substitutions paradigmatiques s'ajoutent d'importants glissements syntagmatiques, qui affectent, on l'a vu, toutes les parties du discours, mais s'avèrent plus particulièrement néologiques dans le cas de l'adjectif. L'antéposition est l'un des procédés les plus constants de cette néologie, qui opère en discours un emploi non-classifiant d'adjectifs classifiants, souvent relationnels. Comme le souligne Marc Wilmet après avoir cité un DIL de Solal, « L'antéposition non autrement motivée du qualificatif met en évidence un comportement linguistique – donc social et psychologique – anormal. »[1] On trouve une expression radicale du procédé dans la mention ironique de l'idiolecte amoureux par l'antéposition de l'adjectif *sacré*, dans la mesure où elle suffit à inverser radicalement le sens et les connotations, quant à son niveau de langue ou son axiologie, du lyrisme du vieux : « *Ô elle dont je dis le nom sacré* » (BS 40). La liaison tout entière est affectée de cette inversion, dans les moindres de ses accessoires : « *sa sacrée robe* » (BS 720), « *ce sacré amour* » (BS 724), « *ce sacré Vous qui savez* » (BS 726), « *la sacrée passion* » (BS 728), « *son sacré gramophone* » (BS 759, 818), « *sur la sacrée terrasse pour jouir de la vue de la sacrée mer* » (BS 835), « *débarrassée du sacré bien-aimé* » (BS 842), « *tous ses sacrés disques de Bach* » (BS 909). L'allographe « *massacrée* » (BS 818) par lequel Solal répond intérieurement à l'appellatif amoureux prononcé par Ariane, « *mon sacré* », lexicalise les connotations de ces antépositions. Le phénomène ressortit des contradictions ironiques dans les métaphores, les zeugmes, les oxymores[2].

La fonction d'attribut produit les mêmes infléchissements connotatifs : « *il est flapi et conjugal* » (BS 368). La dissonance que rajoute la coordination des deux adjectifs, l'un familier et l'autre relationnel, est souvent développée par l'amplification des caractérisations, à l'image de cette surcharge de couleurs elles-mêmes qualifiées, en polysyndète, qui évoque ironiquement un *cliché saturé* : « *Alors c'est le grand amour bleu céleste et rouge cœur et violet infini.* »[3] (S 182). Cette labilité de l'adjectif permet au cotexte, notamment au substantif qu'il caractérise, d'extraire de l'adjectif des connotations axiologiques que normalement il ne comporte pas, tels ceux qui touchent au mariage : « *un éternuement marital* » (BS 783). Leur caractère hétéro-isotopique tire vers la condensation métaphorique, comme l'illustre le monologue chaplinesque ; Charlot y écope de « *coups de pied capitalistes* » (BS 755), et reçoit lui-même deux qualifications proprement relationnelles, dérivées de patronymes d'hommes célèbres : « *alors napoléonien Charlot* [...] *confectionne dédaigneusement une cigarette entre deux doigts millionnaires et son front est nietzschéen* » (BS 756). La dimension grotesque des qualités, dont Charlot illustre l'envers ludique, est patente dans la caractérisation incongrue comme « *des dromadaires spiritualistes* » (BS 764), et plus encore quand, par une hypallage, elle dénonce la feinte, tel Solal conférant à la SDN, « *l'œil politique et international* » (BS 351). Les connotations ajoutées à ces adjectifs classifiants prennent une forme plus explicite avec l'emploi de substantifs comme épithètes du support de qualité *genre* : « *dans le genre Buckingham Palace* » (BS 774), « *en robe du soir, genre cantatrice* » (BS 837). Le *genre* qui reçoit les

---

[1] Marc WILMET. "La place de l'épithète qualificative en français contemporain". *Revue de linguistique romane*, n°177-178, janvier-juin 1981, p.59.

[2] Tels que ce complément prépositionnel : « *Beau à vomir.* » (BS 9), « *intelligent à vomir* » (BS 776). Voir Anne-Marie PAILLET. art. cit., p.38-40 ; op. cit., p.422-445. La formule clef de cette dérision est : « *Tragique, cette comédie.* » (BS 460).

[3] Au contraire, dans l'exemple suivant, la sécheresse des caractérisations du substantif pluriel, appuyant la métaphore militaire, s'oppose au registre lyrique que connote l'accumulation désordonnée des épithètes variées qualifiant un substantif singulier : « *Un peuple rieur, poétique, famélique, excessif et désespéré ne méritait-il pas autant de respect que leurs cohortes mécaniques et policées ?* » (S 239).

qualifications les plus riches campe le type de l'homme désirable : « *le genre explorateur anglais laconique ôtant sa pipe pour dire yes* » (BS 361), « *elle lui offrit une pipe anglaise, très courte, genre loup de mer ou détective anglais* »[1] (BS 362).

La qualification discordante est particulièrement nette quand elle affecte d'une signification antiphrastique un syntagme désignant une valeur, à l'image de cette qualification hébraïque ironique : « *que de souhaits de mort aux Juifs dans ces villes de l'amour du prochain.* » (BS 852). C'est son application à Ariane, dans un DIL intérieur après l'amour, qui révèle la plus forte dégradation du syntagme, par le glissement dérivationnel du substantif à l'adjectif : « *Tant pis, souffrir, rester collé, être bon, aimer cette prochaine vraiment trop proche.* » (BS 720-721). En effet, désignée par le substantif *prochain*, normalement employé avec une extensité universelle, l'unicité de l'aimée est nommée par sa condition, au sens éthique et métaphysique, et dépassée par sa qualité de semblable, par son droit à la charité ou à la miséricorde. D'autre part, l'isolexisme et son déictique activent le sens concret, et dégradent la proximité éthique universelle, dans cette promiscuité particulière. Ariane individu et l'universalité du qualificatif sortent tous deux ruinés de leur télescopage.

A l'inverse, la substantivation des adjectifs érige une qualité, un comportement, voire une circonstance ou une anecdote, en essence, en substance, en identité. Elle leur donne la présupposition d'existence, l'épaisseur du référent ou du concept, et réalise une abstraction des données contingentes du réel selon deux grands principes, d'une part « *le biologique* »[2], d'autre part « *le social* »[3]. L'essentialisation culmine avec la reprise par Solal du paradigme freudien[4]. Développé et appliqué à Ariane, il est outré en une personnification cocasse. Elle fait basculer l'analyse du couple que Solal forme avec Ariane en un ménage à trois, où il est ballotté entre les tendances contradictoires du conscient et de l'inconscient de celle-ci (BS 724, 774, 962). L'insu d'Ariane donne un nom à la discordance que Solal ne cesse de verbaliser, polémiquement : « *sous votre héroïque conscient, votre inconscient plein de bon sens* » (BS 786), ou intérieurement : « *son pauvre loyal conscient adorait le bien-aimé* [...] *mais son inconscient aspirait au tam-tam de la fête tribale.* » (BS 761). L'inconscient trouve en outre, avec le *tréfonds*, un parasynonyme plus métaphysique et plus obscur, plus absolu, dénué d'antonyme (BS 361, 379, 382-383, 889) :

> ton conscient m'adore continue à m'adorer mais ton inconscient ne raffole plus autant de moi oui ma chérie ton inconscient aimerait tellement mieux être l'épouse bien légitime de ce lord anglais […] ton inconscient m'en veut d'être exotique [...] ton inconscient déteste mes robes de chambre trop longues que ton conscient trouve nobles ton inconscient déteste aussi mes chapelets tournoyants mes chaussettes de soie il aimerait tellement mieux les chaussons épais et les souliers ferrés du lord alpiniste et puis ton inconscient m'en veut de n'avoir pas admiré cette thèse de feu ton frère [...] et surtout ton inconscient ne me pardonne pas de te faire vivre en vase clos [...] ton tréfonds en a marre de moi et qui sait il ne m'a peut-être jamais aimé de bon cœur [...] lorsque piégé et contraint ton inconscient m'a aimé il m'a surtout aimé contre ton mari (BS 907-908)

---

[1] Ce genre, constitué en référence au cours de la leçon, s'incarne ensuite dans les lectures à voix haute d'Ariane et les jalousies paranoïaques de Solal.

[2] S 319, BS 746, ainsi que ses variantes *le physiologique* (BS 368) et *le sexuel* : « *sûr de lui parce que en plein sexuel* » (BS 844).

[3] Ou avec le partitif, « *du social* » (BS 368, 370, 729, 745, 760, 819, 840, 855), ainsi que sa variante : « *un actif du dehors, un messager du normal* » (BS 848). L'abstraction trouve une illustration abrupte et riche de connotations dans cette métaphore *in praesentia* : « *bien assis sur le foie gras du social* » (BS 846).

[4] Solal en donne une formulation comique dans l'auto-analyse qu'il confie à Jérémie, en jouant au psychanalyste juif : « *Il n'y a rien de plus idiot et de plus laid qu'un chapeau de femme élégante. Bref, toutes les femmes sont ma mère. Et moi je suis un arriéré.* » (M 544).

On constate, d'après les espérances de mariage de l'inconscient, que celui-ci prend le genre féminin. Cela achève d'assimiler Ariane et cette instance abstraite caractérisée comme un individu : « *son inconscient, snob comme tous les inconscients, et qui mourait d'envie d'être ambassadrice.* » (BS 762).

La substantivation de l'adjectif se prête en outre à la désignation d'un individu en ce qu'il incarne la qualité abstraite érigée en concept dynamique : « *un social* » (BS 838), « *la petite sexuelle* » (S 172), « *deux sexuels, les si habillés et moraux de tout à l'heure* » (BS 729). Dans ce dernier exemple, la succession de deux identités contradictoires souligne le mensonge que fixent ces substantivations. Le procédé fournit de nombreuses catégories humaines, développant le social, tandis que le sexuel, plus brut, se prête moins aux variations : « *ces héritiers d'heureux* » (S 315), « *les heureux* » (BS 838), « *les enracinés* [...] *ces normaux* » (BS 846), « *un important c'est-à-dire un respecté par des ordinaires* » (BS 886). L'accumulation contribue à dissoudre la substantivation dans une accumulation hétéroclite de qualités, sans que leur support se détache clairement de la série : « *de nombreux revitalisants importants crétins décorés* » (BS 842). Lors de ses errances parisiennes, dans *Solal*, une série d'anaphores associant le déterminant de la totalité et les démonstratifs méprisants, développe ainsi par des notations nominales décousues, non pas oralisées mais vues, la litanie des obsessions, des irritations, des scandales, des haines de Solal : « *Tous ces. Ces maudits* [...]. *Ces imbéciles* [...] *ces convenables, ces assurés de leur lendemain* » (S 350-351). La plupart du temps, l'adjectif polémique est substantivé par un déterminant démonstratif, tandis que l'adjectif tendre ou louangeur l'est par un possessif : « *que mes divines soient attirées par ces méchants velus* » (BS 370).

La substantivation ne perd en rien sa portée polémique quand on passe du pluriel collectif à l'échantillon type :

> il leur faut un chef fort et silencieux, avec chewing-gum et menton volontaire, un costaud, un viril, [...] un ferme en ses propos, un tenace et implacable sans cœur, un capable de nuire, en fin de compte un capable de meurtre ! (BS 362)

La portée satirique de cette accumulation hétéroclite joue sur le voisinage cotextuel d'authentiques substantifs. C'est *a fortiori* le cas dans l'exemple suivant, quand l'unique substantivation en discours la plus nette détache du cotexte nominal l'accompli d'un participe passé, érigeant en identité le fait d'être sur un cheval, et y réduisant le sens du nom qui précède, *chevalier* :

> le cavalier, c'est toujours un monsieur bien, un gentilhomme, un important de la tribu, en fin de compte un descendant des barons du moyen âge, un chevalier, un monté à cheval, un dépositaire de la force, un noble ! (BS 778)

Symétriquement, Solal retourne cette logique sur lui-même, dans le sens douloureux d'une dépossession de soi par la qualité, d'autant plus nette que les deux adjectifs peuvent prétendre à la substantivation : « *c'était le puissant social que sans le savoir elle adorait en lui* »[1] (BS 762). Dans cette occurrence de *social* se mêlent le concept, qui est puissamment à l'œuvre, et la désignation de Solal dans sa réussite. Cette syllepse suggère le passage de l'amour d'Ariane pour les qualités de Solal, premier désarroi, à celui de la qualité seule à travers lui, de tel rôle, tel personnage[2], par quoi Solal est à nouveau cocu de soi-même.

---

[1] Moins ambigu : « *elle admirait en lui le fort physique et social* » (S 282).

[2] C'est ce qu'exprime, dans l'ordre du manège conscient, l'association de l'adjectif substantivé avec le factitif : « *moi faisant le fort au Ritz* » (BS 779).

IV. Les acteurs et les solaleries

De cette série se détachent fortement les quelques participes passés substantivés conférant une identité qui est le résultat accompli d'un processus social : « *deux vomis par la société* » (S 319), « *volontaire bannie* » (BS 38), « *les démunis d'argent* » (BS 343), « *ils étaient des rejetés* » (BS 763). L'antithèse est particulièrement nette avec le paradigme des substantifs et adjectifs dérivés de verbes ou de substantifs, suffixés[1] en *-eur*, et souvent néologiques. L'identité est alors condensée dans le geste, le simulacre, le social[2] : « *la cohue des réussisseurs* » (BS 38, 392), « *j'avais ôté le masque du réussisseur* » (BS 370), « *un monde de nature où il faut dévorer ou flatter les dévoreurs* » (BS 886). La complémentation contribue à ce que le syntagme condense une proposition entière et essentialise ainsi la contingence d'un geste, un rôle d'acteur : « *les chercheurs de relations* » (BS 38), « *anciens chefs de cabinet flatteurs de naïfs ministres des affaires étrangères* » (BS 850-851), « *tous parloteurs et cordiaux* [...], *tapoteurs d'épaules et encercleurs du dos du cher ami détesté* »[3] (BS 351). La dimension d'exclusion des rôles sociaux est introduite également dans le paradigme, avec « *nos haïsseurs* » (BS 896), qui trouve une expansion hallucinée appliqué à un enfant : « *je suis hanté par l'adulte qu'il sera adulte à canines rusées affreusement social haïsseur de juifs lui aussi* » (BS 878).

L'acte crée l'essence, du plus anodin : « *ma couseuse tranquille* » (BS 874), au plus polémique : « *éborgneuse de vieillards* » (BS 341). En outre, à la substantivation s'ajoute ici le pluriel du complément, montrant bien que l'incident dont rendrait compte une proposition est ici figé en identité. Cette réification de l'instant véhicule sa dépréciation : « *elle lut à haute voix un chapitre sur Botticelli.* [...] *"Et nous, nous sommes deux lecteurs de Botticelli qui s'embêtent à mourir."* » (S 319). C'est ce qu'illustre le contraste entre un réel statut prestigieux, et l'identité de circonstance, futile, anecdotique, suggérant combien Solal est socialement réduit à ce rien : « *lui aussi avait été ministre, et maintenant suceur de bonbons à la menthe* » (BS 764). A la farce sociale s'ajoute son envers, la farce physiologique : « *son ronfleur* [...] *son noble coliqueur clandestin* [...] *son intestineur* » (BS 359-360). La dimension burlesque du procédé est évidente dans la lecture que Solal fait de Saint-Simon : « *Debout dès le matin, ces ducs et ces marquis, pour commenter l'humeur et les selles encore fumantes de Sa Majesté* [...] *et surtout pour être vus de l'Excrémenteur en sa chaise percée* [...]. » (BS 866). La disqualification appliquée à Spinoza présente une occurrence très particulière : « *un pauvre métasturbateur* » (S 286). C'est un terme compliqué, connotant la complication gratuite et vide de sens, d'autant plus que ce mot-valise amalgame le préfixe méta- qui, en philosophie, dans les sciences humaines, en logique, prend le sens de « au delà de » pour désigner le concept qui englobe,

---

[1] La suffixation est généralement chez Solal l'arme de la dérision, comme l'illustre, entre autres exemples, le modèle « *des confidencettes* [...] *les purettes* » (S 182).

[2] « Le suffixe "*-eur*" suppose une conception essentialiste du monde qui fige les haïsseurs dans leur rôle. » David LUNEL. "Ruptures néologiques, fractures dissociatives et contradictions oxymoriques". *CAC*, n°12, 2002, p.80. Ces suffixés sont très rarement positifs, à l'exception de ceux qui désignent les Juifs, dans le registre douloureux du monologue apocalyptique, évoquant l'enfermement tragique dans une identité de souffrance, d'humiliation : « *des brûleurs d'encens* [...] *les crânes des lécheurs* » (BS 910) ; ou encore : « *mainteneurs du Dieu vrai* » (BS 898), « *ressasseurs de menaces et de promesses* » (BS 904), « *ces deux balanceurs d'Orient* » (S 251). Cette dernière désignation, référant à Solal et Maïmon en prière sous les yeux d'Aude, est déjà plus ambiguë. Les Juifs pratiquants sont l'objet d'une réduction plus satirique encore : « *ces convenables murmureurs en chapeau melon* » (BS 850). Il est significatif que le jeune Solal regrette en ces termes ses premiers propos en société occidentale, adressés à M. de Valdonne : « *imbécile petit parleur !* » (S 121).

[3] Dans cet exemple d'ailleurs, la série se poursuit par de véritables syntagmes verbaux sous leur forme la plus adjectivale, des participes présents avec COD et sans accord du pluriel.

qui subsume l'autre concept, et *masturbateur*, qui connote le cliché de la masturbation intellectuelle comme métaphore du bavardage prétentieux et vain et de la perte de temps.

S'agissant d'Aude, la suffixation développe le physiologique par des dérivations cocasses : « *est-ce que je sais son nom moi, à cette petite moucheuse, à cette mouchière dans les mouchoirs ?* » (S 181) ; le rôle d'acteur y est également exprimé par un suffixe alternatif, qu'on retrouve dans « *rêvassière* » (BS 390) et surtout « *langueuses et languières* » (BS 345, 783-784). S'agissant des femmes, le rôle essentialisé connote indistinctement la farce sociale et sexuelle : « *la pianoteuse de chorals* » (BS 955), « *la caracoleuse* » (S 281). Cette fixation en identité de la farce sociale dont la musique est le parangon, s'assortit de celle, symétrique, du comportement sexuel : « *quatre heures auparavant, cuisses écartées, la joueuse de Bach !* [...] *la vierge coucheuse* » (BS 920). La réalité physiologique se spécialise alors dans la sexualité, sur le mode grotesque : « *tourneuse de langue* » (BS 786), « *la baiseuse de l'inconnu du Ritz* » (BS 783), « *Oh, elle osait le regarder, la regardeuse de Dietsch ! Et tout à l'heure, elle avait osé lui prendre la main, la manieuse de diverses parties de Dietsch !* » (BS 957). Ariane n'est nommable qu'en référence au précédent Dietsch, qui envahit le présent de Solal jusque dans ses désignations ; ces périphrases réactivent deux isotopies satiriques développées dans la tirade du Ritz : « *des regardeuses de premier ordre* [...] *elles ne s'avouent pas leurs regardages* » (BS 348), et lors de la crise du tronc : « *leur douceur* [...] *elles ne la donnent qu'à un manieur et si préalablement maniées !* »[1] (BS 788).

Au-delà de ses emplois, la farce est désignée dans sa globalité par un paradigme symétrique, suffixé en *-erie*, et désignant « le propre » du substantif qui est son étymon[2]. Les néologismes s'inscrivent dans le cotexte très nourri des occurrences lexicalisées, développant les motifs obsédants de la comédie sociale et amoureuse[3]. L'article défini singulier, en opérant l'abstraction d'un singulier conceptuel, éventuellement accompagné du partitif qui en fait une réalité indénombrable et continue, tire le substantif vers l'abstrait, la notion : « *ce que j'appelle de la canaillerie* » (S 184), « *je n'ai pas voulu faire de la machinerie* » (S 326), « *la ferblanterie* » (S 158, BS 387), « *la juiverie* » (M 569). Les connotations de ce dernier, qui dans *Belle du Seigneur* sont inversées par le mot-valise « *mon intellijuiverie* » (BS 346), entrent en consonance avec « *cette moutonnerie* » (M 550). On a là une occurrence du suffixé animalier, qui trouve un développement considérable appliqué à la sexualité, à travers des occurrences lexicalisées dont l'isotopie productive est filée par des néologismes. On rencontre ainsi « *une froideur ou une vacherie* » (BS 380) ou « *la chiennerie de l'homme* » (BS 922). Mais l'occurrence la plus riche, en ce qu'elle condense le sexuel et le social, est les « *singeries* » (S 182, BS 899) ; le terme désigne alors les démonstrations hypocrites ou exagérées. Toutefois, son emploi au singulier opère une syllepse entre ces acceptions et celles de « troupe de singes » et de « ménagerie, cage de singes » : « *la grande singerie de la forêt préhistorique* » (BS 902).

---

[1] Lors de la crise Dietsch, le paradigme en *-euse*, très développé, côtoie la substantivation, complémentée à l'identique, des participes passés (comme ci-dessus *maniées*) : « *l'agenouillée de Dietsch* » (BS 961), et présents : « *la jouissante de Dietsch* » (BS 976).

[2] Ces solaleries donnent une cohérence outrancière au procédé qui apparaît également chez Mangeclous, et même chez Ariane qui parle des « *deumeries* » (BS 627). Le paradigme est évoqué par Jean-Luc BERTOLIN. *Regards sur le vocabulaire de* Belle du Seigneur. Mém. Maît. : Université de Savoie : 1989, p.90-102.

[3] Au pluriel : « *vos rêveries* » (S 180), « *les coquetteries* » (S 283, BS 719), « *villageoises mesquineries* » (BS 351), « *les machineries animales de virilité* » (BS 363), « *niaiseries* » (BS 351, 828, 857), « *ces escroqueries* » (BS 962) ; au singulier : « *sa seigneurie* » (BS 343), « *cette tromperie* » (BS 790), « *cette escroquerie* » (BS 832), « *ô niaiserie* » (BS 993), « *roucouler une mignonnerie* » (BS 371), « *une dernière coucherie* » (BS 368), etc.

Dès lors ce singulier subsume tous les manèges sociaux dans un ample paradigme animalier ; cet amalgame reçoit un développement synonymique par des néologismes forgés sur le même modèle, « *la babouinerie* » (BS 354-356) et « *la gorillerie* » (BS 350, 392, 778, 916)[1]. Le motif animal est prolongé par l'isotopie physiologique : « *ventouseries buccales* » (S 161, BS 821), « *un paradis de charnelleries perpétuelles* » (BS 387), « *de farouches baisers à langueries* » (BS 915), « *ces vianderies* »[2] (BS 921). Un tel cotexte affecte du même discrédit les autres néologismes, clairement ironiques : « *exquiseries* » (BS 878), « *leurs simagrées, refus, nympheries et coquetteries* » (S 283), ou plus ambigu quand Solal se réjouit devant Adrien de séduire Ariane : « *l'amoureuserie qui sera nôtre* » (BS 338). Les leitmotive de ce paradigme, surtout les singuliers définis, sont l'expression la plus éloquente, car souvent néologique, des amalgames pamphlétaires qui imprègnent l'idiolecte de Solal :

> l'amalgame est le mouvement contraire de la dissociation notionnelle : il consiste à rassembler sous un vocable synthétique un mélange de personnes ou de choses perçues d'abord comme de nature différentes. Des phénomènes distincts, parfois tenus pour étrangers les uns aux autres, sont intégrés dans une catégorie unique – pour parler vulgairement, ils sont mis dans le même sac.[3]

En outre, c'est un sac à double fond, dans la mesure où le néologisme forge une catégorie d'autant plus unique qu'elle est nouvelle, mais l'inscrit en même temps dans la catégorie connotative plus vaste du paradigme suffixé en *-erie*.

L'occurrence la plus singulière relève de la farce sociale. Elle procède par étapes successives. Par une substitution burlesque, Solal défige son titre de SSG en « *sous-bouffon général* » (M 569, BS 343, 761, 842, 910). La dimension farcesque qu'introduit la dégradation du secrétaire en bouffon est régulièrement explicitée : « *Sous-bouffon général, il allait tous les jours vers des succédanés de semblables et une sorte de fraternité* » (BS 857). Elle se généralise à tout le paradigme hiérarchique, le poste de bouffon étant susceptible des mêmes hiérarchisations et spécifications que celui de secrétaire[4] : « *le bouffon général* » (BS 874). Les connotations de ce titre grotesque sont prolongées lors de l'autoportrait, par appositions, substitutions et paronomases successives : « *sous-bouffon général* [...] *un lamentable important de la ruche bourdonnante et sans miel, ruche des faux bourdons, sous-faux bourdon général, sous-mouche générale du coche vide.* » (BS 351). La comparaison stéréotypée de la SDN à une société d'insectes se concrétise grâce à la dérivation, dans un insecte particulier qui introduit incidemment le motif de la fausseté[5]. La paronomase substitue cet insecte au titre de bouffon, pour en forger un nouveau, syntagme mi homme mi bête, chimère lexicale qui évoque les apologues animaliers. Enfin, le glissement paradigmatique du faux-bourdon à la mouche réactive l'isotopie de la vanité et l'inutilité et y ajoute l'allusion à *la mouche du coche*. La dérision est particulièrement efficace, en ce qu'elle atteint à la fois le référent Solal, les syntagmes figés, et les institutions qui véhiculent et valorisent ces syntagmes, la SDN à travers son technolecte, la Littérature à travers la citation parodique de la fable de La Fontaine "Le coche et la mouche". La néologie est étoffée et confirmée par sa dérivation en substantif de qualité, qui se fonde sur « *la bouffonnerie de notre illustre Société* » (BS 343) : « *quand je venais la voir le soir après la sous-bouffonnerie* » (BS 376). Le substantif abstrait est dérivé par simple suffixation du substantif noyau qui supporte le préfixe prépositionnel et le

---

[1] Ils apparaissent aussi au pluriel (respectivement BS 395, et 364, 369).

[2] Ce dernier apparaît aussi au singulier (BS 922).

[3] Marc ANGENOT. op. cit., p.126.

[4] De même, Solal se surnomme « *Vice-roi de la Maison du Papier* » (M 550), et se rêve en facteur ou gendarme : « *on était invités ce soir par un sous-brigadier ou un sur-facteur.* » (BS 751).

[5] Il réapparaît appliqué à la séduction : « *faire le faux-bourdon* » (BS 835).

qualificatif, lequel n'est pas maintenu. Au contraire, quand le syntagme conserve l'adjectif, dans la « *sous-bouffonnerie générale* » (BS 352, 762), celui-ci perd son sémantisme administratif du fait de l'effacement de *secrétariat*, davantage que ne le fait celui de *secrétaire* dans le grade. L'épithète devient alors un qualificatif polémique, totalisant, synonyme de *généralisée*.

V. Les métaphores filées de l'amour

Ce paradigme fournit un grand nombre de désignations de l'amour, du plus mièvre au plus sexuel. Elles s'inscrivent dans un ensemble périphrastique, néologique et métaphorique beaucoup plus vaste. La première dérision consiste à désigner l'amour par une périphrase très vague ou une abstraction ; c'est par exemple ainsi que Solal exprime la vanité des *nympheries* et *coquetteries* : « *pour la même pauvre vieille affaire* » (S 283). La scène Dietsch offre un large éventail de ces abstractions ; elles peuvent être issues d'un lexique fortement axiologique : « *un homme avec qui elle avait fait des immondices* » (BS 945) ; mais au-delà, c'est le procédé même, indépendamment des isotopies qu'il active, qui est porteur de dérision et de souffrance : « *la continuation normale des quarante baisers* » (BS 924), « *Dietsch aussi, comme moi ! pensa-t-il, encore en elle. Dietsch en ces mêmes parages !* » (BS 941), « *un homme avec qui elle avait eu la plus grande intimité* » (BS 957), « [elle] *avait donné asile à l'horreur virile d'un autre* » (BS 976), « *elle qui faisait cela, trois, quatre fois peut-être dans une nuit, chez le chef d'orchestre, engloutissait avec ferveur* » (BS 935). Le dernier exemple, qui commence par la désignation la plus vague, le pronom démonstratif neutre, montre une concrétisation brutale, *in fine*, avec l'hyperbole verbale au complément de manière oxymorique. La truculence de Solal, toujours mâtinée d'une hallucination douloureuse, caractérise également ces syllepses entre le concret et l'abstrait, le sens propre et la figure : « *La reprendre ? Pas envie. Il ne pouvait tout de même pas tout le temps.* [...] *Bref, obligation de vivre en passion, avec preuves rigides* [...]. *Il ne pouvait tout de même pas la désirer à jet continu.* » (BS 725). Cette dernière lexie figée a déjà servi à dégrader les prétentions de noblesse[1], mais le cotexte y ajoute ici l'image d'un priapisme grotesque.

L'acte sexuel trouve un réseau périphrastique très riche dans sa désignation hyperonymique comme mouvement : « *ses remuements d'amour avec Dietsch, atroces remuements* [...] *d'infâmes mouvements avec l'autre* » (BS 975), « *ses gigotages* »[2] (BS 788, 791), le « *maniement* »[3]. Cette isotopie est spécialisée dans les hyponymes incongrus. Le refus qu'Ariane oppose à un ordre de Solal donne lieu à d'intéressantes variations par substitution : « *"Allons, bouge ton âme !* [...] *La danse du ventre !" Elle fit signe que non,* [...]. *Ainsi donc, s'il demandait une modeste danse du ventre, une danse simplement du ventre, fin de non-recevoir ! Mais avec l'autre, la danse du giron dès que l'autre voulait* » (BS 976). Mais ce sont les mouvements sportifs, toutes disciplines confondues, qui sont les plus fréquents : « *la gymnastique* » (BS 371, 720, 945), « *les cabrioles* » (BS 886, 958), « *cette escalade sur vous* » (BS 907), « *trapèze volant dans le lit* » (BS 365, 937). Ces images cocasses trouvent une *chute* éloquente dans la platitude de cet euphémisme : « *Toutes ces nobles et pures qui, l'une après l'autre, tombent si vite en position horizontale.* » (BS 345). Elles sont par ailleurs développées par une hyperbole grotesque :

---

[1] « *Il faut à Madame du sublime à jet continu.* » (BS 359).

[2] Son suffixe fait écho au sens familier de « *couchage* » (BS 927).

[3] Ainsi que le verbe et les substantifs de même famille (M 584, BS 459, 728, 748, 788, 957).

> les deux carpes idéalistes faisant leurs sauts, et le sommier craquait, et l'hôtelier était venu, les mains jointes, les supplier de ne pas abîmer son matériel ! Et comme ils continuaient leurs bonds, l'hôtelier les avait chassés ! Dévastateurs de sommiers, destructeurs de matelas, repérés par tous les hôteliers de Marseille, inscrits sur la liste noire des hôtels de Marseille ! (BS 967)[1]

L'isotopie des mouvements violents se mêle à celle, plus dissonante encore, du coup : « *les coups qu'il t'assénait quelque part* » (BS 945), « *une sainte qui recevait des chocs* » (BS 961). Ce comparant burlesque bascule dans un grotesque douloureux quand la syllepse entre dénotation et hyperbole sert à légitimer les véritables coups que Solal vient d'asséner à Ariane : « *Dietsch lui avait porté des coups plus ignominieux et* [...] *elle n'avait pas supplié Dietsch de s'arrêter, elle ne lui avait pas dit "je te défends, ne frappe plus !"* » (BS 959).

Cette isotopie est filée jusque dans ses hyponymes les plus techniques : « *leurs transpirantes collisions, leurs odeurs, leurs sécrétions* » (BS 976), « *la cogner tamponner percuter emboutir* [...] *les télescopages* » (BS 915). Elle s'articule à la dégradation plus vaste de l'acte amoureux par la technique, dont l'archétype est la « *jonction* » (BS 380, 711, 725, 777, 837). La dissonance en est accrue quand elle fait l'objet d'une numérotation : « *première jonction* [...] *jonction numéro deux* [...] *jonction numéro trois* » (BS 757) ; ainsi que par la simple existence de l'antonyme, qui en désigne la suite avec autant de froideur : « *Dans cinq secondes, disjoindre.* » (S 161). Cette dernière image est accréditée, dans sa crudité grotesque, par ce commentaire intérieur : « *sa moiteur était collante. Il s'écarta et il y eut, provoqué par le décollage, un petit bruit de ventouse détachée.* [...] *une reconnaissante application de nudité particulièrement collante* » (BS 720-721). Les passés simples rapportent le point de vue de Solal sur cette promiscuité ; les métonymies abstraites désignant le corps d'Ariane par ses qualités s'opposent aux épithètes concrètes dont le prosaïsme culmine avec le comparant caractérisant le bruit de la disjonction. Ce discours intérieur trouve une exaspération supplémentaire dans les caresses d'Ariane :

> ce madrigal des doigts légers [...] ces passes poétiques. Ô torture de ces douceurs subséquentes. [...] son maternel manège des doigts promenés traçant maintenant sur l'épaule des slaloms engendreurs d'épouvantables chairs de poule. [...] Avec des volutes et des fioritures d'artisan consciencieux [...] ces caresses perfectionnées étaient pires que les normales car elles s'accompagnaient non seulement de chair de poule aggravée mais encore de chatouillements violents (BS 720-722)

Le comparant auquel Solal réfère ironiquement les subtilités de ces caresses est le bel œuvre, en termes d'art, de science, d'artisanat ou de technique. Après une première métaphore introduisant le comparant poétique *in praesentia*, celle des *passes poétiques*, inversement, verse les connotations de *madrigal* dans l'épithète, et désigne les mouvements légers des doigts par la technique des magnétiseurs[2]. Ce savoir-faire de tout ordre est dégradé par sa technicité, ainsi que par le diagnostic clinique qui l'analyse, en termes de causalité, de conséquences, d'effets secondaires dont les adjectifs *subséquentes*, *engendreurs de, aggravée* sont emblématiques. Cette poly-isotopie se complique en outre de l'intrusion des motifs de la descente de ski, de la fumée, de la peinture et la musique. Ironie du sort diégétique, Solal pense alors d'Ariane ce qu'elle pensait d'Adrien[3]. Ce n'est

---

[1] Solal disqualifie semblablement Adrienne, en voyage avec son mari : « *à Florence l'hôtelier venait certainement se plaindre du vacarme de leurs baisers et tous les voyageurs dégoûtés partaient !* » (S 127).

[2] Le mot *passe* n'a donc rien à voir avec la prostitution qu'y voit Anne-Marie PAILLET. op. cit., p.195.

[3] « *Non, non, c'était trop, c'était trop de faire l'idéaliste et le sentimental maintenant qu'il s'était servi d'elle, c'était trop de la payer en paroles poétiques et en sentiments élevés après l'avoir associée à cette bestialité.* [...] *Et puis il se tenait trop contre elle, il transpirait, il était collant, et chaque fois qu'elle*

que dans le paradigme de la *jonction* que réside l'originalité idiolectale de Solal ; c'est lui qui donne toute sa violence au propos, selon la logique qu'on observe dans l'usage pamphlétaire de l'analogie : « la valeur spécifiquement polémique de l'analogie est proportionnelle à la rigueur au moins apparente des relations entre les éléments mais aussi au déplacement paradoxal d'un champ à un autre »[1].

La jonction désigne tout aussi bien le coït que le baiser. Ce dernier fait l'objet d'un développement plus spécifiquement clinique : « *ces étranges succions entre homme et femme* » (BS 720), « *Baiser, cette soudure de deux tubes digestifs.* » (S 181). Le registre technique suggère à la fois une tentative de rabaissement du corps et de résorption de l'étrangeté du baiser. En outre, celle-ci apparaît souvent dans son discours intérieur, pendant les baisers[2] que les verbes du récit narrent selon le point de vue technique et stratégique de Solal, comme substituts au dilogue tari : « *le baiser qu'il prolongea parce qu'il ne trouvait rien à lui dire* » (BS 720), « *le baiser qu'il fit long et tumultueux, faute de sujets de conversation* »[3] (BS 747). Là encore, c'est le début du chapitre LXXXVIII qui présente le paroxysme de cette déréliction, avant que n'éclate la scène de l'homme-tronc :

> Quoi faire maintenant ? Lui donner un baiser tumultueux, de l'espèce genevoise ? Non, danger. Si baiser passionné, [...] elle se demanderait alors pourquoi pas de suite. Donc baiser sentimental sur les paupières seulement. [...] Ensuite, il y eut un silence. Ne trouvant ni sujet nouveau de conversation, ni manière nouvelle de lui dire soit qu'elle était belle soit qu'il l'aimait, et qui étant nouvelle serait ressentie par elle, il décida de procéder à un baiser ardent et de longue durée. Ce qu'il fit en s'étonnant, une fois de plus, de cette coutume entre les hommes et les femmes, coutume assez comique en somme, et quelle idée de se joindre ainsi avec fureur par des orifices destinés à l'alimentation. La jonction terminée, le silence revint [...]. (BS 776-777)

Le psycho-récit montre bien que le baiser est une échappatoire, envisagée en termes techniques, au déclin de la parole à deux et de la libido, favorisant l'émergence d'une parole intérieure dissonante. Sa dimension technique est suggérée par la locution verbale très volontariste introduisant le *procédé*[4]. En outre, la caractérisation variée des baisers possibles renforce l'idée que Solal opère un choix parmi diverses *espèces*. La première qu'il envisage consiste en une dérivation du toponyme de l'âge d'or, *Genève* ; ainsi, elle fige l'idéal en procédé et illustre l'institutionnalisation du geste fondateur en cliché. La référence à Genève apparaît peu après, enrichie de deux autres caractérisations : « *des baisers de luxe, des baisers de grand mouillage, des baisers du temps de Genève* » (BS 729). Le mouillage désigne péjorativement l'humidité des baisers, inscrite dans la série des *gigotage* et *couchage*. Toutefois, s'y ajoute un second sens qui éveille l'isotopie de la navigation, entre Genève et le luxe, évoquant une croisière sur le lac Léman. Cette interprétation latente trouve en fait une concrétisation burlesque quand Solal associe les baisers d'Ariane et Dietsch aux isotopies du moteur[5] et du liquide : « *tourneuse de langue*

---

s'écartait, il se rapprochait et de nouveau disait des joliesses [...]. *Un étranger à côté de moi, nu et poisseux* » (BS 225-226).

[1] Marc ANGENOT. op. cit., p.198.

[2] « *il la baisa sur les lèvres, une fois de plus, une fois encore, s'étonnant en lui-même de ce procédé étrange et si répandu entre hommes et femmes.* » (BS 762).

[3] Ce baiser occasionne un long DIL simultané, entrecoupé de récit attributif tel que « *pensait-il pendant l'interminable baiser* » (BS 748).

[4] Il en va de même quand ce verbe a pour objet *l'exégèse* (BS 721) ou les gestes de l'amour : « *En avant, lui ôter sa sacrée robe et procéder aux préliminaires.* » (BS 720).

[5] On a aussi « *des baisers sublimes et perforants* » (BS 784). Ce réseau métaphorique est déjà latent dans l'évocation des amours futures d'Ariane et Cuza : « *cette sincère crise de sanglots, ton inconscient l'a voulue pour déclencher le Christian trop lent à l'action !* » (BS 787). Solal applique une semblable analogie disqualifiante à la caution spirituelle de l'amour, la musique : « *Bach, ce robot sans cœur et géomètre mécanique à développement* [...] *sa musique pour scieurs de long* » (BS 365), « *ces scieurs de long et*

en hélice folle ! [...] *elle avait fait du vrombissement lingual* » (BS 786), « *les baisers triple turbine à toute vapeur »* (BS 787), « *ses tourbillons linguaux* » (BS 788).

Ces caractérisations mécaniques apparaissent comme le filage, jusque dans ses détails le plus concrets, de l'analogie récurrente que Solal établit entre sa liaison avec Ariane et une traversée des mers. Ce motif trouve un écho dans la métaphore lexicalisée de cette question angoissée : « *dans quoi l'avait-il embarquée ?* » (BS 746, 748). Il est déjà latent dans la série des comparants météorologiques par lesquels Solal recommande à Nathan de varier le quotidien amoureux, et dont le troisième appartient spécifiquement au vocabulaire de la marine : « *Bref, une vie variée, tourmentée. Bourrasques, cyclones, bonaces soudaines, arcs-en-ciel.* » (BS 381). Ce comparant réapparaît d'ailleurs pour caractériser la démarche scientifique imputée à la libido d'Ariane : « *Si un jour ou deux sans un de ces tests, sans une de ces épreuves barométriques, sans un de ces satanés examens, elle s'inquiétait.* » (BS 725). Sa visée est alors une confirmation pleine d'inquiétude, tandis que pour Solal, elle relève de l'analyse, du journal de bord. Or, en guise d'événement, c'est celui du naufrage qu'introduit l'application de cette isotopie à Ariane et Solal, tout d'abord pour disqualifier l'achat du gramophone : « « *Et voilà, il était le responsable, le capitaine de la caravelle* [...] *C'était la première voie d'eau à la caravelle.* » (BS 726), « *il assistait au lent naufrage de la caravelle.* » (BS 727), « *leur naufrage* » (BS 827, 839), « *Se tenant de nouveau par la main, deux noyés s'accrochant l'un à l'autre, pensa-t-il* » (BS 764), « *leur amour faisait eau* » (BS 830). Il est révélateur que le comparant du navire trouve tardivement une variante hyponymique introduisant l'enfermement : « *sa constante compagne de bathysphère* » (BS 840). Ce dernier type d'embarcation voit ses connotations explicitées avec l'image de l'*asphyxie* (BS 834, 842), qui apparaît aussi sous une forme atténuée : « *l'asthme de solitude* » (BS 985).

La pathologie associée à la navigation en caravelle fournit un motif beaucoup plus fécond, le *scorbut* (BS 983), l'*avitaminose* (BS 781, 938), en bref la carence et ses remèdes[1] : « *L'air de Mozart, c'était une vitamine.* [...] *Autre signe funèbre d'avitaminose, le recours aux petits piments.* [...] *Tout cela, des antiscorbutiques.* » (BS 726), « *leur avitaminose aux dominos* [...] *la salubre joie des idiots agglomérés* » (BS 777), « *cette lugubre avitaminose de beauté, ce solennel scorbut de passion sublime et sans trêve.* [...] *des remèdes au béribéri d'amour* [...] *une conversation avec une demi-douzaine de crétins de la Société des Nations eût été autrement chargée de vitamines.* » (BS 827-828), « *les vitamines du dehors* » (BS 834), « *ce tonique* » (BS 840), « *ce gavage antiscorbutique* [...] *quelque trouvaille antiscorbutique* » (BS 909). On trouve une occurrence du comparant pathologique dans *Solal*, mais dont la signification est différente dans la mesure où la déréliction prend la forme du mariage : « *Pourquoi avaient-elles toutes cet eczéma de mariage ?* » (S 281). Le motif de la maladie de peau tel qu'il réapparaît dans *Belle du Seigneur* montre combien la problématique métaphorique et éthique y est différente, appliquée au bannissement et à l'ennui du couple : « *tout ce qu'il pourrait pour lui cacher leur lèpre* [...] *le pitoyable bonheur qu'un lépreux pouvait encore donner à sa lépreuse* »[2] (BS 748).

---

pompiers de l'Eternel » (BS 746), « *un Bach qui n'était pas le Jean-Sébastien mais tout aussi robot.* » (BS 460-461).

[1] Il en va de même des efforts que, dans un apologue du Ritz, déploie une jeune fille pour rendre son prétendant plus énergique : « *elle tâchait de lui injecter de la virilité artificielle* » (BS 362).

[2] L'enjeu de l'analogie avec les maladies constitue le leitmotiv du chapitre XCII, répétant « *Leur pauvre vie.* » en des anaphores lancinantes (BS 827-831) : « *Que faire pour lui redonner de la vie ?* » (BS 831).

L'enfermement de la bathysphère et le scorbut, qui est une maladie de marin mais aussi de détenu, croisent donc l'isotopie voisine, celle de la condamnation à une forme de réclusion. Le complément du participe passé énonce systématiquement une peine oxymorique qui ressortit de l'amour[1] : « *ils étaient des amants, condamnés aux lèvres* » (BS 735), « [...] *à la chambre d'amour* » (BS 719), « [...] *à la passion perpétuelle* » (BS 763), « [...] *aux travaux d'amour à perpétuité* » (BS 758). Le motif judiciaire introduit en outre ses syntagmes figés en filigrane, et suggère que les journées d'amour relèvent de la chambre des tortures, de travaux *forcés* ou, dans le prolongement du paradigme marin, d'une condamnation aux galères. Le lieu de réclusion connaît, comme les peines qui précèdent, des actualisations paradoxales : « *enchaînés dans le cachot d'un grand amour* » (BS 838). C'est ici une métaphore déterminative *in praesentia*, préparée par le participe passé ; mais elle joue sur la contradiction entre l'étroitesse du cachot et l'épithète antéposée qualifiant l'amour, qui se résorbe dans le constat amer que cet amour n'est un cachot que parce qu'il se veut grand. Enfin, le paradigme des peines connaît un paroxysme angoissant : « *enterrés vivants dans leur amour* » (BS 763), « *il était puni, paria à jamais et muré vivant dans de l'amour.* » (BS 744) ; le partitif contribue ici à donner à l'amour la consistance angoissante d'une masse informe et concrète. La phrase suivante connote à la fois la sécheresse médicale du diagnostic et judiciaire du verdict d'une peine capitale, du fait de l'emploi en intension des substantifs de moyen, avec ellipse du verbe : « *si elle s'apercevait qu'on était le vingt-six novembre, danger de commémoration du vingt-six août par épanchements poétiques et coït superfin.* » (BS 718).

Ce confinement hyperbolique trouve un contrepoint ironique dans le riche développement des divertissements qui en animent l'exiguïté. On trouve tout d'abord le motif baroque de la farce dans un cachot :

> chaque jour mettre en scène l'interminable farce d'amour, chaque jour inventer des péripéties de bonheur. (BS 726)
>
> leur farce de ne se voir que beaux et nobles à vomir [...] cette pitoyable farce dont elle était l'auteur et le metteur en scène, courageuse farce de la passion immuable [...] il fallait mouvementer leur amour, en faire une pièce intéressante, avec rebondissements, péripéties, réconciliations. (BS 827-828)

La mise en scène trouve son expression la plus rigide avec le motif du rituel, en « *cérémonial* » (BS 720) : « *Leur prétentieux cérémonial de ne se voir qu'en amants prodigieux, prêtres et officiants de leur amour* » (BS 827). Mais surtout, la farce dans le cachot atteint une disproportion grotesque, à travers le comparant de la foire, du Luna Park : « *Il leur fallait des délices, les montagnes russes et les toboggans de la passion,* [...] *la sacrée passion avec son ignoble ribambelle d'émois et ses théâtraux buts de vie.* » (BS 727-728), « *Lui donner un peu de drame, un scenic railway.* » (BS 839).

La mise en scène est le motif le plus saillant de la *production* de l'amour, comme spectacle et comme processus. La tirade du Ritz développe ce registre à l'envi, y compris sous la forme la plus didactique. Déjà, dans *Solal*, apparaît l'ossature du paradigme :

> Production de l'amour : hasard (elle aurait tout aussi bien pu faire ses singeries [...] avec un autre) ; social (admiration consciente – ou inconsciente chez les purettes – de l'homme qui réussit) ; biologique (une large poitrine est indispensable [...] pour qu'elles aiment) (S 182)

La chimie fournit de la production l'expression la plus dense (comme la mécanique, de la réalisation) : « *il fallait la séduire. Affreux, cette opération chimique qui ne ratait jamais.* »

---

[1] On a également des infinitifs, où le registre judiciaire est moins net, déjà à Nathan : « *tu seras condamné à te surveiller sans cesse* » (BS 380), puis : « [...] *à être exceptionnels et sublimes* » (BS 833).

(M 550), « *amour chimiquement pur* »[1] (BS 718, 875). Dans ce cotexte, le néologisme suivant connote une opération (al)chimique : « *une vie constamment déconjugalisée* » (BS 387). C'est aussi ce qu'expriment les isotopies de l'utilitarisme et de la technique dégradant le geste inaugural : « *ils n'avaient pas eu besoin de gramophone lors de leur première nuit.* [...] *Mozart, fournisseur de sentiments que le cœur ne fabriquait plus.* » (BS 726). On y retrouve en outre ici le motif commercial qui apparaît déjà le soir du Ritz, comme désignation de l'amant type : « *fournisseur de pouahsie* » (BS 358).

La conjonction des comparants tirés du commerce, de l'industrie et de la monnaie constitue un paradigme fécond, et notoirement dégradant. Les redites d'Ariane sont ainsi commentées : « *Pas facile de renouveler le stock.* » (BS 776). La relation amoureuse est continûment évoquée comme une transaction commerciale ; c'est souvent Solal qui paie : « *j'achetais sa passion en faisant le gorille* » (BS 364), « *cruauté pour acheter passion et passion pour acheter tendresse !* »[2] (BS 382). Le motif monétaire fournit notamment un comparant éloquent, presque chiffrable quoique fantaisiste, à la dévaluation de la relation amoureuse : « *Elle me dit tu maintenant. Chute de la drachme palestinienne.* » (S 319), « *il dévorait les derniers restes du capital de noblesse et de virilité amassé avant le mariage.* » (S 324), « *Chute de la livre palestinienne, pensa-t-il en lui donnant le petit baiser. On se donnait de plus en plus des petits baisers.* » (BS 775). La falsification inhérente à la liaison[3] apparaît alors dans des désignations particulièrement dissonantes : la femme aimée, Isolde puis Ariane, est désignée comme la « *créancière* » (BS 718). D'une part, l'acte amoureux est assimilé à une dette : « *ayant reçu l'hommage dû* » (BS 720). Le motif trouve un développement douloureux dans cette auto-exhortation intérieure, où le cotexte active aussi la syllepse de *intérêt* : « *la douce créancière attendait, attendait du bonheur. Allons, paye,* [...] *dédommage-la d'avoir abandonné une vie respectable* [...]. *Allons, débiteur, donne-lui de l'intérêt à vivre, des joies nouvelles.* » (BS 725). Mais d'autre part, le terme active également l'étymon *créance* dans son acception première de « croyance ». C'est cette duperie que souligne son équivalent, « *l'escroquée* » (BS 380, 722, 832). Solal inscrit alors sa propre parole dans la circulation généralisée et satirisée de la *fausse monnaie*[4] (BS 347, 363).

Le chapitre XLVIII présente un filage particulièrement net de l'économie de la parole amoureuse, rendu plus éloquent par le recours au DD pour rapporter la déréliction du dilogue avec Isolde :

> "Je vous masse bien ? – Oui, chérie, très bien. (Ajouter que c'était exquis? Non, le très bien suffisait. Garder exquis pour plus tard.) – Voulez-vous que je vous les mobilise ? – Oui, chérie, ce sera exquis. [...] – L'autre pied maintenant, n'est-ce pas ? – Oui, ma chérie", dit-il, heureux du possessif qui faisait variante, et même il en remit : "Oui, aimée", ajouta-t-il. Elle lui sourit, reconnaissante du dernier mot, plus satisfaisant que chérie. [...] elle attendait des mots d'amour. Elle les attendait, discrète créancière, et il n'en trouvait pas sonnant vrai. [...] Hélas, il ne pouvait lui donner que des mots. [...] la pauvre escroquée. [...] "j'adore quand tu me lis. Tu lis si bien", ajouta-t-il pour faire bon poids. (BS 458-460)

L'attente d'Isolde est assimilée à une créance et une escroquerie, paradigme auquel Solal ajoute ici le motif du monopole commercial, connotant d'autant mieux la compétition

---

[1] Solal se dit aussi « *un Juif chimiquement pur* » (BS 844).

[2] Appliqué à Ariane, l'isotopie s'infléchit, et se complique d'une rédemption hypocrite : « *Rachat, la contemplation du ciel* [...]. » (BS 402).

[3] Falsification que dénote le récit attributif : « *annonça-t-il avec une exaltation bien imitée* » (BS 794).

[4] Et dans cette économie de la parole dont il décèle les rouages dans la réplique la plus anodine : « *La vieille Sarles lui avait dit très aimablement "au revoir au revoir" pour compenser sans doute l'absence d'invitation précise à revenir.* » (S 169).

économique qu'il a recours à un américanisme : « *elle le voulait pour elle, le truster*. » (BS 462). Mais surtout, de façon moins synthétique qu'avec Ariane grâce au DD, le récit attributif et les parenthèses intérieures de Solal fournissent la grille d'analyse métaphorique, en situation, des répliques qu'ils entrelardent. Le lecteur assiste en direct à la gestion du stock dilogal de Solal – et non, comme à Agay, de celui d'Ariane. Ainsi, les parenthèses mentales montrent Solal se constituant, puis épuisant, la réserve que représente la surenchère expressive de *exquis* sur *très bien*. L'usure de l'appellatif *chérie*, compensée par la synonymie ou le possessif, est rendue perceptible au lecteur dans sa réapparition à quatre reprises, dans des répliques laconiques (BS 461-462). Enfin, le dernier récit attributif impute à Solal le souci de *faire bon poids* dans sa réplique, comme plus tard en redemandant à Ariane l'air de Mozart (BS 753), c'est-à-dire de « fournir une quantité de marchandise légèrement supérieure à ce qu'aurait déterminé une pesée exacte (pour un prix donné) ». L'escroquerie la plus évidente, dans ce chapitre, réside dans un type très particulier de faux monnayage, qui consiste à jouer de l'allusion culturelle pour pouvoir parler du signifiant, le prénom *Ariane*, et de s'en dire amoureux, ne pouvant parler à Isolde de son amour pour le référent :

> La fille de Minos et de Pasiphaé, déclama-t-il rêveusement. J'aime ce vers. De qui est-ce ? – Racine, dit-elle. Vous savez bien, Ariane ma sœur, de quel amour blessée… – Ah oui, Ariane, bien sûr, dit l'hypocrite. Ariane, la nymphe divine, l'amoureuse de Thésée. Elle était très belle, Ariane, n'est-ce pas, élancée, virginale, mais le nez des grandes amoureuses. Ariane, quel beau prénom, j'en suis amoureux. (BS 457)

VI. L'animalité

Tous ces filages métaphoriques se fondent sur un déni des fausses nuances et le souci de parvenir au fond des choses par le biais d'analogies :

> la métaphore est au langage poétique ce que le modèle est au langage scientifique quant à la relation au réel. Or, dans le langage scientifique, le modèle est essentiellement un instrument heuristique qui vise, par le moyen de la fiction, à briser une interprétation inadéquate et à frayer la voie à une interprétation plus adéquate. [...] Le modèle appartient non à la logique de la preuve, mais à la logique de la découverte.[1]

Par la métaphore, Solal forge un idiolecte atypique pour développer un propos hors norme, indicible en d'autres termes : « la métaphore d'interaction, étant insubstituable, est aussi intraduisible "sans perte de contenu cognitif" ; étant intraduisible, elle est porteuse d'information ; bref, elle enseigne. »[2] C'est ce que révèle, avec une « *véhémence* ontologique »[3] particulière, le réseau métaphorique satirique le plus développé, le paradigme animalier. C'est précisément en le prenant en exemple que Paul Ricœur souligne la puissance organisatrice de la métaphore :

> Appeler un homme un loup, c'est évoquer le système lupin des lieux communs correspondants. On parle alors de l'homme en "langage lupin". Par un effet de filtre, ou d'écran, "la métaphore – loup – supprime certains détails, en accentue d'autres, bref *organise* notre vision de l'homme".[4]

La portée éthique que Solal assigne au comparant animal, tout entier objet d'une même répulsion, apparaît dans les amalgames cocasses de sa réponse au regret que formule Aude de ne pas avoir de chien, et dans la didascalie qui la dramatise : « *Un chien !*

---

[1] Paul RICŒUR. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975, p.302.
[2] ibid., p.113.
[3] ibid., p.313.
[4] ibid., p.114 (Ricœur cite ici Max Black).

Pourquoi pas des crocodiles dans la baignoire ? [...] *Et celle-ci veut m'amener une meute de chiens et demain, qui sait, une girafe justifiée par la foi. Je hais (grimace violente et juvénile) les animaux.* » (S 288). L'animalité opère, tout d'abord, une déréalisation burlesque des référents humains, dont les exemples sont innombrables, en consonance avec le point de vue du narrateur : « *cher Petresco aux yeux de poisson* » (M 570), « *Une tête de tapir, l'albinos.* » (BS 844). Mais ce motif ludique de la caricature physiologique bascule aisément dans une monstruosité onirique, à l'instar de la disqualification jalouse de Jacques et Aude de retour du ski : « *Ces deux chamois se connaissaient depuis longtemps, ces fils du pingouin et de la baleine, avec leur neige !* » (S 183). En effet, si le chamois est motivé par les Alpes, le pingouin ne l'est que par la neige, et la baleine qui lui est accouplée ne l'est que par le pingouin, en une chimère cocasse qui dérive peu à peu vers l'incongru. Par ailleurs, les métaphores animales se chargent souvent de connotations satiriques davantage motivées, voire quasiment lexicalisées, en une typologie moraliste des animaux qui mêle la logique des *Fables* de La Fontaine et l'outrance des *Chants de Maldoror* : « *Oui, personne n'était responsable. Mais avec cette noble pensée on devenait une moule approuvant tout.* » (M 586).

L'amalgame métaphorique trouve une justification exemplaire dans l'élaboration de ce discours intérieur :

> il faudrait aller sur la terrasse manger avec distinction et se faire piquer par des moustiques, exécrables petites brutes qui non seulement voulaient son sang mais encore lui faire du mal. Quel plaisir trouvaient-ils à lui mettre ce poivre sous la peau ? C'était une méchanceté tellement inutile. Bien, prenez mon sang, mais ne me faites pas souffrir ! Pensant soudain à la mère Sarles, il se plut à croire qu'elle avait fait un legs en faveur d'une maison de retraite pour vieux moustiques croyants. Oui, cette religieuse personne devait avoir beaucoup de sympathie pour les mœurs des moustiques. Ils vous chantaient une petite chanson câline et puis ils vous empoisonnaient le sang, ça enflait, et pendant des heures vous vous grattiez. Et si vous vous fâchiez, ils vous disaient Cher nous prions tellement pour vous, nous vous aimons tant ! Entendez nos fines clarines, entendez-nous prier Dieu qu'il vous fasse prospérer afin que nous puissions vous piquer beaucoup, avec amour et des yeux rayonnants de spiritualité ! Mais si comprendre qu'un moustique ne pouvait pas ne pas vous enfoncer son petit dard de Cayenne signifiait lui pardonner, c'était de tout cœur qu'il pardonnait à la vieille Sarles, ce grand moustique de sa vie, virtuose éblouissante de la piqûre qui ne put jamais résister au plaisir de l'empoisonner jour après jour. (BS 835-836)

Solal pense d'abord à des moustiques référentiels, comme dégradation physiologique du tête-à-tête sentimental ; leurs qualifications et l'apostrophe leur confèrent un soupçon d'humanité. L'association d'idées avec Mme Sarles, qui constitue une analepse extradiégétique renvoyant à *Solal* le lecteur de *Belle du Seigneur*, semble d'abord arbitraire et purement ludique ; mais, l'humanisation des insectes dans le type humain satirisé, les bigots, et la sympathie supposée de Mme Sarles incitent à lire leur portrait et leur prosopopée spiritualiste en se référant à elle. La boucle de l'identification est achevée quand Solal déduit, de la compréhension des déterminismes zoologiques, le pardon des déterminismes idéologiques de Mme Sarles, définitivement réduite à un moustique, hyperbolique par sa dimension et sa capacité de nuisance.

L'animalisation est le plus sûr instrument de désacralisation, comme le montre la désignation burlesque des idoles du culte des têtes couronnées : « *si une reine accouche, toutes les dames bien veulent savoir combien son vermisseau pèse de kilos* » (BS 355). Notamment, elle ruine le prestige social et culturel, à l'image d'« *un pensionnat de génisses en transhumance esthétique* » à Venise (BS 367). Pendant la vie conjugale avec Aude, c'est le piano qui introduit cette isotopie, à la faveur d'une syllepse : « *Et où était la queue de cette bête ?* » (S 281). La métaphore se développe dans un sens monstrueux, en s'appliquant avec cohérence au clavier ou au couvercle : « *Pourquoi faisait-elle ces gargarismes devant les mâchoires de la bête ?* » (S 282). Mais au prédateur se mêle le

motif de l'équitation, qui connote la même noblesse que le piano : « *Il regardait cette femme qui caracolait toute seule* [...] *"elle fait l'écuyère."* » (S 319). Leur incongruité est redoublée quand le piano fait l'objet d'une désignation approximative, montrant le même dédain pour la musique que pour la zoologie, et tirant Bach vers le bal populaire : « *Et celle-ci qui caracolait devant son accordéon.* » (S 281).

Mais l'animalisation trouve sa plus éclatante exploitation quand elle fournit au discours moraliste et satirique sur l'amour et la force et spécialement au contrepoint de la liaison amoureuse, sa métaphore filée obsessionnelle. Ainsi, l'acte sexuel subit là une de ses dégradations les plus constantes et les plus explicites, comme le formule cette opposition entre trois prédications hétérogènes et une apposition sublime : « *le saint mariage, alliance de deux humains unis non par la passion qui est rut et manège de bêtes et toujours éphémère, mais par la tendresse, reflet de Dieu.* » (BS 360). Entre la tirade et le monologue, Solal passe d'une désignation métaphorique générique du coït à l'assimilation pure et simple des ébats particuliers du couple en une seule créature bestiale[1], envers monstrueux de l'androgyne du *Banquet* : « *pourquoi faut-il tout le temps me mettre sur toi comme une bête pour te rassurer d'ailleurs depuis une semaine que je suis ici il n'y a eu la bête qu'une seule fois* » (BS 907). La relation de séduction est transposée dans les termes les plus hyperonymiques, comme relation entre mâle et femelle, formulée comme une insulte et un défi après le rejet du vieux (BS 42), puis sous forme de précepte à l'adresse de Nathan : « *Dès la première rencontre, qu'elle te sente un mâle devant une femelle.* » (BS 384). Le dilogue amoureux est justifié comme le régime alimentaire particulier des humains : « *il fallait tout de même nourrir la conversation puisqu'on était des mammifères amoureux à langage articulé.* » (BS 750).

La femellitude subit une dégradation notable à travers la désignation zoologique des seins, côtoyant des images plus fantaisistes : « *leurs mamelles* [...] *leurs gourdes laitières* » (BS 352), « *ces deux petites bourses toujours molles et tombantes* » (S 181), « *Des blagues, et toujours tombantes. Dans les journaux, toutes ces réclames pour ces instruments, ces porte-mamelles, ou comment les appelle-t-on, ces outils ?* » (BS 336). Le piétinement des désignations, par lequel Solal sollicite ici Adrien dans l'expression de son dédain des femmes, suit une évolution fort significative. Les seins sont tout d'abord abruptement disqualifiés comme faux-semblants, dans une phrase monorhématique, par le substantif féminin abstrait *des blagues*. Mais l'hyperbate lui ajoute un adjectif concret, qui s'inscrit dans l'isotopie des seins ; or, son accord grammatical avec le féminin de *blagues* contribue à orienter l'interprétation de ces dernières vers leur acception concrète, telle que la blague à tabac, similaire aux métaphores de la *gourde* et la *bourse*. Les soutiens-gorge sont ensuite désignés par des périphrases techniques, soulignant le trucage. Le mot lui-même est le début du mensonge, que dénude la crudité de son défigement. Il procède de deux substitutions paradigmatiques ; d'une part, *soutenir* est plus allusif, moins concret, que *porter*, qui dénote davantage de poids ; d'autre part, *mamelles* est l'équivalent mammifère de ce dont *gorge* est la métonymie humaine euphémistique, notamment par le singulier pour la paire.

La *femelle* désigne la plupart du temps la femme en position d'être séduite (BS 364, 885) ; mais l'analepse relative à Aude la caractérise de la même manière dans la vie conjugale : « *ô son horrible petit mépris excédé, mépris de femelle.* [...] *Je n'ai rien à dire, a répondu la femelle au pauvre, au vaincu.* » (BS 370-371). L'usage de ce mot éclaire

[1] Ainsi formule-t-il l'après-l'amour : « *entre humains de nouveau, pensait-il* » (BS 431).

d'ailleurs la nuance qui distingue *Belle du Seigneur* de *Solal*, la problématique de la séduction de celle de la conjugalité :

> il était tenu de la nourrir, d'apporter des viandes et des herbages et de la saillir. Peut-être même que plus tard il devrait construire un nid avec sa bouche, s'asseoir dessus pour chauffer les petits serpents, gazouiller pour faire passer le temps à la femelle et nourrir les petits requins à la becquée. L'appariée trouvait cela tout naturel. Ils vivaient côte à côte, ils sortaient ensemble de leur tanière, avançant leurs pattes d'un même mouvement. (S 282)

La discontinuité du comparant animal, mêlant sans aucune cohérence le carnivore, l'herbivore, l'oiseau, le serpent, le requin, véhicule la même satire de la conjugalité que connote la crudité de la *saillie*[1] et la désignation de l'épouse par le participe du verbe *apparier*, qui signifie « accoupler le mâle avec la femelle », particulièrement en parlant des pigeons, des tourterelles. D'ailleurs, le motif des colombidés est le comparant stéréotypé de l'efficacité transformante de la séduction : « *elle roucoulera de certaine idiote façon* » (BS 342). A la métaphore lexicalisée, Solal ajoute un néologisme intéressant, « *tourterellante* »[2] (BS 955).

En outre, Solal développe les virtualités burlesques de la métaphore, au-delà de la terminologie des baisers colombins héritée de Michaël, dans la pérennisation de la séduction en liaison[3] : « *la becquée des fruits* » (BS 722), « *Elle avait tout abandonné pour une vie merveilleuse et non pour pondre.* » (BS 751), « *picorer stupidement le poignet* » (BS 761). Cette altération du cliché des deux pigeons est radicalisée avec sa mue en canari[4], qui clôt sur une chimère le souvenir d'Ariane jouant sur la plage :

> elle avait poussé des cris perçants de fille effrayée, courant et idiotement sautant, et agitant les bras comme des ailes disloquées, maladroitement les agitant, soudain hystérique et étrangement dégingandée, soudain une longue fille d'âge ingrat, il en avait eu de l'écoeurement, une sorte de dégoût, une honte, une sentiment de déchéance, l'impression qu'il courait derrière un grand canari femelle. (BS 721)

La syntaxe de cette réminiscence en DIL rapporte mimétiquement le ridicule d'Ariane, ainsi que la nausée de Solal : l'asyndète hétérogène de ses quatre parasynonymes suggère un tâtonnement marqué par la récurrence des préfixes de l'éloignement. La clausule y met un terme par une comparaison subjective, préparée par le comparant des ailes, et donnant le dernier mot à un hypocoristique monstrueux qui tire vers l'autruche.

Du côté mâle, l'oiseau sert de prototype de la parade nuptiale : « *les femmes préfèrent l'attitude du jars.* » (S 170), « *il leur faut* [...] *un coq prétentieux ayant toujours raison* » (BS 362), « *être aimé pour tout ce qui chez l'odieux coq plaît à la sotte poule.* » (BS 363), « *refaire le coq à regards filtrés* » (BS 984), « *Etre chaque jour désirable, faire la roue sexuelle. Elle l'avait changé en paon. En somme, ils menaient une existence animale, elle et lui.* » (BS 718), « *Entrée du paon, se dit-il en poussant la porte de la chambre des délices* » (BS 719). Le paradigme des oiseaux est par ailleurs redoublé par le comparant du gorille : « *Le coq claironne pour qu'elle sache qu'il est un dur à cuire, le gorille se tape la poitrine, boum, boum, les militaires ont du succès.* » (BS 361), « *moi faisant* [...] *le désinvolte gorille* [...] *mon brio de gorille au Ritz, ma parade de coq de bruyère, mon animale danse nuptiale* » (BS 779). Comme le montre la récurrence de ses

---

[1] Le terme est également dirigé contre les amours de Dietsch et Ariane (BS 957).

[2] C'est la réponse féminine et animale à la voix *violoncellante* du séducteur en action (BS 387).

[3] Le piano d'Aude s'inscrit oniriquement dans ce schéma : « *Etait-ce une façon de pondre les œufs* » (S 282).

[4] Sa charge grotesque s'applique d'abord à la comtesse Groning focalisée par Solal : « *elle tenait la tête à la manière des chameaux.* [...] *elle rejetait la tête en arrière comme un canari s'abreuvant.* » (M 585).

trois dérivés en *-erie*, le comparant simiesque subsume l'animalité toute entière, dans sa double expression, sociale et sexuelle. La désignation des hommes comme singes déguisés est un motif satirique fort courant : « *Que m'importent ces singes qui se prennent au sérieux sur leurs deux pattes.* » (S 353), notamment par le syntagme *singes savants*[1], qui connaît ici un défigement intéressant : « *ces singes méchants en vestons noirs et pantalons rayés* » (BS 375). Ces occurrences activent la représentation du singe de cirque ; c'est leur mimétisme qu'évoquent les exemples burlesques et hyperboliques du snobisme :

> si le même prince de Galles oublie de boutonner le dernier bouton de son gilet ou si, parce qu'il pleut, il retrousse le bas de son pantalon, ou si, parce qu'il a un furoncle sous le bras, il donne des poignées de main en levant haut le bras, vite les babouins ne boutonnent plus le dernier bouton, vite font retrousser le bas de leur pantalon, vite serrent les mains en arrondissant le bras. (BS 355)

Le motif de l'homme simiesque se précise par sa mise en relation avec la diachronie. C'est l'antécédent préhistorique qui fait la grandeur de la Loi, « *notre gloire de primates des temps passés* » (BS 904), et c'est sa permanence qui disqualifie l'humanité présente, en un propos dont le sérieux est connoté par le vocabulaire scientifique :

> le sourire qui est mimique animale, héritée de nos ancêtres primates. Celui qui sourit signifie à l'hominien d'en face qu'il est pacifique, qu'il ne le mordra pas avec ses dents, et pour preuve il les lui montre, inoffensives. Montrer ses dents et ne pas s'en servir pour attaquer est devenu un salut de paix, un signe de bonté, pour les descendants des brutes du quaternaire (BS 357)

La désignation hyperonymique des humains comme *hominiens* opère le même rappel que celle de « *congénères* » (BS 760) appliquée aux pairs de Mrs Forbes, connotations que traduit le geste incongru que Solal prête à son Don Juan, tâtant le coccyx d'une duchesse pour y retrouver un vestige de queue (BS 344). La cocasserie de cette observation scientifique montre bien que le but de la métaphore n'est pas celui du savant, mais celui, perlocutoire et poétique, du moraliste misanthrope. Cet usage de l'analogie préhistorique légitime l'emploi axiologique du classifiant scientifique : « *Rien à faire, paléolithiques, elles sont paléolithiques.* » (BS 363). Il suffit donc que les termes connotent le lexique scientifique, par exemple par le nombre de syllabes, le suffixe et la parenté avec des étymons savants connus, à l'instar de ce mot forgé : « *parlons sérieusement en hommes et non en matagraboliens* »[2] (BS 888).

Cette néologie métaphorique réorganise le monde sous le principe dynamique fondamental qu'est la babouinerie. La tirade du Ritz confère une extension hyperbolique au terme, en treize occurrences anaphoriques, auxquelles s'en ajoutent neuf du substantif *babouins*, suivies d'un sujet auquel est prédiqué ce thème, sans copule. L'amalgame néologique prend alors corps par l'accumulation des exemples, caractéristique de la parole pamphlétaire, « en une conglobation dont la masse et la variété concourent à l'effet persuasif »[3]. Cette globalisation est d'autant plus péremptoire qu'elle procède d'une double prédication, l'une par antéposition et ellipse du verbe actualisé, la seconde dans les relatives appositives, lieu d'une prédication annexe étayant la première : « *Babouinerie et adoration de la force, le snobisme qui est désir de s'agréger au groupe des puissants.* [...] *Babouinerie, le port de l'épée* [...] *qui est signe du pouvoir de tuer.* » (BS 355-356). Son

---

[1] « *Tous ces singes savants marchaient sur deux pattes.* » (S 349), « *Ces singes savants finiront par s'entretuer tous* » (BS 352).

[2] Solal raille alors les non-sens du discours sur la vie éternelle. Le paradigme apparaît chez Rabelais dans le *Tiers Livre*, ch. XXII : « tout l'antonomatic matagrabolisme de l'Eclise romaine » (traduit en note par « fatigue cérébrale, résultant d'une enquête tatillonne »), et dans le *Quart Livre*, ch. LXIII, « matagrabolisés » traduit par « abrutis, fatigués pour avoir examiné des choses vaines » (Le Livre de Poche / La Pochothèque, 1994, note 3 p.680 et note 5 p.1190). On trouve d'autres occurrences p.707, 725, 1281.

[3] Marc ANGENOT. op. cit., p.193.

caractère envahissant est marqué par l'entremêlement de considérations générales et d'exemples tirés de l'expérience directe de Solal : « *Babouin, le sourire de Benedetti, l'autre jour à la Sixième Commission, pendant que le vieux Cheyne lisait son discours.* [...] *Babouins, les crétins reçus par le dictateur italien et qui viennent ensuite me vanter le sourire séduisant de cette brute* » (BS 354-355). En outre, l'absence de coréférence entre les *babouins* et ce qu'ils qualifient, un sourire par exemple, introduit alors une métaphore adjectivale caractérisant par la prédication inverse, un substantif humain. On retrouve cette dérivation impropre, qui pérennise la métaphore moraliste, dans le monologue :

> le respect babouin de la force [...] le vouvoiement qui est hommage proprement babouin [...] les courbettes les révérences les saluts profonds des inférieurs devant les supérieurs qu'est-ce sinon un succédané et un reste de l'hommage babouin qui est posture féminine à quatre pattes devant le fort (BS 885-886).

Dans la tirade du Ritz, Solal reprend peu après cette isotopie selon le schéma inverse, en appliquant au substantif *babouin* des déterminations humaines, jusqu'à défiger un syntagme tel que *homme d'honneur* par une stricte substitution paradigmatique ; quant à l'emploi adjectival, il se donne alors comme un strict relationnel :

> Babouineries, répéta-t-il, envoûté par le mot, soudain hébété devant la cage d'un zoo. Regardez le babouin dans sa cage, regardez-le qui fait de la virilité pour plaire à sa babouine [...] et marche la tête haute, en colonel parachutiste. [...] Et plus il secoue les barreaux et plus elle sent qu'il a une belle âme, qu'il est propre moralement, chevaleresque, loyal, un babouin d'honneur. [...] et elle demande timidement au babouin, les yeux chastement baissés Aimez-vous Bach ? [...] pour [...] montrer qu'il est d'un milieu babouin distingué, le malheureux est bien obligé de dire qu'il adore cet embêteur [...] la babouine dit d'une voix douce et pénétrée Bach nous rapproche de Dieu, n'est-ce pas ? (BS 365)

D'emblée, le récit attributif annonce une hallucination visuelle et sémantique, où l'humanisation des babouins, jusque dans leurs DR éthérés, sert en retour à *babouiner* les hommes. Au lieu d'un discours positiviste construit sur un constant parallèle, Solal offre là un conte onirique et cocasse, avec des détails visiblement non-pertinents qui contribuent en fait à l'épaisseur et à l'intérêt accordés à la fable : « *il a du charme, dit-elle tout bas à une vieille copine babouine qui s'évente* » (BS 367). On observe néanmoins un rappel continu du contexte du zoo, qui évite que *babouin* ne devienne un pur synonyme d'*homme* et maintient l'hypotypose grotesque : « *Mais voilà qu'un babouin plus long est introduit dans la cage* » (BS 366). L'abdication de l'ancien babouin chéri prolonge l'humanisation, ce qui motive l'assimilation ultérieure des hommes aux babouins, en commençant par Adrien face à Solal, à la clausule de l'apologue qui passe alors de l'hallucination visuelle et sémantique, à l'hallucination sociale, référentielle : « *Excusez-moi, tous ces petits babouins me rendent fou, j'en trouve à tous les coins, en posture d'amour !* » Le comparant simiesque permet de confondre avec une vigueur inégalée la farce sociale et la farce sexuelle, de conjoindre la satire de l'ambition et celle du sexe, comme l'exprime le motif de la ménagerie : « *ces singes serviles méchants veulent entre deux cabrioles sexuelles vite grimper sur l'échelle sociale* » (BS 886).

Ainsi, c'est dans ce paradigme que puise Solal pour désigner Dietsch : « *il la voyait tout le temps avec son mâle, tout le temps sa sainte avec un singe mâle* [...] *se savonnant fort le corps avant d'aller voir son singe mâle* » (BS 968). Mais au grand primate, il préfère son cousin moins menaçant, plus comique : « *un chimpanzé d'orchestre* » (BS 937), « *Oh, les allées et venues compétentes de ses reins et de ses hanches sous le chimpanzé à crinière blanche* » (BS 976). Le défigement qui ouvre la série, conjoignant le schéma du *babouin d'honneur* et celui de « *ce veinard d'orchestre* » (BS 938), condense la double disqualification du rival. D'une part, l'animalité tourne en dérision la fonction même de chef d'orchestre : « *poux du génie, tiques du génie, suceurs du sang des génies* [...] *le pou Dietsch !* » (BS 933), « *ce pou des génies de la musique, se*

nourrissant de leur sang, et saluant à la fin de la symphonie, comme s'il était l'auteur ! [...] *Dietsch faisait en plus un cours d'histoire de la musique à l'université de Lausanne. Bref, le pou complet.* [...] *le pou de Beethoven* » (BS 970-971). Faire jouer la musique d'un autre, ou la commenter, sont l'œuvre d'un parasite. D'autre part, les ébats avec Dietsch sont l'objet de métaphores animalières incompatibles, dessinant un pandémonium érotomane :

> Oh, elle tourterellante sous la bouche du bébé moustachu à crinière blanche qui tétait, tétait avec d'ignobles hochements de tête affirmatifs gloutons. [...] le bébé d'orchestre desserrait ses incisives et passait sa langue poilue, sa langue de bœuf sur le mamelon [...] ! Et pendant que le taureau léchait, elle souriait [...]. (BS 955).

Solal y ajoute le paradigme du chien qui, en consonance avec les monologues d'Ariane sur les ruts d'Adrien, disqualifie la virilité en tant que telle, les « *attributs intimes du mâle qui sont si dégoûtants, si laids, si grossiers, si canins* » (M 543) – et surtout les ébats d'Ariane, que Solal traite ouvertement de « *chienne* » (BS 942, 957, 960), avec Dietsch : « *Oh, l'attribut canin de l'autre !* » (BS 973), « *Oh, cette chienne et son chien, ces deux bêtes ahanantes* [...] *l'ancienne chienne pantelante* »[1] (BS 976). Le comparant canin connaît en outre une extension très expressive à la faveur de son dérivé nominal, les *canines* (BS 878) : « *ils aiment être méchants. La malédiction des canines.* » (BS 352), si bien qu'ils réapparaît dans la satire sociale, à l'image des courtisans de Saint Simon, « *des chiens malins.* » (BS 866). En effet, la séduction comme la force sont affaire de dents, lesquelles sont le plus souvent associées au singe et réduites aux canines[2] : « *cette bande de gorilles habillés en hommes mais pleins de canines* » (BS 886). Les cornes en sont l'équivalent grotesque, tragiquement folklorique :

> lorsque les hommes de Hitler adorent l'armée et la guerre qu'adorent-ils sinon les canines menaçantes du gorille debout tout trapu et pattes tordues devant l'autre gorille et lorsqu'ils chantent leurs anciennes légendes et leurs ancêtres aux longues tresses blondes et aux casques cornus oui cornus car il s'agit avant tout de ressembler à une bête et il est sans doute exquis de se déguiser en taureau que chantent-ils sinon un passé inhumain [...] lorsqu'ils se gargarisent de leur race et de leur communauté du sang que font-ils sinon retourner à des notions animales que les loups mêmes comprennent qui ne se mangent pas entre eux [...] qu'exaltent-ils et que vantent-ils sinon le retour à la grande singerie de la forêt préhistorique (BS 901-902)

Cette démonstration de force inhérente à la séduction rejoint la métaphore courante de la prédation, la capture. Dans l'instruction de Nathan, c'est la pêche qui l'illustre : « *dès qu'elle sera ferrée* » (BS 379), « *Le recours à la vanité est un bon hameçon.* » (BS 383) ; on se souvient que l'isotopie est filée jusque dans la désignation du coït comme « *sauts de carpe* » (BS 336, 343, 967), ou la cuisson qui parachève la séduction (BS 387). Solal ajoute à la pêche une métaphore plus ambiguë, à l'adresse d'Ariane : « *tu entrerais purement dans la ratière dont le fond est toujours une chambre à coucher.* » (BS 350). Le fond sémantique de la métaphore, c'est-à-dire le sens figuré de *ratière*, est légitimé par l'image de son fond concret, où le comparé et le comparant se mêlent. Cette stricte équivalence trouve d'ailleurs une confirmation obsidionale avec la réclusion : « *Enfermés dans la souricière d'amour* » (BS 758). Un autre comparant animal de l'enfermement amoureux est le haras, mêlant la bête de somme et l'étalon :

---

[1] Le comparant animal culmine dans cette assimilation paranoïaque : « *Dehors, un chat énamouré déclara sa flamme. Assez, Dietsch ! cria Solal. Une chatte contralto répondit. Assez, Ariane ! cria Solal.* » (BS 924). Il y ajoute aussi cette insulte intériorisée : « *Oh, l'ânesse rouge !* » (BS 943).

[2] Un tel cotexte active le paronyme *babouines* dans cette évocation du manège de mâle : « *je retroussais mes babines* » (BS 371). Mariette verbalise d'ailleurs la confusion.

> Le bouchonnerait-elle tout à l'heure avec un tampon de paille ? Lui polirait-elle les sabots ? En effet, pensa-t-il, depuis quelques jours elle trouvait du plaisir à lui faire les ongles. [...] elle l'entourait et le serrait fort de ses bras et de ses cuisses repliées qui le sanglaient aux reins, et il avait peur d'être ainsi maintenu et harnaché (BS 713-714)[1]

> des doigts légers se promenant sur l'encolure de l'étalon. Oui, en somme, celle-ci flattait l'étalon, en quelque sorte le bouchonnait et le tapotait pour le remercier d'avoir fourni une course honorable. [...] leurs galops de tout à l'heure (BS 720-721)

La dissonance que véhicule le paradigme animalier prend régulièrement l'apparence d'une démarche scientifique garante d'objectivité. Elle se base sur l'observation des mœurs des animaux, invoque des références et renvoie à des lectures. L'apologue du babouin (BS 354, 365-367) montre bien que la force du procédé est due au fait que l'analogie ne consiste pas en la simple mise en parallèle de deux univers similaires, mais mêle l'humain à l'animal, ce qui confère à son propos féerie séductrice et grotesque démystificateur. Il en va de même pour les deux autres couples exemplaires, l'empis et l'empisette (BS 348, 369), l'araignon et l'araignesse (BS 367-368) :

> Ainsi la femelle du petit insecte nommé empis ne lui donne sa foi que s'il fait preuve de sportivité ! Il faut que le pauvre bougre se débrouille pour porter sur son dos un petit ballon de je ne sais quoi trois fois plus gros que lui ! Authentique ! (BS 348)

Cette revendication explicite d'authenticité ponctue souvent les *exempla* les plus grotesques[2], et introduit notamment celui de l'araignée (BS 367), qui développe ensuite un anthropomorphisme cocasse :

> elle file aussitôt vers la mer avec un araignon tout neuf [...] C'est un araignon nègre ! Car sachez qu'elles adorent les nègres [...] le malheureux doit faire des bonds de cinq, six et même sept centimètres, ce qui fait qu'elle l'adore ! Mais soudain, tragédie ! Un troisième araignon rapplique et fait encore plus de sautillés que le nègre ! Alors, l'araignesse se dit que l'araignon de miracle, l'araignon de toute l'âme, est enfin arrivé ! Divorce ! Troisième mariage ! Départ ivre vers une nouvelle mer avec le nouvel araignon ! Lune de miel à Venise [...]. Mais comme au bout de six semaines le pauvre troisième bondit beaucoup moins, [...] qu'il en a un peu marre du physiologique et pense de nouveau au social et à reprendre son travail et à inviter les Van Vries, et qu'il parle de son avancement et de ses rhumatismes, elle comprend soudain, avec beaucoup d'élévation, qu'elle s'est trompée. (BS 367-368)

Peu à peu, l'humanisation du couple d'araignées quitte le registre de l'apologue naturaliste pour se resserrer sur la situation d'énonciation. Solal fait une auto-citation ironique des cinq mots du sésame amoureux, ici attribué au énième araignon, qui se trouve ensuite avoir les préoccupations et les fréquentations d'Adrien[3]. Le tout a pour effet de faire de la parodie des paroles convenues que constitue la sermocination de l'araignesse[4], une verbalisation de ce qui est en train d'opérer en Ariane, et que confirme le billet qu'elle laisse ensuite à Adrien (BS 688) :

> Alors elle décide d'aller lui parler en grande noblesse et, pour faire solennel, elle se colle un turban doré sur la tête. Cher troisième araignon, lui dit l'araignesse en joignant ses petites pattes velues [...]. Ne souillons pas d'une inutile injure le noble souvenir des bonheurs révolus. Je te dois la

---

[1] On trouve dans *Solal* une ébauche cocasse de cette isotopie, appliquée à Adrienne : « *Tu es nue sous ces magnifiques harnois ?* » (S 250). En effet, ce mot est le doublet archaïque de *harnais*, désignant, en contradiction avec l'épithète, un vêtement peu commode ou ridicule, ainsi que l'équipement d'un cheval, et de tout animal de travail ; il ne survit que dans quelques expressions telles que « blanchi sous le harnois ».

[2] « *Babouines adoratrices de la force, les jeunes Américaines qui ont pris d'assaut le compartiment du prince de Galles, qui ont caressé les coussins sur lesquels il a posé son postérieur, et qui lui ont offert un pyjama dont chacune a cousu un point. Authentique.* » (BS 355).

[3] Les derniers conseils à Nathan réactivent cette identification, de façon imprévue : « *lui faire sentir qu'elle gâche sa vie avec son araignon officiel* » (BS 386).

[4] Claire STOLZ. "Esthétique de la phrase". art. cit., p.309-310.

> vérité, et la vérité, cher, est que je ne t'aime plus. [...] Feindre serait bassesse, poursuit-elle. Que veux-tu, cher, je me suis trompée. De toute mon âme, j'avais cru que tu serais l'araignon éternel. Hélas, sache en effet qu'un quatrième araignon est devenu important dans ma vie. [...] il est l'araignon des araignons, une âme d'élite et un caractère moral de tout premier ordre. [...] Pense quelquefois à ta petite Antinéa. (BS 368)

La satire est perceptible dans l'attribution à la déclaration de l'arachnide d'un registre soutenu et une extraction aristocratique, connotés par l'antéposition des épithètes, l'ellipse de l'article dans la prédication, l'alexandrin blanc « *le noble souvenir des bonheurs révolus* », le prénom rare. En outre, Solal l'explicite quand il commente le DD de l'araignesse, le réfère à un stéréotype et va jusqu'à l'ériger en type par la substantivation[1] :

> Ça ne manque jamais, le coup de s'être trompé. [...] Ça ne manque jamais, le coup du je ne t'aime plus. [...] Elles adorent dire important dans ma vie qui fait plus noble que coucher avec. [...] le plus souvent, en conclusion, c'est le Sois fort et demeurons amis.

VII. Démarche scientifique et burlesque physiologique

L'animalité constitue donc l'ossature d'un discours s'autorisant d'une science fantasque. La tirade du Ritz montre combien cette dernière fournit non seulement des *exempla* et un lexique, mais également un registre discursif, un ton d'autorité et un modèle logique que condense la forme syntaxique de la loi scientifique : « *si un fort maniement charnel suivait une tendresse suivant une cruauté, le maniement serait vivement apprécié* » (BS 728). Ces discours solitaires en donnent la version ludique, adressé au pasteur imaginaire : « *Si ta femme est heureuse, c'est pour dix raisons dont neuf n'ont rien à voir avec l'amour.* » (BS 729) ; et plus nettement encore dans ce pastiche de la communication scientifique : « *Messieurs, l'amour ne dure que par la société. Messieurs, seule la société lustre le biologique.* » (S 319). En application de cette loi, la satire de la société passe par le rappel constant du biologique. L'exemple suivant en est particulièrement évocateur : « *Quarante millions gagnés à la sueur de mes circonvolutions spéculatives.* » (S 287). En effet, le front désigne, dans la locution figée, la métonymie lexicalisée pour le corps qui sue au travail ; or, le recours à la spéculation boursière légitime l'équivalent anatomique interne, ce qui seul a réellement travaillé. A l'adjectif relationnel quasiment coalisé *cérébral* Solal substitue un autre qui caractérise le type de travail, par une syllepse entre le deux sens de *spéculation*, intellectuel, ce qui se passe sous un front, et économique, ce qui se passe à la Bourse, mêlant la Chute et le capitalisme.

C'est ce fondement biologique que concrétise la dissonance hallucinée entre le DN de sa conversation courtoise avec Groning, où elle seule parle, et la vision de Solal, rappelant celle qui saisit Mangeclous au restaurant : « *Et soudain il vit, derrière la comtesse Groning, les innombrables poulets et tous les veaux et tous les foies gras qu'elle avait consommés et, dans de jolis flacons, toutes les vitamines dont on l'avait gavée.* » (M 586). Toutefois, dans *Solal*, le motif reste plutôt cantonné au burlesque du bas corporel, sans nécessairement se référer à la science : « *Et ces pimpantes fardées qui cachaient leurs organes malodorants sous leurs robes parfumées.* [...] *Celle-ci sourit avec distinction et sentimentalité parce qu'elle vient de lâcher son soulagement dans quelque obscur retrait.* » (S 353) ; notamment, le prosaïsme scatologique est ici désigné, selon une métonymie ironique, par le substantif abstrait de son résultat. Le portrait d'une jeune pâtissière est exemplaire de l'originalité du premier roman : « *cette stupide fille qui avait*

[1] Solal donne à la stéréotypie une confirmation éclatante, par un coup de force, en attribuant les mêmes mots à Ariane s'adressant à l'homme-tronc (BS 785).

des cuisses ciseaux et un ventre plein d'ordures et un sale petit cœur-cerveau placé le diable savait où. » La détermination du ventre par l'ordure est un motif moraliste, pascalien notamment, étranger au registre scientifique. Les deux substantifs épithètes, de même, qualifient métaphoriquement les parties du corps ; notamment, le principe des déterminismes physiologiques est exprimé par un mot-valise, créant une chimère anatomique que Solal dit ne pouvoir localiser.

Dans *Belle du Seigneur*, en revanche, la physiologie prend une tournure nettement plus scientifique[1]. C'est ce que connote l'application abusive au signifié affectif de *cœur*, de l'adjectif relationnel dérivé : « *leur petit poème cardiaque* » (BS 381). Le long monologue éthique développe cet usage des termes scientifiques dans un ample exposé sensualiste et matérialiste, entre Epicure et Freud, adressé aux bigots :

> moi qui aime tant regarder et entendre regarder avec de vrais yeux tout charnels entendre avec des oreilles visibles et compliquées de trompes d'Eustache, il me semble que je suis dans ces combines d'âme assez oublié [...] la sexualité n'est-elle pas une rude composante de la personne humaine et de ce que vous appelez l'âme [...] vos vaso-dilatateurs et vaso-constricteurs ne sont-ils pas condition ou cause de vos émois et affects et qu'est une âme sans affect et qu'est-ce que vivre sans corps (BS 888)

Surtout, ce paradigme fournit l'un des contrepoints à la liaison avec Ariane : « *le cérémonial des masséters. En effet, en signe d'amour ou de volonté d'amour, lorsqu'elle se dirigeait vers lui avec des intentions, elle serrait toujours les molaires comme pour mordre, ce qui faisait saillir les muscles des joues* » (BS 720). Le premier syntagme donne à ce qui n'est décrit qu'après, une expression condensée. Elle heurte les connotations pompeuses du déterminé et celles du complément prépositionnel, où prime le technolecte médical, la dénotation du terme se limitant au « muscle élévateur du maxillaire inférieur ».

La physiologie sert de modèle à la formulation, dissonante, à la fois objective et fantasque, d'une réalité prosaïque :

> à la fin de chaque voyage en chemin de fer, elle avait les narines feutrées de fumée. Il essayait bien de ne pas les regarder, mais il ne pouvait s'en empêcher, attiré par l'horreur de ces deux trous noirs. [...] elle exhibait ses deux ouvertures enfumées [...] elle avait des narines spéciales qui s'emparaient immédiatement des émanations charbonneuses, et lui était allergique aux narines fumivores. (BS 719)

La réalité est d'abord décrite de façon axiologiquement neutre, voire positive par la métaphore verbale *feutrée* où la fumée apparaît comme substantif complément d'agent. Mais la tentation masochiste charge cette modeste altération d'une démesure vertigineuse, connotant la monstruosité et l'espace intersidéral. En outre, l'hallucination est mise sur le compte d'une indécence d'Ariane, traitée en termes scientifiques par l'hyperonyme neutre *ouverture* caractérisé par un participe passé qui condense la métaphore verbale initiale en aggravant sa visibilité. L'hallucination hyperréaliste est finalement légitimée par le caractère spécial des narines, énoncé puis explicité par l'hyperbole et leur personnification. La conversion de la fumée en *émanations charbonneuses*, plus scientifiques, renforce la pertinence de l'hyperbole, selon ce principe qu'un COD à l'intension aussi précise ne peut être régi que par un verbe aussi référentiel que lui. La clausule confirme ce processus, plus efficacement encore : la nausée de Solal, comme son vertige, tombe sous le coup d'une explication scientifique, d'ordre pathologique. Elle clôt la série dérivationnelle de *fumée*

---

[1] La portée polémique de la médecine culmine platement dans l'allusion perfide, lorsque Solal attaque Ariane sur sa liaison avec Dietsch, en sous-entendant, par l'allusion au test Bordet-Wassermann, qu'il aurait pu être syphilitique : « *Pourquoi ne m'as-tu pas averti alors ? Pourquoi ne m'as-tu pas dit au Ritz qu'avant de continuer à nous voir il serait plus prudent de faire faire un Wassermann à mon prédécesseur ? Car enfin j'ai risqué gros.* » (BS 975).

par un adjectif néologique hyperbolique : il donne un prolongement burlesque au paradigme zoologique des régimes alimentaires. En outre, alors que dans ses occurrences précédentes la fumée était en position d'agent, le suffixe *-vore* implique une participation active, prédatrice même des narines, animalisées. Ce motif physiologique reçoit un écho voisin peu après : « *Que faire pour donner du bonheur à cette malheureuse qui, lestée de son demi-litre de thé, attendait sagement, respectant son silence ? Commander un second thé ? Scabreux. Les capacités d'absorption de cette anglomane n'étaient pas sans limites* » (BS 724). Le thé est un poids, puis un volume de liquide, appréhendé en termes de physique, mais, comme s'il y avait une corrélation entre les deux domaines, articulé à un autre substantif savant : le paradigme suffixé en *-mane* qui connote la psychiatrie clinique[1].

Le registre burlesque exploite, autant que le motif du corps qui absorbe, celui du corps qui s'extériorise. Ainsi, le mucus fournit l'expression comique des coulisses de la conjugalité : « *comme nous étions comiques l'autre jour, enrhumés tous les deux, dans cette chambre, extirpant, à tour de bras et sans nous regarder, un mucus égoïste et conjugal. Hymen, ô hyménée !* » (S 323). L'hypallage qualifiant le mucus condense les hypocrisies d'Apollon et des jeunes filles que Solal oppose auparavant avec force à la truculence de Moïse :

> il se mouchait sans honte, car il vivait en esprit. [...] Tandis qu'Apollon se mouchait à petits coups derrière une colonne, Moïse, homme de Dieu, tirait son vieux mouchoir à carreaux, immense comme une tente, le secouait, l'éployait au vent de l'esprit et, regardant l'Eternel face à face, il se mouchait. Alors, tonnant du haut du Sinaï, ses fortes expectorations remplissaient de crainte les douze tribus agenouillées au pied du mont. J'ai peur aussi. Ou peut-être n'avait-il pas de mouchoir ? L'index droit, puis le gauche et à la crainte de Dieu ! Tandis que ces filles vous sortent un petit mouchoir parfumé et armorié et elles font de petites expirations modestes, pff pff comme un petit chat, des petites mines discrètes, comme si elles disaient : "C'est un petit jeu, notre joli petit nez fait des confidencettes à notre carré de linon." En réalité, elles y mettent du beau mucus bien vert, bien solide et bien carré ! (S 181-182)

D'un côté, Solal condense nombre de connotèmes de l'Exode, il fait tenir toute une scène biblique dans un mouchoir héroï-comique. Mêlant la tente, emblème d'un peuple errant, et le mouchoir de grand-père, il prend une dimension sublime qui gagne le locuteur. La scène, qui s'achève sur l'hypothèse prosaïque d'un procédé plus fruste, se confond néanmoins avec la donation des Dix Commandements. De l'autre, la dissimulation d'Apollon, rendue plus vivace par la concrétisation du cliché associé, l'architecture antique, manque d'ampleur. Cela est renforcé par la série des cinq épithètes *petit,* à laquelle s'ajoute le suffixe diminutif, minorant les moucheries de jeunes filles. Cette hypocrisie contraste avec la *réalité,* dont la chute est plus visuelle que les expectorations sonores de Moïse.

Cette opposition réapparaît dans *Belle du Seigneur* à travers la remémoration d'un soir où Solal n'avait pu prêter à Ariane le mouchoir qu'elle lui demandait :

> Alors, elle avait reniflé en douce, suavement, affolée mais souriante, cependant qu'il évitait de la regarder pour ne pas augmenter son déshonneur de nasal encombrement. [...] et il l'aimait, aimait sa pauvrette, misérable d'avoir le nez plein et qu'il le sût, désespérée de ne pouvoir se débarrasser de cette plénitude. [...] Après un cinquième ou sixième reniflement de contrebande, elle avait murmuré qu'elle était désolée, mais qu'il lui fallait aller chercher un mouchoir à l'hôtel. [...] Il savait bien pourquoi elle voulait aller seule. Elle appréhendait une catastrophe durant le trajet, vu la plénitude et le risque d'éternuement soudain avec conséquences pendantes. [...] Torturée par sa cargaison et altérée de s'en décharger [...] elle s'était éloignée en hâte, sans doute haïssant ce nez qui avait choisi de tant se remplir et garnir [...]. Dehors, elle avait dû courir vers le mouchoir de

[1] Il apparaît également dans l'explication du désir triangulaire exacerbé par la mise en concurrence : « *ton affaire sera en bonne voie avec l'idiote, kleptomane comme toutes ses pareilles.* » (BS 386).

> délivrance. [...] Ah, si elle savait combien il l'avait adorée, si charmante en son petit malheur d'avoir le nez rempli. Mais voilà, il ne pouvait pas le lui dire, elle en serait mortifiée. Le meilleur de ce qu'il ressentait pour elle, il devait le taire. [...] De retour au Donon, poétique et débloquée, voilà qu'aussitôt assise elle s'était remise à renifler. Quelle fécondité. Il lui avait offert une cigarette dans l'espoir de quelque action vaso-constrictrice. Hélas. Enfin, elle avait sorti son mouchoir. Vide-toi donc une bonne fois ! Mais non, elle se mouchait à peine, avec des grâces et des subtilités de petit chat, des pff-pff mignons et inefficaces. Ça ne servira à rien, lui disait-il en lui-même, il faudra recommencer, tu ne te rends pas compte. Il avait tellement envie de lui expliquer qu'il en restait, qu'il fallait pousser loyalement, et il haïssait ce maudit besoin de beauté. Enfin, elle s'était décidée et, résolue à sévir, avait de toutes ses forces barri par le nez. Ses appels de trompe avaient grâce à Dieu provoqué décharge totale et subséquente sécheresse, il s'était retenu d'applaudir. (BS 833-834)

La réalité physiologique fait l'objet de désignations contradictoires. Le mucus nasal d'Ariane est d'abord désigné par un premier substantif *encombrement* qui, déterminé par l'adjectif relationnel, apparaît ici dans son acception médicale la plus exacte. Néanmoins, le cotexte qui suit active ses connotations plus concrètes, jusqu'à l'hyperbole d'un trafic automobile surchargé qu'on retrouve plus explicitement ensuite avec « *l'embouteillage nasal* » (BS 841). En effet, elles trouvent une confirmation dans l'hyperbole hétéro-isotopique dérivée de *chargé* : elle donne l'hyponyme *cargaison*, légitimée par le *trajet* jusqu'au mouchoir, et sa dissimulation s'inscrit logiquement dans le réseau comme *contrebande*. L'ambiguïté connotative est manifeste quand Solal dérive de la même manière, d'un adjectif très concret et très général, le substantif abstrait et valorisant *plénitude*. De même, tout comme *subséquente* ensuite, « *conséquences pendantes* » connote l'approche scientifique par l'ellipse de l'article et le substantif abstrait, mais y ajoute un adjectif exprimant la concrétude la plus burlesque. La cigarette apparaît comme une prescription médicale, dont le *trajet* métaphorique avait suspendu l'isotopie. Solal verbalise intérieurement ce qu'Ariane tente de dissimuler, mais aussi les paroles de tendresse qu'il censure continuellement, tels les appellatifs conjugaux et les conseils pratiques qu'il y aurait à tirer de son observation hyperréaliste. A l'opposé de ces faux-semblants, dont le chat est l'incarnation comme dans *Solal*, la solution burlesque de la crise est exprimée sous forme de gag dans la même isotopie animale, par le barrissement qui est la version clownesque des expectorations sublimes de Moïse.

Les borborygmes que fait entendre Ariane alors qu'elle vient de se blottir contre Solal poussent à l'extrême cette antithèse. D'une part, le point de vue de Solal fait saillir la vacuité des manèges successifs, notamment un dilogue météorologique en DI, destinés à dissimuler un phénomène naturel décrit en des termes de chimie : « *elle cherchait en catimini des postures destructrices de ces maudits bruits causés par le déplacements des gaz et des liquides dans un innocent estomac.* » (BS 826). La raison de sa fuite finale vers la cuisine est de même expliquée très concrètement : « *écraser et mater les borborygmes qui, tassés et étouffés par le poids des aliments ingérés, ne pourraient plus monter à la surface pour s'épanouir et gambader à l'air libre.* » Solal, en décomposant les échéances, en restituant les calculs d'Ariane, nomme en son for intérieur ces tabous occultés, il leur donne mentalement loisir de s'*exprimer* et de *gambader* puisqu'il leur confère l'existence, la vie que connotent ces deux verbes impliquant un sujet animé, voire humain. Cela est dû à la richesse de leurs caractérisations métaphoriques, qui dès le premier mêlent leur humanisation et leur ennoblissement en œuvres musicales, et les révèlent ainsi plus riches et plus variés que la conversation factice et conventionnelle censée les camoufler :

> un borborygme s'éleva avec des volutes de contrebasse, mourut soudain [...]. Mais aussitôt, majestueux, un autre borborygme retentit [...] un troisième, d'abord caverneux, puis mignon et ruisselet [...]. Un quatrième survint en mineur, triste et subtil. [...] Il en guettait l'arrivée, [...] ne pouvait s'empêcher de les caractériser, tour à tour mystérieux, allègres, humbles, altiers, coquins, véniels, funèbres. (BS 825-826)

Les borborygmes tendant vers la musique, la rabaissent symétriquement en tant que comparant pertinent pour leur prosaïque réalité, mais aussi diégétiquement quand elle fournit à Ariane une solution dont rend compte le psycho-récit DN intériorisé de Solal :

> elle eut la bonne idée de se lever et de remonter le gramophone pour une fois opportun. Alors le Concerto brandebourgeois en fa majeur retentit, étouffant les rumeurs intestines, et Solal rendit grâces à cette musique, parfaite pour couvrir des borborygmes. (BS 826)

Pour Solal comme pour Mangeclous, l'art recouvre le physiologique par les leurres de la distinction, mais aussi acoustiquement, fonction dans laquelle il met la perfection de Bach. La fin du disque occasionne un crescendo dans l'art intestinal :

> un nouveau borborygme s'éleva, un beau borborygme, très réussi, élancé et divers, tout en spirales et fioritures, pareil à un chapiteau corinthien. Ensuite, il y en eut plusieurs à la fois, dans le genre grandes orgues, avec basson, bombarde, cor anglais, flageolet, cornemuse et clarinette.

Solal en donne d'emblée une appréciation esthétique, qu'il justifie en une synesthésie majestueuse inspirée de l'architecture classique. Surtout, le concerto est avantageusement remplacé par un sextuor pour instruments à *vent* (dont trois désignent aussi des timbres du jeu d'orgue), métaphore qui est ensuite condensée dans le syntagme dissonant « *un récital de borborygmes* » (BS 837, 872). En outre, le comparé prosaïque éveille, dans ce comparant héroï-comique, deux syllepses cocasses, l'association clichée des flageolets aux vents intestinaux, voire le sens d'« estomac » qu'a *cornemuse* en argot[1].

La dégradation physiologique trouve une expression particulièrement dense dans l'hyperonyme dévalorisant, la *viande*. Dans *Solal*, le terme est d'abord un attribut disqualifiant de l'Angleterre, par opposition à la judéité, comme l'exprime ce double zeugme aux résonances valeureuses : « *Pauvre fils de la Loi et des oignons crus, que faisait-il au milieu de cette race rouge de viandes rouges et de douches glacées ?* » (S 196). Dans *Belle du Seigneur*, l'image devient concept ; articulé au *social* (BS 352), le paradigme, développé par l'adjectif « *viandu* » (BS 362) et jusque par l'adverbe *viandeusement* (BS 348), fournit à la fois une désignation très concrète et un principe dynamique des relations humaines, dénommé par le néologisme *vianderie* (BS 921, 922). Le terme réfère au corps humain, tel que le magnifie le nazisme dans « *les exercices du corps et les viandes au soleil* » (BS 902), mais aussi, par un amalgame polémique, considéré dans ses travaux d'amour : « *deux pauvres viandes en sueur* » (BS 915), ou dans sa dimension esthétique et lyrique : « *expressions poétiques à trouver pour louer la beauté de l'aimée et les diverses parties de sa viande, et en trouver chaque jour de nouvelles parce qu'elle était insatiable et qu'il la chérissait* » (BS 984). Dans ce dernier exemple, le zeugme métonymique aggrave l'impossible réitération de la déclaration d'amour, par une dissonance patente entre le substantif abstrait qui évoque la beauté en gros et le syntagme pluriel qui la débite au détail. Cette métaphore bouchère est d'ailleurs filée dans une image d'un grotesque grimaçant : « *les lèvres de son aimée touchées par les lèvres ignobles de Dietsch, oh, ces quatre horribles petits biftecks en mouvement perpétuel* » (BS 943). Au contraire, c'est de façon très générale que le terme désigne, au singulier et déterminé par

---

[1] Les borborygmes d'Ariane font écho aux vents que Mangeclous a surpris chez sa poétesse, et occasionnent un morceau de bravoure comparable, quoique dans un registre un peu moins burlesque, car moins scatologique. C'est là la distinction majeure entre la dégradation que pratiquent les deux personnages. Chez Solal, le scatologique est rare. L'une de ses rares occurrences n'a pas de référent diégétique, mais au contraire fournit le comparant d'une métaphore particulièrement polémique : « *Dieu, laissez-moi rire, murmure-t-il en regardant si on ne l'écoute pas. En réalité, la peur de la mort leur a donné une colique de cerveau, et ils en ont adoré la diarrhée.* » (BS 859). Le burlesque scatologique, employé pour sa portée pamphlétaire plus que comique, entre donc en concurrence avec d'autres isotopies du répugnant, comme par exemple, appliqué au même sujet : « *ces moisissures de la peur de mourir* » (BS 889).

un anaphorique, la gent féminine toute entière, lorsque Solal se justifie de son amour pour elle : « *j'ai le droit moral d'aimer cette sorte de viande-là* » (BS 350). Le paradigme s'enrichit en outre avec cohérence quand, à la viande, Solal ajoute les os, affectés d'un infléchissement métaphorique similaire. Ils désignent, abusivement et à l'opposé de la rigueur dénominative des canines et des molaires, les dents[1], le plus souvent par leur dérivé « *osselets* » (BS 346, 347, 433), ou par une prolepse ricanante : « *mon sourire, ce petit morceau déjà visible de mon squelette* »[2] (BS 349).

La viande et les os, au-delà de leur hyperonymie polémique, se prêtent à la réduction par la quantification, par leur nombre, leur taille ou leur poids :

> Ma beauté, c'est-à-dire une certaine longueur de viande, un certain poids de viande, et des osselets de bouche au complet, trente-deux [...] si je ne peux lui offrir que cent cinquante centimètres de viande, son âme immortelle ne marchera pas [...] l'importance que les jeunes idéalistes accordent aux centimètres du monsieur qu'elles cherchent. [...] il nous faut cent soixante-dix centimètres de viande au moins et qu'elle soit bronzée ! [...] elle toisera ma brièveté avec un air dégoûté ! [...] trente-cinq centimètres de viande de moins et elle se fiche de mon âme [...] Deux ou trois petits os de quelques millimètres en moins et je suis fichu [...] Deux ou trois innocentes petites livres de graisse de trop sur le ventre, et tu n'es pas intéressant [...]. (BS 346-348)

L'exactitude de ces mesures est en outre imputée au regard que portent les jeunes filles sur leurs prétendants, et a pour effet de remotiver le sens premier de *toiser*, « mesurer avec une toise », dont la précision contraste avec l'abstraction du COD *brièveté*. Dès lors, ces syntagmes sont continûment l'objet de déterminations chiffrées : « *un musicien de cent quatre-vingts centimètres* » (BS 361), « *trente-deux petits bouts d'os de gueule* » (BS 372). Leur propos polémique est explicité dans une interrogation rhétorique proche de celles de Mangeclous : « *quelle importance accorder à un sentiment qui dépend d'une demi-douzaine d'osselets dont les plus longs mesurent à peine deux centimètres ?* » (BS 347). Appliquée à Wronsky, cette dégradation est double : « *si une maladie glandulaire avait rendu Wronsky obèse, trente kilos de graisse sur le ventre, c'est-à-dire trois cents plaques de beurre sur le ventre, de cent grammes chacune* » (BS 360-361). Il y a déjà de l'irrespect à le convertir, bel homme et personnage de roman, donc intangible et culturellement valorisé, en un individu commun susceptible d'être autre qu'on le connaît ; mais cette conversion est d'autant plus burlesque que s'y ajoute celle de ses unités de mesure.

De la condition nécessaire, la quantification passe à l'assimilation pure et simple, au terme d'un semblant d'équation dont l'inconnue est la valeur de leur amour : « *si deux dents de devant m'avaient manqué la nuit du Ritz* [...] *? Deux osselets de trois grammes chacun, donc six grammes. Son amour pèse six grammes, pensait-il,* [...]. »[3] (BS 433). La réduction s'applique à cette autodésignation de Solal : « *mes soixante-dix kilos* » (S 326), ainsi qu'à l'objet de son amour : « *Elle doit peser soixante kilos, et là-dessus quarante kilos d'eau, pensa-t-il. Je suis amoureux de quarante kilos d'eau, pensa-t-il.* » (BS 429-430). Toutefois, cette dernière quantification ne s'arrête pas à ce qui fait l'attirance physique, le poids et la taille, mais rappelle la réalité prosaïque qu'occulte la séduction, à l'instar de « *son prince charmant porteur de dix mètres d'intestins* » (BS 358).

---

[1] Solal y ajoute des périphrases techniques : « *les coupeurs de devant* [...] *de petits broyeurs et trancheurs* » (BS 347).

[2] Les connotations négatives de l'isotopie sont radicalisées dans la prolepse de la mort de chacun : « *Tous ces condamnés à mort autour de lui qui marchaient.* » (S 349), « *tous ces futurs cadavres* » (BS 351).

[3] Lors de l'anticipation hallucinée de la liaison entre Ariane et Cuza, c'est encore une donnée abstraite chiffrée qui sert à mesurer son imminence : « *ensemble sur un canapé, l'un près de l'autre mais avec dix centimètres suspects de vide entre vous deux, dix centimètres de pudeur qui ne présagent rien de bon !* » (BS 787).

La portée analytique de ces données chiffrées prend un tour emblématique dans les fractions, dont Solal exploite la valeur résumante lors de l'instruction de Nathan : « *Bref, neuf dixièmes de gorille et un dixième d'orphelin leur font tourner la tête.* » (BS 382). La plupart du temps, la fraction permet de nommer la réalité crue des choses, en l'affectant d'un préfixe qui inscrit l'hypocrisie sociale et les bienséances, à l'instar d'un sourire d'Ariane au liftier, « *ce quart d'adultère* » (BS 791), ou le regard satirique que Solal porte sur un bal :

> si son danseur, ami de son mari, la touchait dix fois moins à midi, elle glapirait de vertu offensée ! Mais il était dix heures du soir et, de plus, ce demi-accouplement était baptisé tango. En conséquence elle souriait aimablement à son demi-étalon. [...] Maintenant, c'était le représentant de la Perse [...] avec lequel elle se quasi-accouplait debout. (M 584)

La dernière occurrence illustre le glissement entre la fraction et l'approximation[1]. C'est ce que développe aussi l'isotopie de la petitesse : « *la sexualité indirecte* [...] *des viols si mineurs* » (BS 384), « *leurs danses dans les bals sont des coïts en mineur* » (BS 885), « *de petits adultères rusés* » (BS 789), « *un tas d'adultères nains* » (BS 838), « *Le chat d'hier, tigre en réduction,* [...] *vous l'avez caressé sur le ventre avec un plaisir significatif !* » (BS 780), « *(Un tout petit adultère, pensa Solal.)* [...] *un simili-entretien avec quelqu'un d'autre que le coiffeur ou le maître d'hôtel, quelqu'un presque de son milieu* »[2] (BS 796). Ce commentaire, suscité par la conversation d'Ariane avec maître Simiand, introduit également le motif de l'imitation, dont on retrouve le préfixe appliqué au cinéma, « *du simili-social* » (BS 761).

VIII. Fausse-monnaie et conversions

La simple mention de la viande réalise par sa crudité burlesque un dénudement qui est l'opération inverse de son occultation par la distinction :

> Elles recouvrent avec des mots nobles, et au lieu de ventre plat et bon engendreur elles disent que tu as du charme. La noblesse est affaire de vocabulaire. (BS 349)
>
> toutes ses belles paroles ne sont que vapeurs et dentelles recouvrant de la viande (BS 360)
>
> elles recouvriront avec des mots distingués, et elles te raconteront que ce qui leur plaît dans ces danses, c'est le folklore, les traditions, la patrie, les maréchaux de France, la chère paysannerie, la joie de vivre, la vitalité. (BS 366)

L'occultation est en outre exprimée par un comparant alimentaire qui prolonge l'isotopie de la viande en une écœurante tambouille :

> Pieds de porc recouverts de crème fouettée et gigots ornés de fleurs et dentelles de papier comme aux devantures des boucheries ! Fausse monnaie toujours et partout ! Et qu'au lieu de cent quatre-vingts centimètres on dise beau ou ayant de la prestance ou, dans les annonces, présentant bien ! Et qu'au lieu de redoutable et de sale type aux yeux froids qui lui fasse délicieusement peur on dise

---

[1] L'utilisation des chiffres pour leur fonction intimidante, assortie du dédain quant à leur exactitude, est exemplaire dans la diatribe contre la charité de Dora de Gantet : « *Je vois des cercles horribles. Cercle un. En réalité c'est une façon de se venger* [...]. *Cercle deux. Mais à quoi bon ? J'en arrive au cercle dix ou douze.* [...] *Cercle quinze. En réalité, elle ne pense qu'à elle* [...]. » (S 184-185). L'image concentrique exprime les niveaux successifs des vérités crues que maquille le discours de la bonne conscience, mais leur dénudement par Solal fait fi du détail, son discours polémique reçoit un semblant de structuration qui exprime avant tout la véhémence de la satire.

[2] Le monologue donne une version ludique, à peine outrée, de cette démarche analytique obsessionnelle : « *tiens elle s'est arrêtée de coudre pour se gratter le nez sans en avoir l'air cette démangeaison c'est peut-être un substitut du désir de mariage avec le lord anglais désir qui se satisfait par un grattage bien sûr c'est faux je m'amuse folâtre par tristesse* » (BS 908).

> énergique, ayant du caractère ! Et qu'au lieu de riche et classe dirigeante on dise distingué et cultivé ! Et qu'au lieu de peur de la mort et désir égoïste que le cher petit nombril dure toujours, on dise esprit, au-delà, vie éternelle ! (BS 363)[1]

De plus, avec l'isotopie monétaire, il apparaît que le burlesque des conversions chiffrées de Solal n'est que la mise au jour de la conversion mensongère, par les jeunes filles, de la réalité sordide en *monnaie de singe*, dont une série de substitutions détaille les mots clefs, les valeurs sûres :

> Tout ce qu'elles veulent, c'est qu'on n'en parle pas clairement, et qu'on fasse du faux-monnayage, et qu'on dise des mots de grande distinction, mes ennemis personnels, et qu'au lieu de cent quatre-vingts centimètres et osselets on dise noble prestance et sourire séduisant. (BS 347-348)

> Caractère n'étant ici que le substitut de force physique, et l'homme de caractère un produit de remplacement, l'ersatz civilisé du gorille. (BS 362)

Le motif monétaire est récurrent dans l'énonciation pamphlétaire :

> la valeur-vérité est absente du monde du scandale et les mots y circulent comme une monnaie en inflation et bientôt démonétisée [...] il faut dénoncer l'usage pervers qui est fait des mots "nobles", les rendre à leur véracité originelle, leur restituer si on veut une encaisse-or, car le modèle économique sert d'équivalence à cette réflexion sur la circulation langagière.[2]

C'est donc une critique sociologique et métaphysique du langage que conduit Solal, traquant les bienséances, et même le mensonge inavoué à soi-même, que véhiculent les normes langagières. Dans *Solal*, elle prend la forme embryonnaire d'un agacement ou d'un amusement localisés :

> Et l'idiote femme de chambre qui jouissait, qui se pâmait en parlant du cabinet de travail de Monsieur. [...] Envie de rire l'autre soir à la séance du comité lorsque ces gens écoutaient gravement Solal, le "théoricien du parti". Et les autres "certainement, monsieur le ministre". (S 281)

Dans *Belle du Seigneur*, l'envie de rire prend une tournure obsédante et tragique. Solal rationalise cette écoute critique, la professe, instruit le procès de l'inconscient de la langue, notamment au Ritz : « *il y a du mépris dans les mots "brave homme" ou "bonhomme". Et une domestique, ne l'appelle-t-on pas une "bonne" ?* » (BS 355). La critique porte principalement sur la portée éthique des connotations latentes dans les deux paradigmes antithétiques de la force et la faiblesse :

> Cette animale adoration, le vocabulaire même en apporte des preuves. Les mots liés à la notion de force sont toujours de respect. Un "grand" écrivain, une œuvre "puissante", des sentiments "élevés", une "haute" inspiration. Toujours l'image du gaillard de haute taille, tueur virtuel. Par contre, les qualificatifs évoquant la faiblesse sont toujours de mépris. Une "petite" nature, des sentiments "bas", une œuvre "faible". Et pourquoi "noble" ou "chevaleresque" sont-ils termes de louange ? Respect hérité du Moyen Age. [...] Pris en flagrant délit, les humains ! Pour exprimer leur admiration, ils n'ont rien trouvé de mieux que ces deux qualificatifs, évocateurs de cette société féodale où la guerre, c'est-à-dire le meurtre, était le but et l'honneur suprême de la vie des hommes ! Dans les chansons de geste, les nobles et les chevaliers sont sans arrêt occupés à tuer, et ce ne sont que tripes traînant hors des ventres, crânes éclatés bavant leurs cervelles, cavaliers tranchés en deux jusqu'au giron. Noble ! Chevaleresque ! Oui, pris en flagrant délit de babouinerie ! A la force physique et au pouvoir de tuer, ils ont associé l'idée de beauté morale ! (BS 356)

Solal réduit le paradigme de la force à une figure archétypique concurrente du singe, le noble (BS 778). Il se fonde sur une étude lexicologique diachronique, et il y oppose par la restrictive ce à quoi se réduit cette noblesse : une hypotypose du champ de bataille.

---

[1] La métaphore réapparaît lors de la crise Dietsch : « *Il lui fallait les transitions sentimentales, la crème fouettée, la crème recouvrant les pieds de porc !* » (BS 953).

[2] Marc ANGENOT. op. cit., p.93-94.

Au-delà du chevalier, qui fournit une incarnation éloquente de la critique, Solal applique la même grille d'analyse à la puissance superlative, l'omnipotence de Dieu. A sa célébration, il oppose les superlatifs de ses périphrases valorisant le respect et l'amour : « *pour exprimer leur respect de Ce qui est le plus respectable et leur amour de Ce qui est le plus aimable, ils osent dire de Dieu qu'il est le Tout-Puissant, ce qui est abominable, et significatif de leur odieuse adoration de la force* » (BS 356). La critique acquiert vigueur et cohérence lorsqu'elle affine l'analyse sémantique et la pousse jusqu'à des considérations qui relèvent de la pragmatique et de la grammaire, Solal dégageant alors les connotations catégorisantes de la substantivation : « *Fort, fort, elles n'ont que ce mot à la bouche.* [...] *Toi, tu es fort, me disaient-elles, et j'avais honte. Une d'elle, plus excitée et plus femelle, me disait même Toi tu es* un *fort. Ce qui faisait plus fort encore* »[1] (BS 364). Plus la convention est ancrée, plus la conversion est percutante, comme l'illustre cette glose du vouvoiement, qui en le prenant au pied de la lettre en dévoile l'efficace sociale : « *vouvoyer revenant à dire au puissant tu es plusieurs tu es fort comme plusieurs tu es dangereux comme plusieurs tandis que moi je ne suis qu'un devant toi qui es nombreux et peux m'assommer et c'est pourquoi je m'incline* » (BS 885-886). C'est cette asymétrie dilogale que développe, dans sa monotonie et son universalité, la litanie des babouins :

> Oh, ce duo continuel parmi les humains, l'écœurant refrain babouin. Je suis plus que toi. Je sais que je suis moins que vous. Je suis plus que toi. Je sais que je suis moins que vous. Je suis plus que toi. Je sais que je suis moins que vous. Et ainsi de suite, toujours, partout. (BS 366)

La parole de Solal alterne donc la traduction des non-dits, et la mention des paroles mensongères en apposition à la crudité de son propre discours[2] : « *un paradis de charnelleries perpétuelles, ce qu'elles appellent vivre intensément.* » (BS 387). La parlure délicate, si elle est le signe de ce qu'elle dissimule, en revanche n'a pas de sens propre, comme l'exprime comiquement ce conseil à Nathan et sa nouvelle métaphore alimentaire :

> tu ajouteras donc l'admiration en paroles, de manière qu'elle se dise voilà enfin celui qui me comprend ! Car elles adorent être comprises, sans trop savoir d'ailleurs en quoi cela consiste. Interroge-la lorsqu'elle te sortira, avec une noble tristesse, la fameuse phrase sur le mari qui ne la comprend pas. Tâche de voir ce qu'elle entend par être comprise et tu seras effaré par la bouillie de la réponse. (BS 383)

La traduction du code des annonces matrimoniales se révèle particulièrement offensive : « *Les jeunes filles de bonne famille, en mal de mariage, précisent dans leurs annonces qu'elles ont des espérances directes et prochaines, ce qui signifie que Papa et Maman vont bientôt claquer, Dieu merci.* » (BS 357). Solal traduit la lexie figée euphémistique, désignant le double tabou de la mort et l'argent, par une sorte de DDL ; en effet, les déictiques familiaux et la clausule *Dieu merci* connotent une forte autonymie des rédactrices d'annonces, et dans ce cotexte, le registre familier du verbe apparaît comme un anti-euphémisme dénonçant leur cynisme secret. C'est souvent que le vocabulaire populaire ou argotique sert la charge contre les prétentions aristocratiques – telle Ariane *à poil* (BS 818, 953) : « *Les privilégiés ont du fric : pourquoi ne seraient-ils pas honnêtes ou généreux ?* »[3] (BS 353). Solal se démarque des privilégiés en désignant leur privilège, l'argent, par l'argot, la langue de ceux qui n'en ont pas. D'ailleurs, il enchaîne dans la

---

[1] Ce sont les mots que Solal attribue à Europe accueillant Jupiter (BS 779). Dans *Solal*, il embrasse dans la même critique le lexique et le déterminant : « *Lorsqu'ils admirent, ils disent : c'est un type, et quand ils méprisent ils disent : cet individu.* » (S 315).

[2] On en trouve une illustration pathétique dans ses commentaires *in petto* des euphémismes d'Ariane évoquant sa liaison avec Dietsch.

[3] Il applique ensuite ce déterminisme des valeurs à une sociocritique de la philosophie existentialiste : « *Ce philosophe Sartre qui écrit que l'homme est totalement libre, moralement responsable. Idée bourgeoise, idée de protégé, de préservé.* » (BS 855).

même page sur le relativisme sociolinguistique de la norme, du code sémantique, et sur la valeur sociale d'indice, de distinction, en des termes très proches de Bourdieu :

> Et la distinction, qu'est-ce, sinon les manières et le vocabulaire en usage dans la classe des puissants. Si je dis "un tel et sa dame", je suis vulgaire. Cette expression, distinguée il y a quelques siècles, n'est devenue ordinaire que depuis que le prolétariat s'en est emparé. Mais si l'usage de la bonne société était de dire "un tel et sa dame", vous me trouveriez affreux de dire "un tel et sa femme". (BS 353)

En effet, à la fonction de dissimulation, s'ajoute celle de reconnaissance mutuelle et de communication tacite[1] :

> toutes ces noblesses sont signes de l'appartenance à la classe des puissants [...]. Des réflexions sur Bach ou sur Kafka sont mots de passe indicateurs de cette appartenance. [...] Il a dit qu'il aime Kafka. Alors, l'idiote est ravie. Elle croit que c'est parce qu'il est bien intellectuellement. En réalité, c'est parce qu'il est bien socialement. Parler de Kafka, de Proust ou de Bach, c'est du même genre que les bonnes manières à table, que couper le pain avec la main et non avec le couteau, que manger la bouche close. (BS 352-353)[2]

La parole de Solal opère les conversions inverses visant à vider le référent de son prestige culturel et lexical, c'est-à-dire qu'elle progresse par des assertions successives fixant des équivalences dépouillées des oripeaux moraux et sémantiques. L'un des procédés consiste à remplacer un terme positivement connoté dans le lexique bourgeois, par un hyperonyme démystifiant[3]. Cela concerne en premier chef le référent valorisé qu'est la littérature, en la personne de Doña Sol dans *Hernani*, devenue « *cette autre bonne femme espagnole dans une pièce, qui dit à son chéri qu'il est son lion superbe et généreux* » (BS 779). L'antonomase démystificatrice est l'application particulière du procédé aux patronymes des grands hommes (S 279), ou aux personnages littéraires : « *leur odieuse admiration pour un Martin Eden silencieux et moral, spécialiste du direct à la mâchoire.* » (BS 363). Ce sont particulièrement les beautés de nature qui sont l'objet de ces désignations neutralisant toute velléité de lyrisme[4]. Ainsi, les fleurs sont qualifiées d'*herbages* (BS 840) ou de *légumes* (S 160) : « *ces légumes incomestibles qu'elle trouvait pleins d'intérêt* » (BS 752), « *sa passion morbide pour les fleurs. Elle était tout le temps à en fourrer partout de ces cadavres* [...]. *Aimé, venez voir la teinte de cette montagne. Bien, il y allait, et ce n'était qu'une montagne, une grosse pierre.* ». (BS 840-841). Ces deux derniers hyperonymes sont particulièrement violents, le premier ne désigne le bouquet que par le fait que les fleurs ne vivent plus, et le second présente par la restrictive une disproportion rabaissante avec le référent. Les papillons sont l'objet d'une dégradation plus complexe, qui mêle la conversion scientifique en les désignant par leur état larvaire antérieur, et la nausée subjective qui en fait une affaire de goût que Solal incarne dans un type humain :

> il s'indignait du cliché de trouver charmants les papillons, ces chenilles volantes affreusement molles et écrasables, toutes pleines d'affreuse lymphe, aux ailes toujours de mauvais goût, des ailes peintes par des vieilles demoiselles du temps passé. (BS 432)

---

[1] Il observe le même phénomène dans les propos qu'échange avec lui le vieil ouvrier : « *Remarquez que le Français est individualiste, dit le vieux. Ça aussi, c'est de l'amitié. Le bonhomme sort pour lui ce qu'il a de mieux dans sa petite tête, un mot de luxe, lu ou appris de quelque copain. Il l'exhibe, s'en délecte. C'est bon d'avoir des mots au-dessus de sa classe.* » (BS 855).

[2] C'est la stratégie que, pensant complaire à Solal, mettent en œuvre Adrien, puis Ariane ; celle-ci valorise d'ailleurs les bonnes manières de tables de Solal. Au contraire, c'est pour sa méconnaissance de Proust qu'Ariane se tiendrait d'abord à distance du valet lors de leur naufrage hypothétique (BS 792).

[3] C'est exactement le traitement que les prophètes, notamment Isaïe, réservent aux idoles païennes, désignées comme des morceaux de bois et de métal.

[4] Un DDL de *Solal*, lors d'une réception mondaine, en donne une expression onirique : « *Jardin. Toujours ce jardin. Ah qu'on m'apporte un désert !* » (S 190).

D’une certaine façon, c’est le même écrasement temporel cocasse que Solal fraîchement naturalisé applique sur lui-même et sur la France : « *Il se regarda attentivement dans la glace pour voir comment était fait un Gaulois.* »[1] (S 187).

De même, le piano, apanage de l’élite s’il en est, est réduit à un instrument populaire, folklorique, voire tribal : « *le tambourin de la corruption* » (S 161, 282), « *son accordéon* » (S 281), « *Allez à Paris entendre un tam-tam pleyel* » (S 288). Cette dernière occurrence, adressée à Aude, est particulièrement polémique ; elle relève de la périphrase argument, que Marc Angenot analyse en ces termes : « le lecteur, puisqu’il devine "de quoi on veut parler", est bien forcé de reconnaître que, si saugrenue ou choquante que soit la périphrase, elle traduit plus ou moins adéquatement le terme substitué »[2], ce qui est aussi le cas d’Aude, à qui donc violence est faite dans ses représentations. La périphrase approximative propose un rébus sarcastique, invite à découvrir le banal derrière le biscornu, opère une défamiliarisation ; elle « se substitue au mot-écran coutumier et prétend faire voir la réalité qu’il désigne *sub specie veritatis* »[3], en l’occurrence, l’instrument fédérateur de la tribu derrière le Pleyel. La dégradation hyperonymique est pire quand elle s’applique aux sons qu’en tire Aude, et dont la désignation est totalement étrangère à quelque musique que ce soit : « *Quoi d’utile sortirait de tout ce travail et de ces bruits ?* [...] *cette païenne faisait du bruit après tout* » (S 282). Ce dédain pour le son musical et ses divers instruments est résumé par la paronomase que Solal leur oppose : « *avec de la dynamite il fabriquerait un choral ou chloral autrement utile et impressionnant !* » Un choral est un chant religieux interprété par un chœur, tandis que le chloral désigne l’aldéhyde du chlore, qui est d'une odeur piquante, d'une saveur caustique, et entre dans la composition du DDT ; une telle dénotation est totalement impertinente, mais non la désinvolture qui mêle la musique et la chimie, et les connotations explosives de celle-ci, en cotexte avec la dynamite.

Ces dernières occurrences apparaissent dans une page où Solal, plus généralement, porte un regard distant sur la possession matérielle et la vie conjugale. La distance de son point de vue est d’abord établie par des notations qui, imputées au narrateur, relèveraient du plus strict fantastique. L’étrangeté de ce regard, que ce paragraphe auréole d’histoire, opère la réduction par un dénombrement ensuite détaillé dans les notations nominales, visuelles et décousues :

> Impassible, il regarda sa femme, s’ennuya, marcha dans le salon. Rencontrant dans son exode le buste de Calvin [...] [il] salua le réformateur qui lui était assez sympathique. Puis il continua de marcher en compagnie de Roboam, quelques siècles plus tard. Il s’arrêta à Amsterdam, invita Aude à continuer de jouer et regarda le salon avec intérêt, dénombrant les meubles, badaudant devant les tableaux [...]. Curieux. Un appartement. Et cet appartement lui appartenait. Comique. Et celle-ci [...] Fauteuils. Petit balai pour la cheminée. Il avait des objets. [...] Tous ces meubles assis. [...] Mariage, bien mariage. Et maintenant il était enfermé dans un cube avec elle. (S 281-282)

Au dénombrement s’ajoute, *in fine*, la neutralité géométrique qui achève de ruiner le prestige de ce que contient ce cube. On retrouve une hébétude comparable dans la notation du jardin où se déroule la réception mondaine (S 190), et plus nettement à la fin de *Solal*, lors de son exode dans Paris, entre "Zone" et la Passion du Christ, errance urbaine et juif errant. Les articles indéfinis et les hyperonymes montrent bien que l’errance de Solal fait fi des lieux et de la toponymie[4] :

---

[1] Plus cocasse encore : « *en somme, Vercingétorix lui portait malheur.* » (S 189).

[2] Marc ANGENOT. op. cit., p.141-142.

[3] ibid., p.142.

[4] A l’exception du leitmotiv du quai où il finit par acheter le poignard. L’autre exception est Notre-Dame : « *Devant Notre-Dame, une douceur l’arrêta. Cette cathédrale était une maison de bonté.* [...] *L’eau*

> Des rues. Paris, oui, c'était Paris. [...] Chambres des députés. Il avait parlé là-dedans. [...] Pont. Des hommes. Des hommes. [...] Quai des Grands-Augustins. [...] Il marchait sans répit. Rues et rues. [...] Une place. Une foire. [...] Grelottant, il reprit son vagabondage éternel. Quai des Grands-Augustins. (S 349-350)

La conversion est une réduction totalement étrangère à la stéréotypie cohésive. Loin de ranger un référent individuel dans une catégorie institutionnalisée par l'idéologie et le lexique, la parole de Solal crée ses propres catégories selon une démarche, rigoureusement, de moraliste. La démarche démystifiante des hyperonymes trouve donc une explicitation polémique dans les prédications essentielles. La tournure emblématique de cette offensive contre les faux-semblants est la définition restrictive, d'autant plus nettement qu'elle répond à l'autonymie d'un discours anonyme : « *Ce qu'ils appellent péché originel n'est que la confuse honteuse conscience que nous avons de notre nature babouine et de ses affreux affects.* » (BS 357). La restriction est régulièrement soulignée par des expressions comme *bref* (BS 350), *en réalité* (BS 362), *en fin de compte* (BS 353, 356, 362, 778). Par ailleurs, ces maximes apparaissent souvent dans des interrogations rhétoriques, qui les rendent plus agoniques encore qu'une assertion susceptible d'être contestée ; la restriction est alors opérée par la conjonction *sinon* (BS 353, 362, 886, 901) :

> cette beauté qui est haute taille, muscles durs et dents mordeuses, cette beauté qu'est-elle sinon témoignage de jeunesse et de santé, c'est-à-dire de force physique, c'est-à-dire de ce pouvoir de combattre et de nuire qui en est la preuve, et dont le comble, la sanction et l'ultime racine est le pouvoir de tuer [...], et c'est ce pouvoir que cherche l'inconscient des délicieuses [...]. (BS 349)

La prédication présupposée par cette interro-négative restrictive prolifère ; elle s'étend dans des propositions annexes et les équivalences développées par la locution *c'est-à-dire* et par le paradigme substantival de l'indice, la preuve, la cause[1].

La forme la plus péremptoire de ces équivalences est le *donc* de Solal, qui se distingue de celui de la parole cohésive ; ici, il permet d'asséner une équivalence, fût-elle abusive, entre deux termes considérés comme hétérogènes par le lexique policé : « *les nobles et les chevaliers étaient les nuisibles et les tueurs, donc les respectables et les admirables.* » (BS 356). Le procédé est susceptible d'être filé indéfiniment, ce qui en fait la forme type du moralisme qui dédaigne les fausses nuances : « *cette femme en train de picorer stupidement le poignet de lourde soie baisait l'élégance, donc la richesse, donc l'importance sociale, donc la force.* » (BS 761). L'assertion d'identité peut être dépourvue de verbe actualisé, donc de toute prédication. Réduite à une simple notation par sa nominalisation, elle se dérobe alors à la réfutation, le prédicat s'identifiant au thème, comme dans la série anaphorique des *babouins* (BS 354-356). Le *donc* articule alors les déductions abusives, à l'image du procès d'intention qui est fait à Ariane pour son désir de toucher le pelage d'un tigre : « *Toucher ! Donc attirance sexuelle ! Avec les mains commence le péché !* » (BS 779). La maxime justifie alors l'amalgame après coup. La citation suivante repose sur un schéma exactement inverse ; un substantif asséné sans actualisation vient étayer la maxime du moraliste, de façon lapidaire et scientifique, en la

---

du fleuve coulait avec tendresse. La place déserte était entourée de grandes faces mélancoliques. » (S 350). Le regard subjectivant est manifeste dans la projection romantique de l'état d'âme sur l'espace, les qualificatifs anthropomorphes, et la paronomase entre *face* et *façades.*

[1] « *la beauté masculine qui est annonce de force physique, de courage, d'agressivité, bref de vertus animales !* » (BS 350). Voir aussi : « *les aristocraties qui sont filles de la force et de la ruse* [...] *le droit sacré du plus fort c'est-à-dire du plus apte au meurtre* » (BS 901).

résumant par un comparant métaphorique tiré de la chimie : « *Moi, je n'aime pas les riches. Là où il y a de l'argent il n'y a pas de cœur. Galvanoplastie.* »[1] (M 586).

Solal assène ainsi, dans la tirade du Ritz, une équation qui devient dès lors l'un des axiomes de son moralisme : « *c'est le caractère dangereux de la force, pouvoir de tuer, qui les attire et les excite* [...] *Force, qu'est-ce en fin de compte sinon le vieux pouvoir d'assommer le copain préhistorique au coin de la forêt vierge d'il y a cent mille ans ? Force, pouvoir de tuer.* » (BS 362). L'équivalence est d'abord établie par une apposition, avant d'être rappelée à l'identique, comme un *abstract*, à la chute, par une prédication sans verbe[2]. Il s'agit même de l'établissement en force d'un syntagme figé, qui est repris maintes fois par une relative appositive, comme une épithète homérique déclenchée à chaque occurrence du mot *force* (BS 779, 885, 900). Le caractère péremptoire et lancinant de la « *force qui est pouvoir de tuer* » est emblématique du ressassement moraliste : « *Tout cela c'était aussi un hommage de féminité au pouvoir de nuire, dont la capacité de meurtre est l'ultime racine, répété-je une fois de plus. Idem, les sourires virginaux et attendris* [...] *! Idem, les rires adorants* [...] *! Idem, le respect ignoble* [...] *!* » (BS 366). Après avoir réduit la déférence d'Adrien au principe fondamental répété une énième fois, Solal fait l'économie de toute nouvelle assertion, et accumule une série de trois manifestations similaires, mises dans le même sac, économiquement, par la grâce de l'adverbe *idem*. Le ressassement touche son point limite quand la prédication universelle initiale est développée par la litanie de sept prédications qui martèlent et détaillent la première :

> Tout ce qu'ils aiment et admirent est force. L'importance sociale est force. Le courage est force. L'argent est force. Le caractère est force. Le renom est force. La beauté, signe et gage de santé, est force. La jeunesse est force. Mais la vieillesse, qui est faiblesse, ils la détestent. (BS 356-357).

IX. Citation, parodie, fantaisie

Dans *Solal*, une conversation postprandiale chez les Sarles donne une illustration particulièrement polémique de la conversion du faux monnayage, lorsque Solal se lance dans une diatribe contre la charité et celles qui la professent, Ruth Granier et son modèle Dora de Gantet. Plus que jamais, la parole de Solal ressortit ici du pamphlet, que Marc Angenot définit par l'affrontement de l'imposture[3] : Solal, pamphlétaire et prophète, est porteur d'une vérité aveuglante et pourtant solitaire, refoulée aux marges par un inexplicable scandale ; il s'oppose sans être mandaté à une parole institutionnelle, authentifiée par un ensemble de pratiques et articulée sur les principes mêmes dont il tire sa vérité, et l'adversaire une vérité toute contraire. Il s'appuie explicitement sur des citations littérales des deux figures qu'il s'attache à démolir :

> Je vais vous citer, fit-il, quelques phrases prononcées il y a un an par M^elle^ Granier. "Quand Dora de Gantet avait sept ans, ayant vidé sa bourse un jour, elle courut vers un petit mendiant et l'embrassa." Hum. (Il sourit de plaisir en pensant au carnage qu'il allait faire.) Elle débutait bien, la jeune criminelle ! – Il ne faut pas rire, Jacques. – Elle a donc embrassé le petit mendiant. Et puis, elle est rentrée et s'est empiffrée sans doute de sucre d'orge tout en pleurant de pitié dans son lit bien chaud sur le sort du pauvre, du pauvre (sa voix s'amenuisait) du pauvre petit mendiant. [...] J'ai entendu un jour M^elle^ de Gantet [...] proférer cette petite infamie : "Le pauvre, Ruth, est un ami. Je veux l'aimer plus que moi-même." Eh, par le Dieu vivant, puisque tu l'aimes plus que toi-

---

[1] Très exactement le « procédé qui permet d'appliquer un dépôt de sels métalliques libérés par électrolyse sur des objets que l'on veut recouvrir d'une couche de métal »

[2] Dans *Solal*, cette prédication sèche prend la forme, plus ludique, de l'équation mathématique : « *Tousser égale déficience physique.* » (S 183).

[3] Marc ANGENOT. op. cit., p.38.

> même donne-lui tes bijoux, ta maison, ton cheval ! [...] Généreuse, M^elle^ de Gantet est généreuse ! Mais sa générosité prive-t-elle d'un de ses coussins la richissime jeune fille ? [...] Autre citation : "Prions pour nos adversaires." Ainsi parle M^elle^ de Gantet. [...] En réalité c'est une façon de [...] leur dire "Tu me hais ; moi je t'adore ; je te suis donc supérieur." C'est un petit truc. [...] Cette femme admirable, son frère est officier, elle l'admire. Et il passe son temps à apprendre à mieux tuer, à faire mieux tuer ! Ne prie donc pas pour tes ennemis et contente-toi de détester qui les tue, contente-toi de ne pas accepter qu'ils soient tués, contente-toi de ne pas admirer ton frère. [...] et lorsqu'elle a pensé, pensé, pensé que le pauvre est l'envoyé de Dieu, et lorsqu'elle s'est apitoyée sur un isolé dont la barbe est souillée par l'orange pourrie qu'ils Me lanceront, [...] elle se dit : "Dora de Gantet vous êtes admirable !" (S 183-185)

La première arme polémique consiste à rétablir le contexte d'aisance sociale qui permet le geste charitable ; l'image des quinze cercles concentriques apporte un semblant de structuration à l'exégèse de la prière pour l'ennemi, qui procède à une démystification[1].

Cette technique du grand angle se cristallise dans les sermocinations égocentriques par lesquelles Solal reformule en DD les non-dits, les motivations secrètes, ou l'autosatisfaction solitaire. En outre, Solal prend son adversaire au mot, et retourne contre elle son discours de charité pris au pied de la lettre, par une série d'apostrophes rhétoriques à l'impératif. C'est ce qu'exprime l'invitation au don total. Le schéma est radicalisé dans un argument *ad hominem* : Solal souligne la contradiction entre la charité et la guerre, mais il personnalise l'alliance du sabre et du goupillon dans la fratrie des Gantet, si bien qu'il retourne le message d'amour creux en invitation à la détestation effective, la dénonciation de l'hypocrisie en un défi provocateur à la zizanie familiale. En outre, l'exemple des Gantet incarne non seulement les valeurs de ses interlocuteurs, mais parmi eux figurent une femme et son frère militaire, et la présence d'Adrienne et Jacques produit une actualisation latente des apostrophes rhétoriques. On a ici une version très polémique du trope communicationnel, dont n'est pas absente la séduction d'Aude, moins interpellée que les Nons, comme le souligne les discours intérieurs d'Adrienne et Solal en préambule : « *Il alluma une lampe basse et Adrienne pensa : "Il veut qu'elle le voie. Il sait que la méchanceté le met en verve. Va, va, fais le beau, je ne suis pas dupe." Solal se disait : "Si je tousse, je suis perdu aux yeux de cette Maussane."* » (S 183).

Enfin, cette diatribe montre un retournement du discours charitable contre ses énonciateurs qui ne passe ni par la contextualisation burlesque, ni par la traduction, ni par l'argumentation – mais par sa réduplication pure et simple. La parodie est le moyen le plus économique de discréditer un discours, et moins elle l'altère, plus efficacement elle y parvient. C'est ce que réalise la répétition ternaire, connotant la complaisance des charitables, dont Solal affecte les expressions emblématiques, le *pauvre petit mendiant* et *penser que le pauvre est l'envoyé de Dieu*. D'ailleurs, après l'introduction d'un DN synthétique et collectif, Solal débute d'emblée sa diatribe en coupant et prolongeant un DD prévisible, où seul son récit attributif dénote l'ironie : « *On parla de M^elle^ de Gantet. "Solal, il ne faut pas en dire du mal, fit Jacques. C'est tout de même une femme dont toute la vie… – Est consacrée à la charité", compléta Solal avec emphase.* » Par la suite, c'est avec ce même discours qu'il pare les attaques de ses contradicteurs, en le retournant contre eux en termes dialogiques :

> Si Dora de Gantet donnait toute sa fortune, qu'aurait-elle fait de plus ? – Un pauvre, répondit Solal. Puisqu'ils sont si admirables les pauvres, fais-toi pareille à eux. [...] – Si l'ennemi venait, demanda Aude, il faudrait ne pas se défendre ? – Ce serait peut-être le moment de prier pour l'ennemi. (S 185)

[1] Marc ANGENOT. ibid., p.228.

La conjonction *puisque* le montre bien : Solal s'appuie sur ce que l'adversaire a posé, ou sur ses présupposés, et a par là réponse à tout. Ainsi, à la vanité du geste charitable dans un monde cruel, il oppose lapidairement et énigmatiquement le leitmotiv du pauvre, avant de l'expliquer par une inversion cocasse de l'hypocrisie caritative : Solal en outre le message et il fixe pour justification *a minima* à la charité – si elle ne peut, fût-elle totale, éradiquer la misère – de la faire partager.

Sa réponse à Adrienne cherchant à tirer la polémique vers la conversation badine, est encore plus provocante : « *Et que fera-t-il du cheval ? demanda Adrienne pour rendre anodine la conversation. – Il le mangera, madame ! dit-il avec sérieux. Quand on a faim – j'ai connu la faim – un bifteck de cheval est une eucharistie.* » (S 184). En effet, Solal admet la question d'Adrienne, qui a pour but de noyer son propos dans des considérations de détails plaisantes, auxquelles les présupposés socioculturels ne sont pas étrangers : que peut faire un pauvre d'un cheval d'équitation ? Or, la réponse de Solal intègre cette manœuvre de diversion dans son propos général, par un brutal changement d'échelle de valeurs ; le destrier est débité en bifteck. Ce sacrilège est redoublé par la métaphore religieuse célébrant la viande de cheval, que l'incise fait précéder de l'éthos sincère et inattaquable de celui qui a souffert et sait de quoi il parle[1]. La discordance que pointe Solal apparaît, dans les objections de Jacques, comme le conflit entre réalisme et idéalisme que manifestent ses deux adversatifs :

> Je respecte votre idéalisme, mais tout de même. – Je ne suis pas idéaliste. Je suis méchant. Mais je ne supporte pas le masque d'amour. [...] – Nous aspirons à un idéal difficile. Mais il y a la réalité. – Fortement pensé et extrêmement rassurant en ce qui concerne la prospérité future des banques et des casernes. (S 185)

Or, Solal récuse, par une négation polémique, la qualité que présuppose la concession de Jacques, pour se revendiquer méchant. Surtout, après l'antiphrase qui apprécie ironiquement le rappel à la réalité, il nomme celle dont il s'agit. Les aménagements de la morale bourgeoise sont précisément la brèche qu'exploite la parodie. C'est ce que dénonce aussi la coordination, par son nivellement : « *Elle souffre moralement et elle a de beaux bijoux.* » (S 144). Chez Solal en revanche, le paradoxe est assumé de la même manière, mais de façon plus provocante, comme le connote la syntaxe approximative : « *Je suis socialiste et je fais de la banque. J'aime l'humanité et j'aime beaucoup beaucoup d'argent.* » (S 287).

L'écho de cette diatribe le plus manifeste dans *Belle du Seigneur* apparaît, intériorisé, dans le long monologue du chapitre XCIV. Au terme de deux pages fortement satiriques, le discours de la foi finit en confort petit-bourgeois[2] ; là encore, la coordination polémique met à plat, par deux zeugmes, le scandale connoté par ces métaphores :

> cette spiritualité qui est une supplémentaire bouillotte et un additionnel chauffage central et aussi une morphine et aussi un alibi, leur spiritualité qui justifie l'injustice et leur permet de garder bonne conscience et leurs rentes, spiritualité et compte en banque (BS 889)

Cette tirade mentale surgit alors que Solal vient de faire une proclamation antilogique et douloureuse de son athéisme. Le passage du Dieu de ses pères au paradis des dévots opère une brusque rupture entre la réminiscence biblique et cette représentation grotesque :

> qu'y puis-je si je n'ai pas [...] assez peur de la mort pour avoir besoin d'un paradis où d'irritantes vieillardes moustachues mais hélas non invisibles quoique spirituelles louent sans arrêt l'Eternel et se balancent aux fils de Sa barbe qu'Il secoue pour s'en débarrasser car Il ne peut pas les sentir (BS 887)

---

[1] Marc ANGENOT. ibid., p.42.

[2] Selon des métaphores qui évoquent le culte symétrique que les Deume vouent à leur chaudière.

L'accession à la vie éternelle prend d'emblée la tournure d'une visite de Lilliputiens à un Gulliver qui n'en peut mais. C'est par ce même registre fantastico-burlesque que Solal invalide les prêches des dévots, lorsqu'il fait mine de les laisser lui répondre.

Tout d'abord, il oppose à chacun de leurs arguments une forme de bon sens, il récuse les paradoxes de la foi avec un strict rationalisme, une platitude matérialiste revendiquée comme vulgarité, et invoquant, on l'a vu, les mots de la biologie :

> c'est-à-dire que je pourrai regarder paraît-il lorsque mes yeux seront une coulante morve [...] et il paraît que dans cet au-delà mes milliards de pensées et d'images et de sentiments oui j'en suis milliardaire vivront en l'air sans le support de mes yeux et les jeux de mon cerveau sous la coque vulnérable de mon crâne bientôt dessoudé, faut croire que je verrai sans yeux et aimerai sans lèvres, oh que tout cela est sauvage et sorcier et infantile [...] votre au-delà où les anges ne peuvent jamais s'asseoir et pour cause [...] eh bien blindé d'une épaisseur assez fière je dis que je ne marche pas et que des oreilles qui ne sont pas des oreilles c'est marrant et pas fort (BS 888)

L'image cocasse des anges ne pouvant s'asseoir faute de fondement concentre l'évidence du principe de réalité et la charge burlesque d'un bas corporel hors de propos. Ces rappels à l'ordre du réel se présentent comme des réponses au discours de la foi que le monologue de Solal rapporte de façon éminemment polyphonique. D'une part, il accueille le propos de ses contradicteurs, dont les arguments clefs, tels que l'invisibilité, semblent comiquement accourir par eux-mêmes ; il y objecte, les interpelle, dans un débat théologique comprenant d'authentiques mentions du discours religieux ou spiritualiste, à l'instar des substantifs abstraits ou des métaphores de la mécanique des fluides. Mais d'autre part, ce discours est invalidé d'avance, et se présente crûment comme une modernisation du dogme, avec les mots de la mode :

> mais non me disent-ils il n'y a plus de paradis ça ne se fait plus c'est dans l'au-delà que vont les âmes à la page ah oui l'au-delà c'est vrai j'avais oublié, l'au-delà où ne circulent que des invisibilités sans saveur ni odeur sans regards ni sourires souffles tristes et volantes anémies, ah oui la vie éternelle n'est-ce pas [...] ah oui voilà les réalités invisibles qui rappliquent, très commode des réalités qui ont la politesse d'être invisibles, et moi dans tout ça qu'est-ce que je deviens moi, et qu'est-ce que je ferai dans l'au-delà parmi toutes ces invisibilités et chétives bouffées pas très captivantes [...] je les entends qui s'indignent [...] pour ce pauvre vulgaire de moi et me parlent d'yeux spirituels et d'oreilles immatérielles [...] vulgaire dites-vous [...] parlant de forces et de sources et d'émanations et de fluides et de spirituelles inondations et avec ça Madame faut-il vous les envelopper, parlant d'expériences spirituelles c'est ainsi qu'ils appellent leurs autosuggestions [...] une autre vieille [...] m'informe qu'il y a un plan dans la création et donc un auteur du plan et que en conséquence je dois lui payer des droits d'auteur (BS 887-889)

Sous couleur de s'incliner devant ce discours, et de le reprendre à son compte, Solal en développe les clichés par des expansions burlesques approfondissant et parodiant la rhétorique de l'ineffabilité qui convient aux mystères sacrés. La modernisation du dogme, radicalisée en une hypocrite sécularisation, introduit une dégradation spécifiquement burlesque ; en est emblématique la parodie incongrue des propos d'épicière, offrant de faire un paquet de la polysyndète des comparants confus désignant l'immatérialité. Ce motif bourgeois est confirmé avec celui du droit d'auteur, que Solal déduit par syllepse de la notion d'auteur de la création. Il attribue à la bigote une apologétique qui réduit la Genèse à la propriété intellectuelle, la foi à une dette, la croyance en Dieu à une créance de Dieu.

Solal devance le prêche, anticipe sur ses objections, selon la figure de l'occupation qui ne laisse pas intact le discours convoqué :

> bref messieurs des oreilles muscades et prestidigitées je ne vous crois pas, oui je sais je suis au courant ces messieurs dames des invisibilités ne parlent pas d'yeux spirituels et d'oreilles immatérielles mais d'un monde extrêmement bien fréquenté uniquement par des trucs surnaturels sans queue ni tête des principes des essences des survolances des perlimpimpins dont le propre et la substance sont de n'être pas, un monde très convenable très chic très bien fréquenté où circulent

> sans jamais de collisions d'innombrables âmes impalpables petits monstres diaphanes et plénipotentiaires de possédants claqués, un monde très distingué très snob où il n'y a pas à voir ni à entendre mais à spirituellement être (BS 888-889)

La dérision véhiculée par l'hyperonyme *trucs* est renforcée par une locution qui, défigée et remotivée, s'inscrit dans le paradigme de la réfutation déjà entamé : ces réalités n'ont pas plus de tête ni de queue que d'œil ou d'oreille. En outre, la série asyndétique qui les détaille ensuite achève d'en éparpiller la référence. Si *essences* ou *substance* sont bien des notions métaphysiques, leur sérieux est définitivement ruiné par le néologisme assonancé *survolances*, puis le registre familier et cocasse les réduisant allusivement en *poudre*. De même, la qualification des oreilles coordonne le néologisme *prestidigitée* et un substantif épithète qui en développe les connotations : la *muscade* est en effet la petite boule de liège utilisée par les escamoteurs dans leurs tours de passe-passe, si bien que ces deux caractérisations prédisposent à lire dans *truc*, outre un hyperonyme iconoclaste, l'acception plus restreinte de *trucage*, d'illusionnisme. Cette isotopie reste latente, au demeurant, lorsque Solal se représente l'au-delà comme une forme de mondanité. Plus étroitement, c'est la SDN, ses cocktails et sa salle des pas perdus qui apparaissent au lecteur comme le comparant implicite. L'écho de nombre des termes qui lui sont associés y incite ; c'est notamment le cas de *plénipotentiaire*, qui connote le technolecte diplomatique et apparaît en même temps comme un doublet impropre d'*omnipotent*, davantage prévisible.

Les dénominations des bigots, « *ces messieurs dames* », sont déterminées par une mention parodique du propos qui leur est imputé. C'est par ce procédé que Solal caractérise Ariane par des îlots textuels parodiques lors des deux crises : « *le maintien ne me touchez pas* » (BS 788), « *de manière vague et noble, dans le genre un autre homme dans sa vie.* » (BS 962) ; dans ce dernier exemple, notamment, Solal catégorise la façon dont Ariane s'imaginait pouvoir avouer Dietsch par un euphémisme exemplaire de ceux qu'elle emploie effectivement (BS 921, 931). Le procédé est particulièrement marquant au début du monologue, quand Solal se remémore ses errances genevoises : « *après la défaite Cheyne, d'abord le café de la dévaluation* [...] *puis le café du béret basque question d'humanité* » (BS 881). En effet, le premier moment est déterminé par le patronyme épithète désignant son interlocuteur, et le second par le rappel de sa conversation principale, mais la détermination du dernier est plus significative : Solal le distingue par un seul individu, qui est désigné par la métonymie de son chapeau, et qualifié, semblablement, par un fragment autonymique, une métonymie langagière :

> le béret basque sec avec de la couperose a dit c'est les Juifs qui ont voulu la dévaluation [...] à mon idée on devrait les traiter un peu comme en Allemagne vous voyez ce que je veux dire mais quand même sans exagérer parce que quand même il y a une question d'humanité (BS 878)

Cette métonymie prélève dans la longue tirade antisémite le détail qui semble la racheter, mais en le citant comme l'échantillon emblématique, au-delà du paradoxe Solal dénonce que cet humanitarisme n'est que l'envers de la haine, que c'est en fait son plus grand scandale : sa bonne conscience, confortée par son caractère allusif. La parole de Solal est ainsi traversée de mentions de discours étranger, sous la forme d'échos parodiques sans outrance. Le soir du Ritz, outre ceux qui démolissent Adrien, ils viennent illustrer, incarner son argumentation, à l'image de son pastiche des discussions féminines sur les costumes, justifiant sa misogynie (BS 336-337), ou plus nettement encore, celui de l'enthousiasme des supporters de boxe ou des diplomates séduits par Mussolini :

> babouinerie, les cris d'encouragement du public. Vas-y, endors-le ! [...] C'était du sport, ça ! crient-ils. [...]. Babouins, les crétins reçus par le dictateur italien et qui viennent ensuite me vanter le sourire séduisant de cette brute, un sourire si bon au fond, disent-ils tous (BS 354-355)

De même, les paroles de rupture fictivement adressées à l'homme-tronc, avec leurs trois alexandrins et leur rime en [yr], dénonce par la parodie la poésie comme le mensonge et

l'alibi de la rhétorique amoureuse : « *Le refrain bien connu de l'araignée ! Que ma bouche comme mon âme reste pure, qu'elle ne souille point d'une inutile injure le noble souvenir des bonheurs révolus !* » (BS 785).

La parodie trouve une expression explicite dans ce même chapitre XCIV. L'hypotexte et l'art poétique en sont mentionnés d'emblée :

> à Genève la lettre qu'elle m'a lue pour m'amuser une lettre que son mari Deume avait reçu de sa mère elle a osé me la lire [...] une lettre racontant un petit Adhémar Van Offel demandant à sa tante si Dieu aime les domestiques me raconter Adhémar avec sa tante non m'en inspirer seulement ce sera une scène entre la comtesse de Surville et son fils Patrice (BS 883)

Les deux personnages usent des stéréotypes et des idéologèmes cohésifs, mais Solal, dans le récit lui-même, parodie les topoï du roman édifiant et les clichés de la prose bien-pensante, son cadre et ses protagonistes, son sentimentalisme, les épithètes antéposées :

> par une belle matinée d'été dans le grand salon rouge et or du château ancestral un bel enfant de neuf ans songeait près de sa mère chastement penchée sur son ouvrage [...] tendre mère dites-moi Dieu aime-t-il les domestiques autant que nous qui sommes de la bonne société [...] oui mon enfant Dieu aime les domestiques autant que nous [...] le coup était rude le noble enfant le supporta sans broncher mais alors qu'il essayait de sourire à sa mère on pouvait voir de grosses larmes couler le long de ses joues incarnadines [...] vous aurez maintes dures révélations mais je suis sûre que vous saurez y faire face avec courage en homme en patriote en croyant en digne fils de votre cher père mort au champ d'honneur [...] avouez chère mère que les voies du Seigneur sont insondables, cher enfant repartit Mme de Surville je vous le concède sans difficulté car les classes inférieures sont bien décevantes si dépourvues qu'elles sont de spiritualité et d'effluves, je vous le concède à mon tour répondit vivement l'enfant blond j'ajouterai même que le matérialisme des milieux simples a souvent choqué ma délicatesse native le prince de Galles étant mon idéal ainsi que le maréchal Foch et c'est en ayant recours à la prière que j'ai pu surmonter ma révolte [...] il demanda enfin à sa mère la permission de reprendre la parole et attendit avec un sourire délicat et une timidité de bon aloi, interrompue dans ses pieuses pensées Mme de Surville tressaillit porta convulsivement sa main à son cœur en poussant un gracieux cri étouffé puis acquiesça de son doux visage encadré d'anglaises, aimable mère une question encore plus grave me tourmente, serait-ce le Malin qui me la souffle à l'oreille, croyez-vous vraiment que Dieu puisse aimer aussi les naturalisés les Français de fraîche date demanda l'enfant dont le cœur battait si fort qu'il pensa défaillir (BS 883-885)

Jusque-là, l'ironie ne réside que dans une double surcharge : la densité des stylèmes figés et l'outrance de l'investissement dialogal et émotionnel des deux personnages. Le problème moral et religieux que pose le petit Patrice applique aux domestiques, avec quelque retard, les débats théologiques relatifs à l'âme des nègres ou des Indiens ; c'est une version burlesque de la controverse de Valladolid. Ce burlesque structurel bascule de surcroît dans le grotesque. La rupture de ton a été incidemment introduite par un détail totalement incongru, au début de l'histoire : « *l'enfant aux boucles blondes agenouillé tout frémissant fixait sur sa mère borgne un regard rayonnant* » (BS 883). Ce registre connaît une accentuation soudaine, à la fois outrancière et sérieuse, aux antipodes de l'art épistolaire qu'on peut supposer à Antoinette :

> la comtesse de Surville se recueillit un moment puis regarda son fils de son seul œil valide mais lumineux prions dit-elle simplement, après avoir fait longuement monter son âme à Dieu et en ayant reçu réponse elle se leva brusquement avec une telle violence que ses cheveux se dénouèrent et que sa jupe se détacha et tomba à terre la découvrant en cache-corset et pantalons festonnés un peu longs, oui s'écria-t-elle fougueusement les joues en feu, oui Il aime les naturalisés et même les grévistes leurs chefs leurs meneurs tous venus de l'étranger Il aime aussi les gens sans feu ni lieu les apatrides et même les Israélites les gens des camps de concentration (BS 885)

La comtesse est saisie d'une transe carnavalesque, où tombent les masques et se révèlent à la fois ses dessous et ses haines. Les cas limites prouvant l'universalité de l'amour divin développent un paradigme d'idéologèmes : l'Autre, le Révolutionnaire, l'Etranger, le Juif.

L'histoire des Surville présente un raccourci remarquable entre la parodie et l'incongruité. La parole de Solal contient maintes expressions de cette fantaisie radicale, de cet onirisme, on l'a vu, intériorisé dans *Belle du Seigneur*, plus souvent extériorisé dans *Solal*, avec l'anomie de l'enfant ou du fou. C'est ce qu'illustre la scène où, sous les yeux d'Aude, il piétine littéralement les valeurs. Il s'agit tout d'abord, physiquement, de la valeur fiduciaire ; en outre, il la désigne par des images végétales, d'abord les comparants poétiques et colorées des fleurs, puis en DI une métaphore agricole qui file le paradigme argotique de l'argent comme végétal, *blé*, *oseille*, *trèfle* :

> Elle regardait avec stupeur les rames de billets de banque par terre. "Eh bien oui, ces bleuets et ces coquelicots sont à moi." [...] ce seigneur assembla de son pied nu les puissantes images, annonça qu'il faisait les foins [...] "Je marche sur un yacht assez bien deux cheminées moteur Diesel filets d'or il n'est pas mal un peu trop efféminé. Je marche sur trois duchesses étendues nues blonde brune et blonde." (S 287)

Enfin, les billets sont désignés par deux métonymies incongrues, ce qu'ils rendent accessible, croisières et aristocrates ; mais leur filage sans motivation figurale les fait glisser à une hypotypose onirique, rendant d'autant plus convaincant le mépris qui consiste à marcher dessus.

Dans le cotexte général d'une parole polémique et souffrante, on rencontre des figures où c'est avant tout le ludisme qui s'impose au lecteur : « *Quels trois serpents je suis.* » (S 159). Le paradoxe trinitaire, dont Solal joue beaucoup, présente ici une concision métaphorique irréalisante, et introduit du jeu dans l'unité du sujet. C'est également ce que fait cet argument justifiant son antipathie pour les femmes sous la forme d'un adynaton du mépris d'avance : « *Quel sale souvenir j'ai gardé de ma vie intra-utérine.* » (S 326). La formule la plus radicale est la proposition qu'il rétorque à Ariane quand elle le menace de raconter à Adrien la visite du vieux Juif : « *Je lui dirai tout, et il vous tuera ! – J'adore mourir, sourit-il* » (BS 42). Elle opère une confusion entre l'actuel et le virtuel, proche du non-sens sémantique, de l'*umour* de Jacques Vaché ; c'est précisément ce qui en fait toute l'ambiguïté, entre enfance et folie, entre affirmation ludique de la vie et véritable pulsion de mort. A la fin du roman, l'hésitation est aggravée quand, lors de la crise Dietsch, Solal obtient d'Ariane qu'elle dissimule son visage sous une serviette. Son DIL suggère à la fois l'hallucination et le jeu ; le caractère hétéroclite et incongru des isotopies – l'éloignement téléphonique, la musulmane, le revenant – fabrique un onirisme ambigu :

> Qu'allait-il faire maintenant de cette femme en linge-éponge ? Il ne pouvait plus lui parler puisqu'il ne la voyait plus. Pour commencer une conversation, faudrait-il d'abord lui dire allô ? [...] Cette créature voilée et silencieuse l'impressionna. [...] Allait-elle rester longtemps fantôme sous son burnous ? (BS 969)

De même, Solal commente son expulsion par Mme Glerre avec une formule emblématique : « *Plus de logis, c'est plus logique, pensa-t-il presque avec joie.* » (S 346). Le jeu sur le signifiant est chargé de connotations contradictoires : il représente une consolation enfantine, une revanche, mais la paronomase évoque une écoute hébétée des mots qui voit dans les phonèmes l'expression d'une fatalité. A l'inverse, le petit cinéma chaplinesque que se raconte Solal comme une échappée mentale représente la version clairement divertissante, ludique et poétique du procédé ; c'est ce que montre la motivation par les assonances, ainsi que les désignations métaphoriques de Charlot et, de temps en temps, le rythme latent de l'alexandrin :

> canard connaisseur tambour major armé d'un gai gourdin voltigeur [...] noir sylphe mécanique [...] ouvrier mystique [...] Charlot sort en vitesse le courage à la moustache et la peur aux fesses cependant qu'enflammé de vertueuse colère le patron fouette sa nièce [...] doux dandy dandinant dont les songes sont peuplés d'anges policemen et de boxeurs ailés (BS 754-756)

X. L'idiolecte éponge

La parole de Solal oscille donc entre l'inventivité la plus débridée, voire solipsiste, et un rapport prégnant au discours d'autrui, par la paranoïa, la critique, la polémique, la parodie. De surcroît, la mention distanciée tend finalement à la fascination mimétique. Le long monologue intérieur du chapitre XCIV en donne, à la fin de *Belle du Seigneur*, une illustration éloquente. Solal y rapporte textuellement les bribes de discours qu'il a glanées lors de son errance genevoise : c'est d'abord la rengaine antisémite sur la dévaluation (BS 878). Ensuite Solal se remémore la fin d'une partie de cartes, analyse la cohésivité des joueurs, en reproduit le moindre trait d'esprit, explicite l'intention de chaque réplique, décompose la résorption de l'antagonisme entre perdant et gagnant, le rire d'inclusion et le fiasco du timide :

> c'est dégoûtant quand même s'est écrié le perdant il a jeté les cartes avec une indignation feinte voulue comique pour montrer qu'il s'en fichait d'avoir perdu qu'il était au-dessus de ça ensuite pour faire gai sans rancune il a dit au gagnant tu tombes toujours sur l'as et moi sur le bec de gaz ce qui a provoqué des rires, flatté il a continué il a dit au gagnant tu as raté ta vocation tu aurais dû te faire croupier, ou croupion a répliqué le gagnant et de nouveau gros rires de la classe travailleuse bien sûr a dit le plus vieux on est content de gagner ça c'est la nature humaine mais alors si on perd on est pas de ceux qui ronchonnent, yes a dit le perdant il a sorti calmement sa dette de jeu il l'a remise au gagnant il a dit oh il faut jamais se frapper il l'a dit d'un air sérieux naturel pour montrer qu'il ne dissimulait pas de chagrin le quatrième un rouquinet a dit au gagnant on va téléphoner à la banque pour qu'on vienne chercher ton argent avec une camionnette mais personne n'a ri parce que c'était un timide qui a dit sa plaisanterie sans l'assurance des forts (BS 881)

Le spectacle de cabaret du nommé Damien représente ensuite la version théâtrale, et presque chaplinesque, de cette remémoration, tant l'hyperréalisme de la mimogestualité y concurrence le DD du tour de chant :

> il s'est savonné à sec les grosses mains rouges par élégante contenance en attendant la fin de la ritournelle puis il a chanté en s'attachant à bien articuler [...] une chanson sociale contre les riches qui reçoivent fastueusement, alors il a fait une bouche mondaine en cul de poule, mais pas un morceau de pain pour mes pauvres petits, alors il a mis des mains baguées désespérées aux tempes, pour nourrir mes enfants adorés j'ai cambriolé, alors il a agité des doigts bagués élégamment voleurs, la chanson finie il s'est savonné de nouveau les mains pendant que le petit orchestre introduisait la chanson suivante, encore une revendication sociale le fils du riche industriel séducteur de l'honnête petite ouvrière, l'enveloppant de caresses, alors Damien s'est caressé les fesses, grisée d'amour, alors les doigts boudins se sont élevés en fumée, la pauvrette perdant la tête, alors il a mis la main à son front a fermé les yeux, ça a fini par pitié pour les filles mères pitié pour les filles perdues (BS 882)

L'exactitude est à la fois citationnelle et gestuelle. L'expressivité de cette dernière fait du jeu de scène de Damien tel que le rapporte Solal un doublage de la chanson, mais les désignations objectives des mains, des doigts et des fesses maintiennent une perception référentielle. Ce monologue rapporte ainsi, de moins en moins analytiquement, le tour de la chanteuse réaliste qui suit, puis la conversation de la danseuse orientale pendant l'entracte. Cette perméabilité de la parole de Solal, dont ce monologue rapporte les discours qu'il a épongés dans ses errances, culmine avec la longue citation de l'aguichage de prostituées :

> non ça c'est le prix de la passe ça a rien à voir avec le petit cadeau les dames sont à la générosité du client faut vous rendre compte que nous avons que ce que les messieurs nous donnent vous voulez pas faire un chiffre rond allez soyez gentils et après nous serons tout à l'amour nous sommes deux amies bien cochonnes vous verrez (BS 883)

Mais ce monologue révèle un Solal mimétique bien au-delà de la récitation mentale de ces propos épongés. La pièce maîtresse de sa remémoration rapporte son dilogue cohésif avec le citoyen genevois Sallaz :

> je me suis approché l'apatride s'est approché j'ai soutenu avec feu que la dévaluation était le salut pour notre pays [...] on a encore parlé de la dévaluation il m'a dit qu'il y perdrait que le coût de la vie allait monter mais tant pis l'intérêt général avant tout moi j'ai redit ce qui importe c'est le salut de notre pays c'était bon de dire notre pays [...] moi gêné de dire mon nom j'ai enchaîné j'ai parlé de notre chère patrie suisse le vieux charmé m'a proposé de prendre quelque chose il a dit c'est moi qui offre un pour tous tous pour un [...] il m'a interrogé j'ai dit que j'étais consul de Suisse à Athènes [...] ah voyez-vous monsieur Sallaz quand on est loin du pays c'est bon de voir flotter l'emblème de la patrie [...] nous sommes honnêtes nous on le sait et on nous respecte il a eu un petit rire rengorgé il a dit ah nom d'un chien nous les Suisses on n'est pas des brigands comme tous ces Balkaniques alors j'ai renchéri j'ai dit chez nous en Suisse on ne fraude pas le fisc [...] j'ai exalté les libres institutions helvétiques leur stabilité leur sagesse les monts indépendants le Ranz des Vaches savez-vous M. Sallaz que Louis XIV avait interdit de chanter le Ranz en France sous peine d'emprisonnement à perpétuité oui M. Sallaz lorsque nos soldats au service du roi entendaient le Ranz des vaches ils désertaient si grand est notre amour pour notre patrie si grande notre nostalgie de nos montagnes de nos chers alpages, je ne plaisantais pas j'étais ému j'ai pensé à toi ma chérie [...] après nous avons chanté le Cantique suisse à toi patrie Suisse chérie le sang la vie de tes enfants (BS 876-877)

Solal joue le jeu, échange et communie autour des stéréotypes du patriotisme, le possessif, le drapeau, la devise, l'hymne, les mythes historiques, les valeurs morales, le mépris pour les métèques. Dans l'ensemble du cycle, ce n'est que dans ce monologue intérieur, et jamais en DD, que Solal fait de la parole cohésive un usage et non pas une mention ironique ou commentée. Au demeurant, il s'agit d'une mention de cet usage dans la mesure où le dilogue est rapporté par le filtre de sa remémoration. Les DDL enchâssés rapportent sans distinction typographique les répliques des deux interlocuteurs, leur communion conversationnelle et leur fusion dans la conscience de Solal. Homme sans prénom, il usurpe alors l'identité du neveu Motta ; sans parole préconstruite, il peut s'approprier sérieusement un discours d'emprunt[1] ; et sans patrie, réciter le bréviaire patriotique suisse.

Fraîchement naturalisé, il se livre devant Maussane à un pastiche des subtilités de la langue française, le plus-que-parfait du subjonctif, la corrélation, la double négation, et montre en même temps un brio qui consiste à parler de son amour pour Aude à son père : « *Mais il faudra que je parle français maintenant et que je dise leurs complications diaboliques : "D'autant plus que j'eusse cru qu'elle n'était rien moins qu'amoureuse de moi."* » (S 187). Mais le chapitre XCIV de *Belle du Seigneur* ôte toute dimension ludique à cette attitude. Elle s'articule à ce constat, formulé lors de sa conversation avec le vieil ouvrier : « *Depuis plus d'un an il ne parle qu'avec elle.* » (BS 855). Sur la toile de fond de l'enfermement amoureux, la fraternisation avec Sallaz donne une expression excessivement détaillée et mimétique de la velléité désenchantée que, plus généralement, Solal exprime le plus économiquement qu'il soit, par une locution emblématique : *en être*[2].

---

[1] Voir Denise GOITEIN-GALPERIN. "Albert Cohen : un langage éclaté". art. cit., p.26-27. De même, il envisage de prendre un faux nom tel que « *Jacques Chrétien* » (BS 856).

[2] Les DDL cohésifs d'autrui surgissent d'ailleurs dans son discours intérieur comme un mode de communication enviable : « *Un social rentrant avec sa femme de chez les amis Dumardin, antipathiques mais indispensables, pouvait lui dire de manière vivante, lui, quelque chose d'aimant, par exemple que madame Dumardin s'habille moins bien que toi, cocotte.* » (BS 838).

CONCLUSION :

PETITE APOLOGIE DE L'EXPÉRIENCE ROMANESQUE

La nature de l'écoute de Solal est présentée dans son autoportrait à peine déguisé sous le prête-nom de Don Juan : « *il écoute peu celui qui lui parle parce qu'il est en train de le connaître en le regardant, ce qui est plus intéressant.* » (BS 343). Dans ces romans où les personnages parlent beaucoup sans toujours s'écouter, Solal montre une écoute paradoxale, à la fois peu empathique et très observatrice, source de connaissance[1]. Cette connaissance aiguë inscrit dans la diégèse l'attitude critique que le lecteur est invité à adopter face à ce babélisme romanesque. De la parole cohésive au sabir de Jérémie, il apparaît clairement que la geste cohénienne est marquée par le plurilinguisme que Bakhtine dégage dans le roman humoristique tel que l'illustrent Rabelais ou Sterne :

> On introduit les "langues" et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes – des genres, des professions, des groupes sociaux (langage du noble, du fermier, du marchand, du paysan), on introduit les langages orientés, familiers (commérages, bavardage mondain, parler des domestiques), et ainsi de suite. [...] Les langages introduits et les perspectives socio-idéologiques, tout en étant naturellement utilisés dans le but de réfracter les intentions de l'auteur, sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites, intéressées, bornées, de jugement étriqué, inadéquates. [...] C'est pourquoi prédominent de multiples formes et degrés de *stylisation parodique* des langages introduits, qui [...] confine à une récusation de presque tout ce qui est directement et spontanément sérieux (le vrai sérieux consiste à détruire tout faux sérieux, tant pathétique que sentimental, et se place à la limite d'une critique radicale du mot en tant que tel).[2]

Or, cette dernière fonction, idéologique et esthétique, outre le point de vue du narrateur, c'est bien Solal qui l'assume aux deux extrémités de la tétralogie, dans *Solal* et plus encore dans *Belle du Seigneur*. Face à tous ces discours, la parole cohésive, la rhétorique amoureuse, la conversation valeureuse, son idiolecte met en œuvre le processus que Bakhtine place au centre des genres inférieurs parodiques ou bouffons :

> Chaque discours a son "propriétaire" – intéressé, partial. Il n'existe pas de discours "n'appartenant à personne", ne signifiant rien. [...] De plus, la sensibilité du langage, à la base de ces genres, est imprégnée d'une profonde méfiance de la parole humaine en tant que telle. Ce n'est pas son sens direct, objectal, expressif qui importe pour la compréhension du discours (c'est une fausse apparence), mais son utilisation réelle et toujours intéressée par le locuteur, utilisation déterminée par sa position (profession, classe, situation concrète). Le sens réel du discours est défini par celui qui parle, par les circonstances qui le font parler. Toute signification directe, toute expressivité directe sont mensongères, surtout quand il s'agit du pathétique.[3]

---

[1] La science de Solal est parfois arbitrairement assertée : « *Aude interrompit son fiancé pour louer l'ouvrage d'un jeune écrivain auquel elle trouvait un talent fantastique. Solal la regarda pour la première fois. (Elle avait dit "fantastique". Elle était donc tout à fait vierge.)* » (S 169). Introduite et focalisée par le récit qui l'articule au regard de Solal, la parenthèse rapporte brièvement sa déduction en discours intérieur, sans en détailler le raisonnement, et souligne pour le lecteur le caractère autonymique, que rien ne signalait, de la première occurrence de *fantastique* dans le DN rapportant l'intervention d'Aude.

[2] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie...* op. cit., p.132-133.

[3] ibid., p.213. C'est cette caractéristique centrale, et tout ce qu'elle englobe quant à l'individualité radicale de Solal, qui fait qu'on peut difficilement souscrire à cette affirmation de Judith Stora-Sandor, peut-être obnubilée par l'humour juif ashkénaze et new-yorkais : évoquant le super goy de "Dona Clara" de Heine, elle ébauche un rapprochement (à mon sens pertinent) avec Solal, pour en écarter finalement celui-ci en ces

D'un point de vue tant stylistique que pragmatique, la parole de Solal emprunte les voies les plus originales, affranchies des codes préconstruits. Ce sont précisément cette indépendance vis-à-vis de la norme, la créativité et l'autonomie de la parole qui dessinent, en fait, la place, la fonction, la hiérarchie des personnages. Ceux que le lecteur perçoit comme positifs et attachants, ceux qui relaient le plus continûment le propos auctorial, ce sont ceux qui ont la parole la plus atypique, la plus gratuite, la moins assignable : c'est le cas des Valeureux, d'Ariane, de Mariette aussi. Cependant, il s'agit encore de paroles marquées par le collectif : même l'autarcie de la parole valeureuse demeure le fait d'un groupe, si restreint et original soit-il. En revanche, la parole de Solal apparaît comme l'expression de la lucidité et de la fantaisie ; c'est une parole individualiste, multiple, atypique, anomique, et grotesque et sublime. Elle fait fi des normes qui contraignent et même inspirent la parole dominante. Elle trouve sa légitimité en elle-même, parce que cette légitimité ne réclame pas la reconnaissance du groupe, mais est exclusivement existentielle et poétique. C'est la seule dont on pourrait dire, sinon qu'elle est elle-même un style, du moins, qu'elle est stylée.

La gradation qui va du chœur cohésif à Solal joue donc sur une échelle de valeurs, mais sans s'y réduire. La parole cohésive, phatique et idéologique, est une parole de groupe, celle du groupe dominant. Elle constitue une caisse de résonance essentielle à l'ensemble des idiolectes romanesques. La parole narcissique des héroïnes s'en détache par sa pratique solitaire, monologuée, érotisée. Les Valeureux dépassent cette antinomie par une parole à la fois collective et solitaire : celle d'un groupe marginal et autarcique. Leur parole utopique et uchronique oppose un contrepoint radical à la parole cohésive, la voix de l'idéologie bourgeoise, comme le montrent les définitions antinomiques que donne Paul Ricœur des deux notions, et qui semblent avoir été écrites pour la tétralogie cohénienne :

> L'"ailleurs", l'"autrement qu'être" de l'utopie répond rigoureusement à l'"être ainsi et pas autrement" prononcé par l'idéologie, prise à sa racine.[1]

> Ce jeu croisé de l'utopie et de l'idéologie apparaît comme celui de deux directions fondamentales de l'imaginaire social. La première [l'idéologie] tend vers l'intégration, la répétition, le reflet. La seconde [l'utopie], parce qu'excentrique, tend vers l'errance.[2]

Solal, enfin, développe un idiolecte radical. Il exprime le paradoxe douloureux d'une utopie solipsiste. Solal est un Valeureux sans groupe, exterritorialisé, qui n'en est pas, pas plus du groupe valeureux que du chorus cohésif. Cette utopie impossible se teinte de désespoir et de tragique ; elle oscille entre la satire et le prophétisme, la lucidité et la folie, le pamphlet qui récuse tous les discours et l'éponge qui les absorbe tous.

C'est également, à un niveau supérieur de la tétralogie, l'impression que produisent l'éthos du narrateur et la figure de l'auteur. De ce point de vue, l'analyse que j'ai proposée mériterait trois prolongements complémentaires. D'une part, il s'agirait de mettre en parallèle ces paroles romanesques avec les DR du corpus autobiographique. Il est par exemple intéressant d'inclure le camelot de *Ô vous, frères humains* dans le chœur cohésif, ou de retrouver en Saltiel une fictionnalisation de la défunte du *Livre de ma mère*, telle que son orphelin la fait revivre, et parler[3]. Symétriquement, il conviendrait d'analyser

---

termes surprenants : « si elle n'est pas dépourvue d'ironie sceptique en maint endroit, le ton de son humour riche et coloré n'est pas imprégné de cette amertume fondamentale qui constitue pour nous l'élément principal de l'humour juif moderne. » Judith STORA-SANDOR. op. cit., p.186 note 28.

[1] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action.* op. cit., p.389.

[2] ibid., p.234.

[3] J'ai abordé cette question dans mon étude de l'écriture du deuil dans *Le Livre de ma mère* : Jérôme CABOT. "Deuils pour deuil, mots pour maux". Communication lors du Colloque international de Toulouse *Le Deuil dans la littérature des XIXème et XXème siècles*. A paraître.

les fondements stylistiques de l'éthos narratorial, ses métalepses, son ironie et son empathie, et leurs effets de lecture dont l'archi-narrateur est la version savante, c'est-à-dire d'aborder le narrateur, non pas comme poste actanciel ou fonction narratologique, mais comme énonciateur, quasiment comme personnage : comme super-Solal. Cette investigation devrait permettre d'établir une passerelle transgénérique rigoureuse, d'ordre stylistique, entre le narrateur des romans et le Je de l'auto(bio)graphe, trop souvent hâtivement assimilés. On pourrait ainsi, également, situer le discours autographe, des *Carnets 1978* par exemple, par rapport à celui des personnages embrayeurs, Solal ou Mangeclous. L'appropriation que le lecteur applique à la parole de ces derniers, et sa place séduite, sont inscrites dans les figures des étudiants de la leçon, d'Ariane au Ritz, mais aussi d'Adrien. En même temps, les romans, par ces mêmes personnages, opèrent une vigoureuse dénonciation de l'illusion littéraire qu'ils n'en entretiennent pas moins constamment. La tétralogie fonctionne comme le manège des manèges de Solal, mêlant critique et praxis, ironie et usage. De ce point de vue, les textes autobiographiques, structurellement, jouent sur un registre plus grave, et présentent des ambiguïtés davantage localisées.

En effet, le jeu polyphonique des romans est tel que la parole de Solal est englobée dans leur *joyeuse supercherie* structurelle. Les contrepoints que représentent Mariette ou Mangeclous, ou même le droit de cité accordé à la détresse finale d'Adrien ou d'Isolde, appliquent au héros le relativisme dont lui-même se fait le héraut. C'est ce qui déstabilise la fameuse thèse, lui ôte tout caractère simplement *thétique*, tout en lui conférant une vigueur d'ordre contrapunctique, polyphonique. C'est, on l'a vu, ce qui impose d'affiner la dualité en vigueur dans la critique cohénienne, de remettre les figures dites marginales à leur juste place, de nuancer au sein des groupes traités de façon homogène, tels les Valeureux. La polyphonie cohénienne est pluridimensionnelle. Elle ne se réduit pas à l'opposition de deux pôles, ni même à la linéarité du continuum orienté de l'un à l'autre, tel que le dessine le plan que j'ai adopté. L'effet choral est déterminant. Le jeu de contrepoints est si complexe que son analyse exhaustive requerrait constamment un support numérique avec liens hypertextuels ; je me suis attaché autant que possible à le souligner, par exemple en notant des renvois et des parallèles parfois imprévisibles, à contre-courant de la dynamique axiologique globale qui tend à donner à Mariette plus de crédit qu'à Adrien, et à Solal plus qu'à Mariette. En outre, il est nécessaire de réserver une place au moindre figurant de la polyphonie : celle-ci, structurellement, englobe tout *a priori*. Il n'y a donc pas de déchet pour son analyse : les personnages épisodiques, les phrases neutres ou non informatives, les transactions de service y jouent autant que les morceaux de bravoure tels que le monologue du chapitre CIV de *Belle du Seigneur* ou la leçon de Mangeclous.

Ce choix méthodique de prendre en considération *a priori* tous les DR, y compris ceux qui sont réputés secondaires du fait de leur nature ou de leur personnage énonciateur, promet d'être fécond si on l'applique à tout un pan du genre romanesque. C'est déjà vrai de Rabelais. Le sous-genre épistolaire en représente, par nature, la version chimiquement pure, plus encore *Les Liaisons dangereuses* que les *Lettres portugaises*. Enfin, la méthode s'impose dans l'analyse du roman postérieur à la Révolution Française, le roman de l'ère bourgeoise, de la question de l'individu et du groupe, chez Balzac, Hugo, Flaubert, Zola, Proust, Céline, ou Sarraute. Ce travail s'est donc voulu la démonstration en acte de la double nécessité de la totalisation énonciative et de l'éclectisme méthodologique : pour peu qu'on s'y attarde, dans un roman polyphonique la diversité des discours est égale à celle du monde social, voire supérieure. C'est là toute la jubilation du lecteur devant cette Babel romanesque éveillant en lui, à la fois, la reconnaissance des stéréotypes sociaux les plus éprouvés et le dépaysement valeureux, l'idéologie et l'utopie : si chaque lecteur a ses

propres tricoteuses, tous les lecteurs n'ont pas comme Albert Memmi « bien connu » Mangeclous. En outre, les paroles solitaires et intérieures donnent au chœur romanesque une profondeur de champ supplémentaire qui échappe à l'expérience sociale directe du lecteur.

L'attention méthodique à l'individuation des personnages a imposé parfois le recours à la citation longue, afin que chacun ait dans le commentaire autant de corps, une présence verbale aussi convaincante, aussi productive, que dans les romans, et pour la faire saillir mieux que ne l'auraient fait le fastidieux renvoi à l'édition de référence ou la citation hybride, découpée et réécrivant le texte par petits débris incorporés à l'analyse. Les citations atomisées et les îlots textuels qui parsèment les commentaires critiques me semblent, formellement, représenter une dérive journalistique de l'analyse littéraire ; le commentaire réécrit le texte avec des fragments, qui constituent parfois le cache-misère de la paraphrase ou de la glose thématique, moins visibles ainsi. J'ai opté pour la citation longue comme obligation de commenter.

La stylistique telle que je la conçois repose sur une démarche analytique plus que synthétique. Appliquée à un objet prolixe et bavard, elle s'expose elle-même aux risques de la *copia*. C'est tout l'enjeu de l'application réflexive que constitue l'analyse stylistique : « Le dire de l'herméneute est un re-dire, qui réactive le dire du texte. »[1] Elle pose nécessairement la question de l'homologie, de la consonance entre le texte, l'expérience du lecteur et la pratique stylisticienne. En outre, Cohen requiert de ne pas éviter ce que la littérature souvent, et la critique parfois, passent sous silence, comme la scatologie ou la sexualité. Au-delà de la longueur, des redites et des incongruités du corpus, le problème de l'empathie du commentaire avec son objet se situe entre la contagion stylistique et l'objectivation neutralisante, desséchante. Les deux pôles en sont le pastiche proustien, qui est la forme la plus empathique de la lecture critique, et le dépouillement informatisé, l'analyse statistique du corpus sur support électronique, ou même la stylistique sèche revendiquée par Georges Molinié[2]. Il s'agit alors d'un véritable numéro d'équilibriste : commenter Cohen sans plagier platement Cohen à la lettre, et sans en tuer l'esprit par le métadiscours. En outre, à l'objectivité de l'analyse, qui tient à ce que le texte est constitué en objet d'un discours second, fait pendant la subjectivité de la lecture qui la fonde et de l'écriture qui l'expose. L'écriture stylisticienne, le métalangage herméneutique, obéissent à la double nécessité de l'explication et de l'application, autrement dit de l'analyse et d'une défense et illustration de la jouissance qu'il y a à lire, à écrire et à commenter. Laurent Jenny exprime avec vigueur cet impératif inhérent à l'analyse du style :

> elle n'a de chance d'en rendre compte que si, en un point, elle se reconnaît elle-même requise par un effort de langage. Pour répondre à l'effraction singulière que constitue un style, il lui faut faire événement dans sa propre parole. Parce qu'il n'y a pas *a priori* de métalangage, pas de transcendance pensable d'une parole vis-à-vis des événements singuliers du style, il faut nécessairement que la stylistique ait du style. Et cette condition n'est nullement le signe d'une complaisance esthétique ou d'un manque de rigueur. La reconnaissance d'un hétérogène singulier et l'effort d'invention verbale pour en nommer le caractère inédit sont propres au mouvement même de la pensée critique.[3]

Cette exigence de style, s'il aurait pu paraître délicat ou présomptueux de l'annoncer de façon programmatique, n'en est pas moins, à mes yeux, séduisante et convaincante, épistémologiquement fondée et rhétoriquement salutaire. Il s'agit de maintenir intacte, chez le stylisticien comme chez son lecteur, la jouissance de lire.

---

[1] Paul RICŒUR. *Du texte à l'action*, op. cit., p.159 ; voir aussi p.167.
[2] Georges MOLINIÉ. op. cit., p.145.
[3] Laurent JENNY. "L'objet singulier..." art. cit., p.124.

En effet, cette jouissance est au fondement de la lecture de romans, du désir de les commenter et de l'utilité sociale de ce commentaire. Jauss la place au centre de la thèse n°1 qu'il expose dans un article roboratif, "Petite apologie de l'expérience esthétique"[1] :

> L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique, si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés et non lettrés – la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service.[2]

C'est ce qui motive la critique que Jauss adresse au négativisme d'Adorno : « Celui qui cherche et trouve une jouissance dans l'œuvre d'art est, dit-il, un philistin. [...] Qui n'est pas capable de purger de toute jouissance le goût qu'il a pour l'art situe celui-ci tout juste dans les voisinage des productions de la gastronomie ou de la pornographie. »[3] Précisément, les velléités littéraires de Jacques ou d'Adrien donnent une illustration satirique de ces romans ascétiques, tandis que Mangeclous thématise en abyme cette dégustation décomplexée, cette mangeaille du verbe et de la fable jusqu'à saturation, qui caractérisent l'esthétique romanesque de Cohen.

Dans le contexte esthétique du XXème siècle, sa geste débridée et excentrique, bavarde et proliférante, représente l'alternative décomplexée à la tendance que Jauss incarne en Beckett, ou Pollock dans le domaine pictural : « l'art ascétique et l'esthétique de la négativité tirent de leur opposition à l'art de consommation répandu par les mass media de l'âge moderne cette légitimité pathétique que donne la solitude. »[4] On retrouve d'ailleurs cette dichotomie dans le fossé existant entre le succès de Cohen en librairie, et son ostracisme par l'Université qui a toujours tendance à préférer Pascal à Scarron, et à Cohen, Blanchot. Le propos de Jauss met d'ailleurs en lumière l'affirmation symptomatique que fait ce dernier dans un chapitre qu'il consacre à Marguerite Duras :

> Dans les romans, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur).[5]

L'attention portée à la richesse de la parole romanesque chez Cohen a permis de montrer le caractère péremptoire et hâtif d'une pareille assertion. Si elle met bien en valeur le parti pris durassien, elle manque, par son caractère dédaigneux, ascétique et anti-bakhtinien, la valeur esthétique et la dynamique stylistique d'un roman tel que *Belle du Seigneur*, qui se situe aux antipodes du *Square* comme de *Thomas l'Obscur*, il faut bien le reconnaître.

Ni paresse ni routine, la lecture des romans de Cohen est une expérience non seulement littéraire (et non des moindres) mais aussi existentielle. Le but de ma démarche a été de la décrypter, de la rationaliser sans idéalisme, sans confondre personnages et personnes, mais en interrogeant cet impact, sans lequel l'expérience esthétique n'est qu'un vain mot, ainsi que l'expose la thèse n°2 de Jauss :

> La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans : la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre ; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde ; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience intersubjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement

---

[1] Hans Robert JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 2001, p.135-172.
[2] ibid., p.137.
[3] ibid., p.137-138.
[4] ibid., p.139.
[5] Maurice BLANCHOT. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1990, p.208-209.

> requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition.[1]

L'étude stylistique que j'ai menée ne s'est explicitement appuyée que sur ma polylecture. Elle a localement invoqué les lectures critiques, non seulement pour leur commentaire savant, mais aussi comme symptômes des effets de lecture courants, dans leurs bévues occasionnelles, leurs contresens localisés, à l'instar de Robert Elbaz sur les insultes de Mangeclous, ou Véronique Duprey sur le verlan *mesper*. Mais on peut plus rigoureusement concevoir, comme le revers de cette recherche, de la confronter à une enquête sur la réception, à base d'entretiens rigoureux et méthodiques, de type sociologique et psychologique, avec des lecteurs et lectrices de Cohen. Son objet serait non pas les effets de style (les stylèmes construits par l'analyse stylistique), mais les effets *du* style (sur des lecteurs déterminés). Cette recherche permettrait d'apprécier par exemple l'impact de la parole des personnages sur leur sensibilité à la parole cohésive, sur leurs représentations de la femme (par l'identification ou le rejet chez les lectrices, l'effet de documentation ou de voyeurisme pour les lecteurs), ou des Juifs.

Une des vocations de l'invention des Valeureux, d'ordre perlocutoire, était précisément de montrer et faire aimer les Juifs, fussent-ils caricaturaux, comme Albert Bensoussan le rappelle nettement dans un entretien :

> Cohen a voulu rentrer dans ces clichés antisémites pour mieux les démonter. [...] si l'on veut vraiment se débarrasser des complexes, il faut utiliser le portrait des Juifs qu'on a pu dresser à une certaine époque, mais le faire tellement gros qu'il en devienne énorme et qu'étant caricatural, il s'abolisse.[2]

Voilà qui règle à la fois le problème du réalisme, et accessoirement de l'antisémitisme dont Cohen fut accusé d'être le relais. Lorenzo Bonoli en formule clairement la raison : « dans sa capacité *productive*, la fiction promène notre regard sur les choses du monde réel, non pas dans leur existence objective et représentable, mais dans leurs *possibilités configurationnelles*. »[3] D'où le caractère agissant des romans de Cohen – romans agissants, plutôt que romans à thèse, définition qui prend le problème du point de vue, supposé univoque, de l'auteur. Ces romans polyphoniques ont une réelle capacité d'action, que Wolfgang Iser définit ainsi : « la lecture des textes fictionnels acquiert, en tant que mobilisation de la spontanéité, une fonction importante pour le *devenir-conscient*. »[4] Cette attention critique à la parole, dont Solal est l'embrayeur le plus évident, fonde la thèse n°3 de Jauss, qui consiste en une application de la poétique bakhtinienne aux problématiques du second XXème siècle :

> l'expérience esthétique, sous la forme de l'*aisthesis*, a assumé, en face d'un monde de plus en plus voué à la fonctionnalité, une tâche qui jamais encore dans l'histoire des arts ne lui était échue : opposer à l'expérience étiolée et au langage asservi d'une société de consommateurs la perception esthétique comme instance de critique du langage et de création [...].[5]

C'est déjà ainsi que Bakhtine caractérise le réinvestissement du roman dans la sphère sociale des discours :

> Le roman est une expansion et un approfondissement de l'horizon linguistique, un affinement de notre perception des différenciations socio-linguistiques.[6]

---

[1] Hans Robert JAUSS. op. cit., p.143.
[2] Alain SCHAFFNER. "Un entretien avec Albert Bensoussan". art. cit., p.16.
[3] Lorenzo BONOLI, art. cit., p.500.
[4] Wolfgang ISER. op. cit., p.284.
[5] Hans Robert JAUSS. op. cit., p.160.
[6] Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie*…, op. cit., p.182.

> le roman exerce une influence puissante sur la perception et la transmission des paroles d'autrui sur le plan extra-littéraire.[1]

Les impacts peuvent être fort variés : comment oser dire du mal des Juifs après le *béret basque question d'humanité* ou prier après Antoinette ? mais aussi comment donner une leçon à l'Université après Mangeclous ou dire « je t'aime » après Solal ? La thèse n°4 justifie que la question de l'appropriation soit posée dans ces termes que j'ai voulus réducteurs et bovarystes. En effet, souligne Jauss :

> L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience esthétique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire. [...] C'est précisément dans ces phénomènes d'identification, et non au stade ultérieur d'une réflexivité esthétique affranchie d'eux, que l'art transmet des normes d'action.[2]

Je conclurai donc cette recherche, dans la lignée de Jauss, Bakhtine, Gracq ou Cohen, par un bilan qui est aussi une revendication : la place centrale de la jubilation et de la subversion existentielle, dans la lecture et dans le commentaire. La jouissance et l'investissement social y constituent à la fois une évidence de l'expérience de lecteur, un cadre épistémologique de l'analyse du style et un choix méthodique de l'écriture critique. D'une mimésis à l'autre, de la représentation à l'appropriation, la lecture romanesque inscrit dans le monde l'auteur, le lecteur, le critique, le texte. Le cycle romanesque de Cohen montre avec acuité que le roman n'est pas une monade, mais une caisse de résonance des discours sociaux, un porte-voix ou une éponge, dont la substantifique moelle est l'expérience de ce que parler veut dire.

---

[1] Mikhaïl BAKHTINE. ibid., p.157.

[2] Hans Robert JAUSS. op. cit., p.161-162.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

SCHAFFNER Alain.- *Bibliographie des écrivains français : Albert Cohen*.- Paris / Rome : Memini, 1995.- 93 p.

ŒUVRES D'ALBERT COHEN

Belle du Seigneur (édition établie par Christel Peyrefitte et Bella Cohen).- Paris : Gallimard, 1994.- 1034 p.- (Bibliothèque de la Pléiade.) [1986]

Œuvres complètes : Paroles juives ; Solal ; Mangeclous ; Le Livre de ma mère ; Ezechiel ; Les Valeureux ; Ô vous, frères humains ; Carnets 1978 ; Churchill d'Angleterre (édition établie par Christel Peyrefitte et Bella Cohen).- Paris : Gallimard, 1993.- 1436 p.- (Bibliothèque de la Pléiade.)

ÉTUDES SUR ALBERT COHEN

Cahiers Albert Cohen.- publication annuelle (septembre), éditée par l'Atelier Albert Cohen (Paris). Site Internet : www.atelieralbertcohen.org

n°1 (1991) : *'Mon petit cinéma'. Série Premiers textes*.- 60 p.

n°2 (1992) : *Albert Cohen et la tradition littéraire : filiations et ruptures*.- 114 p.

n°3 (1993) : *Albert Cohen et la tradition littéraire : filiations et ruptures* (II).- 138 p.

n°4 (1994) : *Visions du sacré*.- 146 p.

n°5 (1995) : *L'Amour en ses figures et en ses marges*.- 174 p.

n°6 (1996) : *Jouissances et réjouissances*.- 128 p.

n°7 (1997) : *Enquêtes sur les personnages*.- 132 p.

n°8 (1998) : *Lectures de* Belle du Seigneur. *Numéro anniversaire 1968-1998*.- 372 p.

n°9 (1999) : *Albert Cohen face à l'Histoire*.- 127 p.

n°10 (2000) : *Albert Cohen face à l'Histoire* (II) : *Mythes, types, figures*.- 196 p.

n°11 (2001) : *Relire* Solal.- 110 p.

n°12 (2002) : *La Violence dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- 108 p.

n°13 (2003) : *Visages d'Albert Cohen. Mélanges offerts à Denise Rachel Goitein-Galpérin*.- 227 p.

n°14 (2004) : *Les Enfances d'Albert Cohen*.- 142 p.

OUVRAGES ET THESES PUBLIEES

AUROY Carole.- *Albert Cohen, une quête solaire*.- Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.- 143 p.

DUPREY Véronique.- *Les Instances parentales dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- Paris : SEDES, 1997.- 317 p.

- *Albert Cohen, au nom du père et de la mère*.- Paris : SEDES, 1999.- 222 p.

ELBAZ Robert.- *Albert Cohen, ou la pléthore du discours narratif*.- Paris : Publisud, 2000.- 110 p.- (Espaces méditerranéens.)

GOERGEN Bertrand.- *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1997.- 810 p.

GOITEIN-GALPERIN Denise.- *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*.- Paris : Nizet, 1982.- 198 p.

KAUFFMANN Judith.- *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*.- Bern : Peter Lang, 1999.- 208 p.

LÉVY Clara.- *Ecritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoa*.- Paris : P.U.F., 1998.- 304 p.- (Le Lien social.)

LEWY-BERTAUT Evelyne.- *Albert Cohen mythobiographe*.- Grenoble : Ellug, 2001.- 423 p.- (Ateliers de l'imaginaire.)

LHOTE Marie-Josèphe.- *Figures du héros et séduction : le séducteur vu par Hofmannsthal, Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch…*- Paris : L'Harmattan, 2001.- 222 p.- (L'Œuvre et la Psyché.)

MIERNOWSKA Ewa.- *Le Dialogue des discours dans les romans d'Albert Cohen*.- New York : Peter Lang, 1998.- 162 p.- (Francophones Cultures and Literatures.)

MILKOVITCH-RIOUX Catherine.- *L'Univers mythique d'Albert Cohen. Personnages, décors et mise en scène*.- Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.- 534 p.- (Thèses à la carte.)

NYSSEN Hubert.- *Lecture d'Albert Cohen*.- Arles : Actes Sud, 1987.- 138 p. [1981]

PAILLET-GUTH Anne-Marie.- *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*.- Paris : Champion, 1998.- 531 p.- (Bibliothèque de grammaire et de linguistique.)

SCHAFFNER Alain.- *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- Paris : Champion, 1999.- 412 p.- (Littérature de notre siècle.)

(dir.).- *Albert Cohen*. Actes du Colloque international d'Amiens (6-7 septembre 1995).- Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.- 272 p.- (Actes.)

SCHAFFNER Alain, ZARD Philippe (dir.).- *Albert Cohen dans son siècle*. Actes du Colloque international de Cerisy (2-9 septembre 2003).- A paraître.

STOLZ Claire.- *La Polyphonie dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*.- Paris : Champion, 1998.- 409 p.

THAU Norman David.- *Romans de l'impossible identité. Etre Juif en Europe occidentale (1918-1940)*.- Berne : Peter Lang, 2001.- 457 p.- (Contacts.)

ZARD Philippe.- *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*.- Paris : P.U.F., 1999.- 330 p.- (Littératures européennes.)

SELECTION D'ARTICLES

ABECASSIS Jack I.- "Les clous d'Albert Cohen".- *Cahiers Albert Cohen*, n°12, 2002, p.9-32.

ACHTOUK Olivier.- "Foules, masses et publics : la représentation de la multitude dans *Belle du Seigneur* et ses modèles".- *Cahiers Albert Cohen*, n°13, 2003, p.83-98.

ALIZART Mark.- "Nos contemporains (3) : un maître".- http://perso.club-internet.fr, 1998, 7 p.

ASLANOV Cyril.- "Une tradition peut en cacher d'autres : les enjeux de la francophonie des Valeureux de France".- *Perspectives* (Revue de l'Université Hébraïque de Jérusalem), n°3, 1996, p.40-67.

- "*Solal* et *Belle du Seigneur*, épopées juives ?".- *Tsafon*, n°41, printemps-été 2001, p.17-37.

AUROY Carole.- "Albert Cohen et la mort de Dieu".- *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.23-54.

BENSOUSSAN Albert.- "Albert Cohen le perturbateur".- *Les Nouveaux Cahiers*, LXVI, automne 1981, p.42-47.

BLOT Jean.- "Mille et une belles et leur seigneur".- *NRF*, n°192, 1er décembre 1968, p.794-798.

- "La geste des Juifs d'Albert Cohen".- *L'Arche*, n°297, décembre 1981, p.131-133.

CABOT Jérôme.- "Solal solitaire style : l'invention du solitaire tel qu'il parle dans *Belle du Seigneur*".- *Modernités*, n°19, 2003, p.301-311.

- "Deuils pour deuil, mots pour maux. *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen". Communication lors du Colloque international de Toulouse *Le Deuil dans la littérature des XIXème et XXème siècles* (21 mars 2003).- *Modernités*.- A paraître.

CARAION Marta.- "Portrait de romancier en bavard : Albert Cohen pasticheur de lui-même".- *Littérature*, n°92, décembre 1993, p.16-26.

- "Indiscrétions de Mariette en aparté", p.211-224 in *Albert Cohen* / sous la direction d'Alain Schaffner.- Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.- 272 p.- (Actes.)

- "La Société des Nations : une sociabilité pervertie".- *Cahiers Albert Cohen*, n°13, 2003, p.69-82.

DOLLÉ Marie.- "L'effraction du français".- *Cahiers Albert Cohen*, n°12, 2002, p.91-98.

DUPREY Véronique.- "Mariette : entre le sérieux et (ou) le comique d'une entreprise langagière".- *Cahiers Albert Cohen*, n°6, 1996, p.65-84.

- "*Belle du Seigneur* : un défi au bon sens".- *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.257-269.

FARHI Stéphane.- "Les deux romans d'Albert Cohen".- *Pardès*, III, 1986, p.159-167.

FIX Nathalie.- "Grandeurs (théoriques) et décadences (narratives) de l'amour conjugal. L'alternative Tolstoï-Cohen".- *Cahiers Albert Cohen*, n°5, 1995, p.57-82.

- "Mariette, la reinette : un autre visage de la maternité".- *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.37-59.

FLORY Emmanuel.- "Des mythes antiques dans le roman cohénien : Dionysos et Ariane".- *Cahiers Albert Cohen*, n°10, 2000, p.103-122.

GAILLARD Jacques.- "A propos d'Albert Cohen : Vous avez dit épique ?".- *Cahiers Albert Cohen*, n°3, 1993, p.19-30.

GOITEIN-GALPERIN Denise.- "Albert Cohen : un langage éclaté".- *Les Nouveaux Cahiers*, LXXX, printemps 1985, p.24-32.

- "Deux discours de séduction : 'manèges et manœuvres'".- *Cahiers Albert Cohen*, n°5, 1995, p.103-124.

JAUBERT Anna.- "Le style et la vision : l'héritage de Leo Spitzer".- *L'Information grammaticale*, n°70, juin 1996, p.25-30.

- "Labyrinthes énonciatifs".- *Modèles linguistiques*, XVIII(1), 1997, p.17-31.

KAUFFMANN Judith.- "L'humour-passion selon Albert Cohen", p.119-125 in *L'Humour d'expression française*. Actes du Colloque international de Paris (27-30 juin 1988) tome I / sous la direction de Judith Stora-Sandor.- Nice : CORHUM / Z'éditions, 1990.- 216 p.- (Humoresques.)

- "Démesure et incongruité : Albert Cohen humorialiste".- Communication lors du Colloque international de Cerisy *Albert Cohen dans son siècle* (8 septembre 2003).- A paraître.

LÉVY Clara.- "Le prophétisme dans l'œuvre littéraire d'Albert Cohen".- *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.119-131.

LEWY-BERTAUT Evelyne.- "Anus et Psyché : déjection et abjection dans l'œuvre d'Albert Cohen".- *Iris*, n°19, 2000, p.69-80.

LUNEL David.- "Ruptures néologiques, fractures dissociatives et contradictions oxymoriques : une stylistique de la violence chez Albert Cohen".- *Cahiers Albert Cohen*, n°12, 2002, p.73-90.

MACQUIN-CAPITAINE Isabelle.- "Les personnages secondaires au début de *Belle du Seigneur* : un système manichéen ?".- *Cahiers Albert Cohen*, n°7, 1997, p.91-114.

- "La cravate de Solal".- *Cahiers Albert Cohen*, n°10, 2000, p.83-102.

MAISIER Véronique.- "Albert Cohen et les enjeux de la francophonie".- *Présence francophone*, n°54, 2000, p.141-156.

- "La nourriture comme miroir de l'âme et du corps chez Albert Cohen".- *The French Review*, LXXIII(4), mars 2000, p.710-722.

- "Le rôle des insultes dans le roman d'Albert Cohen".- *Cincinnati Romance Review*, XXI, 2002, p.22-33.

- "Solal entre héros et picaro".- *Cahiers Albert Cohen*, n°13, 2003, p.205-223.

MATHIS Mail-Anne.- "Le bestiaire dans *Belle du Seigneur*".- *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.61-85.

MICHON-BERTOUT Laure.- "Les lettres dans *Belle du Seigneur*".- *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.239-256.

MILKOVITCH-RIOUX Catherine.- "Des propos des 'bien Ivres' aux rires des Valeureux : jouissances et réjouissances rabelaisiennes dans le roman cohénien".- *Cahiers Albert Cohen*, n°6, 1996, p.9-45.

- "Tristan et Iseut : fortune et avatars du mythe dans Belle du Seigneur", p.23-34 in *Albert Cohen* / sous la direction d'Alain Schaffner.- Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.- 272 p.- (Actes.)

- "Le langage de Mangeclous : tradition, innovation, marginalité", p.89-102 in *Les Styles de l'esprit. Mélanges offerts à Michel Lioure* / textes réunis par Simone Bernard-Griffiths et al.- Clermont-Ferrand : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1997.- 347 p.- (Littératures.)

- "*La guerre, c'est là qu'on voit l'homme* : lecture sociologique du conflit dans *Belle du Seigneur*".- *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.171-188.

PAILLET Anne-Marie.- "Discours amoureux et polyphonie dans *Belle du Seigneur*".- *Cahiers Albert Cohen*, n°5, 1995, p.25-55.

- "Stylistique de l'adjectif chez Albert Cohen".- Communication lors du Colloque international de Cerisy *Albert Cohen dans son siècle* (5 septembre 2003).- A paraître.

PHILIPPE Gilles.- "Un introuvable modèle textuel ? Approche stylistique des monologues intérieurs de *Solal*", p.227-238 in *Albert Cohen* / sous la direction d'Alain Schaffner.- Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.- 272 p.- (Actes.)

SANDLER Julie.- "La dialectique du discours de haine et du discours d'éloge. Contribution à l'étude de la monodie cohénienne".- *Cahiers Albert Cohen*, n°12, 2002, p.53-71.

SCHAFFNER Alain.- "*Mon beau peuple tragique* : le sentiment tragique de la vie et ses sources littéraires dans l'œuvre d'Albert Cohen".- *Cahiers Albert Cohen*, n°2, 1992, p.25-44.

- "Un entretien avec Albert Bensoussan".- *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.13-21.

- "La théorie de l'amour dans les romans d'Albert Cohen, un héritage stendhalien ?".- *Cahiers Albert Cohen*, n°5, 1995, p.83-102.

- "*Belle du Seigneur*, roman à thèse ou roman expérimental ?".- *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.221-235.

- "Albert Cohen, critique et théoricien du roman", p.149-162 in *Fondements, évolutions et persistances des théories du roman* / textes réunis par Andréas Pfersmann.- Paris / Caen : Lettres Modernes Minard, 1998.- 322 p.- (Etudes romanesques.)

- "Allô ! Don Juan ? Fiction et argumentation dans un passage de *Belle du Seigneur*", p.297-307 in *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai* / sous la direction de Gilles Philippe.- Paris : SEDES, 2000.- 381 p.

- "Le romanesque dans les romans d'Albert Cohen".- Communication lors du Colloque international de Cerisy *Albert Cohen dans son siècle* (6 septembre 2003).- A paraître.

SCHOENTJES Pierre.- "L'ironie des langages chez Albert Cohen", p.251-266 in *Albert Cohen* / sous la direction d'Alain Schaffner.- Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.- 272 p.- (Actes.)

SÉCARDIN Olivier, LEGRAND Sophie.- "*Gentil coquelicot, mesdames*. Violence, langage et régression".- *Cahiers Albert Cohen*, n°12, 2002, p.33-51.

SIMON Anne.- "Le corps d'Ariane : de la distinction à la marginalisation sociologique".- *Cahiers Albert Cohen*, n°13, 2003, p.99-109.

- "Nature et antinature".- Communication lors du Colloque international de Cerisy *Albert Cohen dans son siècle* (7 septembre 2003).- A paraître.

STOLZ Claire.- "Le dialogue des tricoteuses : une ironie tragique".- *Cahiers Albert Cohen*, n°6, 1996, p.85-108.

- "L'insertion de documents fictifs dans *Belle du Seigneur* : journal intime, correspondance", p.239-250 in *Albert Cohen* / sous la direction d'Alain Schaffner.- Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.- 272 p.- (Actes.)

- "Esthétique de la phrase dans *Belle du Seigneur* (II) : les discours".- *Cahiers Albert Cohen*, n°8, 1998, p.301-336.

- "Le cliché dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen : une polyphonie orchestrale", p.251-263 in *Clichés et clichages. Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh* / textes réunis par Eric Bordas et Catherine Rannoux.- Poitiers : La Licorne, 2002.- 316 p.

THAU Norman.- "Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne".- *Cahiers Albert Cohen*, n°6, 1996, p.47-64.

TON-THAT Thanh-Vân.- "Albert Cohen et Marcel Proust : les jeux de l'intertextualité dans *Belle du Seigneur*", p.35-54 in *Albert Cohen* / sous la direction d'Alain Schaffner.- Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, 1997.- 272 p.- (Actes.)

TRITTER Jean-Louis.- "Quelques aspects des monologues dans *Solal* d'Albert Cohen", p.485-489 in *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*.- Paris : E.N.S. de Jeunes Filles, 1985.- 512 p.

VACHER Anne-Marie.- "Permanence et filiation du personnage de Mangeclous".- *Cahiers Albert Cohen*, n°7, 1997, p.75-89.

VARROD Pierre.- "*Belle du Seigneur* ou l'impossible désir de la femme".- *Cahiers Albert Cohen*, n°10, 2000, p.153-176.

ZARD Philippe.- "De Cervantès à Cohen. Donquichottisme et littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen".- *Cahiers Albert Cohen*, n°2, 1992, p.45-63.

- "*Dans ma demeure d'Europe*. La cave de Saint-Germain et l'identité spirituelle de l'Europe". *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.79-112.

- "Cohen en Pléiade".- *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.137-141.

- "Les tête-à-queue de l'Histoire : fiction et diction sionistes chez Albert Cohen".- *Cahiers Albert Cohen*, n°13, 2003, p.9-49.

- "Du Sinaï à Auschwitz : Albert Cohen, Thomas Mann, George Steiner et Hermann Rauschning".- Communication lors du Colloque international de Cerisy *Albert Cohen dans son siècle* (7 septembre 2003).- A paraître.

- "*Albert Cohen. Dissonant Voices*, de Jack Abecassis".- *Cahiers Albert Cohen*, n°14, 2004, p.125-142.

THESES NON PUBLIEES

ARGOUD-SIGAUD Chantal.- *Les Bases stylistiques du rire et de ses limites dans* Mangeclous *d'Albert Cohen*.- 186 p.- Th. univ. : Grenoble-III : 1985.

AZENCOT-CEDDAHA Déborah.- *L'Amour et la mort dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- 231 p.- Th. 3ème c. : Paris-IV : 1987.

BRUN-FRISANCHINA Marina.- *L'Imaginaire de la mort dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- 371 p.- Th. N. R. : Grenoble-III : 1991.

BURAS-GENADT Anne-Marie.- *Le Sacré et le Profane dans l'univers imaginaire d'Albert Cohen*.- 269 p.- Th. 3ème c. : Paris-III : 1981.

BURKO-FALCMAN Berthe.- *Solal ou l'absolu. A la découverte de Solal en lisant Albert Cohen*.- 343 p.- Th. 3ème c. : Paris : 1973.

CATTAN Simone Sarah.- *Le Comique dans l'œuvre romanesque d'Albert Cohen*.- 606 p.- Th. N. R. : Paris-XIII : 1999.

CAZAUX Arlette.- *Mythes et pensées dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- 322 p.- Th. N. R. : Nice : 1990.

FIX-COMBE Nathalie.- *L'Imaginaire de la féminité dans l'oeuvre d'Albert Cohen*.- 679 p.- Th. N. R. : Paris-III : 1999.

HADJADJ Yaël.- *L'Ecriture romanesque d'Albert Cohen*.- 491 p.- Th. N. R. : Toulouse-II : 1997.

KORINE-SHAFIR Vera.- *"*Moi, seul toujours, un étranger et sur une corde raide*"*. *Albert Cohen : les deux univers de Solal*.- 241 p.- Th. doct. : Tel-Aviv : 1988.

LEE Jong-Oh.- *Contribution à une étude linguistique des figures de style : l'ironie, l'hyperbole et la litote dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*.- 534 p.- Th. N. R. : Université de Provence : 1994.

MAISIER EYNON Véronique.- *L'Inspiration picaresque dans l'œuvre romanesque d'Albert Cohen*.- 574 p.- Th. N. R. : Paris-IV : 1998.

POLITIS Daisy.- *Figure et rôle de l'étranger chez Albert Cohen*.- 369 p.- Th. N. R. : Paris-VII : 1989.

RAPAÏE Joëlle.- *Une Lecture de* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*.- 391 p.- Th. 3ème c. : Université de Provence : 1987.

SADKOWSKI Piotr.- *La Prose romanesque d'Albert Cohen : transtextualité et ouverture interprétative*.- 299 p.- Th. doct. : Pozna'n : 1999.

WAJEMAN Ariane.- *L'Œuvre romanesque d'Albert Cohen : entre la tradition orientale et les valeurs occidentales*.- 316 p.- Th. 3ème c. : Paris-IV : 1987.

AUTRES TRAVAUX UNIVERSITAIRES

BAILLEUL Dorianne.- *L'Ironie dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*.- 114 p.- Mém. Maît. : Amiens : 1999.

BERTOLIN Jean-Luc.- *Regards sur le vocabulaire de* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*.- 110 p.- Mém. Maît. : Université de Savoie : 1989.

CARAION Marta.- *Simulations et dissimulations. La théâtralité dans les romans d'Albert Cohen*.- 98 p.- Mém. Lic. : Lausanne : 1991.

GOERGEN Bertrand.- *Identité, différence, altérité. Étude sur la répétition chez Albert Cohen d'après* Belle du Seigneur.- 119 p.- Mém. Maît. : Nancy II : 1989.

HANIOTIS Georgios.- *Karaghiozis et Mangeclous, de la Ruelle d'Or à Omvriaki*.- 227 p.- Mém. DEA : Paris-I : 1989.

MARCOS Claudine.- *Utilisation et détournement du cliché dans trois œuvres d'Albert Cohen :* Belle du Seigneur, Les Valeureux, Carnets 1978.- 88 p.- Mém. Maît. : Université du Maine : 1998.

PAPA Virginie.- *Le Monologue autonome dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*.- 70 p.- Mém. Maît. : Tours : 2001.

REVAH Elisa.- *L'Humour dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*.- 132 p.- Mém. Maît. : Paris-IV : 1994.

SANDLER Julie.- *Figures de l'allocutaire virtuel dans* Belle du Seigneur *d'Albert Cohen*.- 153 p.- Mém. Maît. : Tours : 1998.

TOUBOUL Aurélie.- *Le Langage des Valeureux dans l'œuvre d'Albert Cohen*.- 123 p.- Mém. Maît. : Paris-IV : 1999.

ZARD Philippe.- *Écriture et conception du roman chez Albert Cohen*.- 217 p.- Mém. Maît. : Paris-X : 1987.

PAROLES ROMANESQUES, DISCOURS RAPPORTES, POINT DE VUE, POLYPHONIE

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES ET SITES INTERNET

Collectif Ci-Dit : www.ci-dit.org.

Collectif des Polyphonistes Scandinaves : www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/

OUVRAGES ET ARTICLES

ADERT Laurent. - "Le dialogue selon le roman", p.245-257 in *Le Dialogique* / sous la direction de Daniel Luzzati et al.- Paris : Peter Lang, 1997.- 402 p.- (Sciences pour la communication.)

AUTHIER-REVUZ Jacqueline.- "Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés".- *DRLAV*, n°17, septembre 1978, p.1-87.

- "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours".- *DRLAV*, n°26, 1982.

- "Hétérogénéité(s) énonciative(s)".- *Langages*, n°73, mars 1984, p.98-111.

- "Repères dans le champ du discours rapporté".- *L'Information grammaticale*, n°55, octobre 1992, p.38-42, et n°56, janvier 1993, p.10-15.

- *Ces Mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire* (deux tomes).- Paris : Larousse, 1995.- 869 p.- (Sciences du langage.)

- "La représentation du dire autre : un champ multiplement hétérogène", p.35-53 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

BAGGIO Mario.- "Le langage métaphonologique dans le dialogue littéraire", p.173-180 in *Le Dialogue en question*. Actes du Colloque de Lagrasse (5-8 octobre 1993) / sous la direction de Jackie Schön.- Toulouse : Cahiers du Centre Interdisciplinaire des Sciences du Langage (n°10), 1994.- 478 p.

BAKHTINE Mikhaïl.- *Poétique de Dostoievski* ; traduit du russe par Isabelle Kolitcheff.- Paris : Seuil, 1970.- 347 p.- (Pierres vives.) [1929]

- *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* ; traduit du russe par Andrée Robel.- Paris : Gallimard, 1970.- 471 p.- (Bibliothèque des Idées.) [1965]

- *Esthétique et théorie du roman* ; traduit du russe par Daria Olivier.- Paris : Gallimard, 1987.- 488 p.- (Tel.) [1975]

- *Esthétique de la création verbale* ; traduit du russe par Alfreda Aucouturier.- Paris : Gallimard, 1984.- 402 p.- (Bibliothèque des Idées.) [1979]

(V. N. VOLOCHINOV).- *Le Marxisme et la philosophie du langage* ; traduit du russe par Marina Yaguello.- Paris : Minuit, 1987.- 233 p.- (Le Sens commun.) [1929]

(V. N. VOLOCHINOV).- "Le discours dans la vie et dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique", p.181-215 in Tzvetan TODOROV.- *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine* ; traduits du russe par Georges Philippenko avec la collaboration de Monique Canto.- Paris : Seuil, 1981.- 318 p.- (Poétique.) [1926]

(V. N. VOLOCHINOV).- "La structure de l'énoncé", p.287-316 in Tzvetan TODOROV.- *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine* ; traduits du russe par Georges Philippenko avec la collaboration de Monique Canto.- Paris : Seuil, 1981.- 318 p.- (Poétique.) [1930]

BAL Mieke.- "Narratologie et dialogue", p.259-268 in *Le Dialogique* / sous la direction de Daniel Luzzati et al.- Paris : Peter Lang, 1997.- 402 p.- (Sciences pour la communication.)

BANFIELD Ann.- "Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentées".- *Langue française*, n°44, décembre 1979, p.9-26.

- *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre* ; traduit de l'anglais par Cyril Veken. Paris : Seuil, 1995. 491 p.- (Poétique.) [1982]

BARAT Jean-Claude.- "Le 'style direct libre' : défense et illustration".- *Fabula*, n°5, 1985, p.141-147.

BARBÉRIS Jeanne-Marie.- "Coénonciation et actualisation : la textualité en *idem*", p.201-212 in *L'Analyse du discours dans les études littéraires.* Actes du Colloque international de Cerisy (2-9 septembre 2002) / sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau.- Toulouse : P.U.M., 2004.- 488 p.- (Cribles.)

BERTHELOT Francis.- *Parole et dialogue dans le roman*.- Paris : Nathan/HER, 2001.- 246 p.- (Fac.)

BERTHONNEAU Anne-Marie, KLEIBER Georges.- "Subordination et temps grammaticaux : l'imparfait en discours indirect".- *Le Français moderne*, LXV(2), 1997, p.113-141.

BORDAS Éric.- *Balzac, discours et détours. Pour une poétique de l'énonciation romanesque*.- Toulouse : P.U.M., 1997.- 367 p.- (Champs du signe.)

BRES Jacques.- "Vous les entendez ? Analyse du discours et dialogisme".- *Modèles linguistiques*, XX(2), 1999, p.71-86.

- "Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français", p.191-212 in *L'Autre en discours* / édité par Jacques Bres et al.- Montpellier : Publications de l'Université Paul-Valéry, 1999.- 466 p.

- "Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours".- *Cahiers de praxématique*, n°41, 2003, p.55-84.

BRES Jacques, VERINE Bertrand.- "Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté".- *Faits de langue*, n°19, 2002, p.159-169.

COHN Dorrit.- *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* ; traduit de l'anglais par Alain Bony.- Paris : Seuil, 1981.- 315 p.- (Poétique.) [1978]

COLIN Jean-Paul.- "Le truand de papier et sa langue de bois", p.53-63 in *Le Roman policier et ses personnages* / sous la direction d'Yves Reuter.- Saint-Denis : P.U.V., 1989.- 238 p.- (L'Imaginaire du texte.)

COLTIER Danielle.- "Introduction aux paroles de personnages : fonctions et fonctionnement".- *Pratiques*, n°64, décembre 1989, p.69-109.

COMBETTES Bernard.- "Discours rapporté et énonciation : trois approches différentes".- *Pratiques*, n°64, décembre 1989, p.111-122.

- "Enoncé, énonciation et discours rapporté".- *Pratiques*, n°65, mars 1990, p.97-111.

COMPAGNON Antoine. - "Notes sur le dialogue en littérature", p.231-244 in *Le Dialogique* / sous la direction de Daniel Luzzati et al.- Paris : Peter Lang, 1997.- 402 p.- (Sciences pour la communication.)

DELAVEAU Annie.- "La voix et les bruits. Note sur les verbes introducteurs du discours rapporté".- *LINX*, n°18, 1988, p.125-135.

DELBART Anne-Rosine.- "Le discours importé", p.147-152 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

DOBRE Dan.- "Discours direct *vs* discours rapporté".- *Revue roumaine de linguistique*, XXXIV(1), janvier-février 1989, p.17-40.

DUCROT Oswald.- "Analyses pragmatiques".- *Communications*, n°32, 1980, p.11-60.

- "Quelques raisons de distinguer 'locuteurs' et 'énonciateurs'".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°3, mai 2001.

DURRER Sylvie.- "Le dialogue romanesque : essai de typologie".- *Pratiques*, n°65, mars 1990, p.37-62.

- "Paroles et portraits. Du style des personnages".- *Poétique*, n°92, novembre 1992, p.441-465.

- *Le Dialogue romanesque. Style et structure*.- Genève : Droz, 1994.- 269 p.- (Histoire des idées et critique littéraire.)

- *Le Dialogue dans le roman*.- Paris : Nathan, 1999.- 128 p.- (128.)

FLØTTUM Kjersti.- "Notes sur la problématique des niveaux de l'analyse polyphonique – de la phrase au texte".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°2, septembre 2000, p.19-31.

FORGET Danielle.- "Considérations sémantiques et pragmatiques : la transparence dans le discours indirect".- *Linguisticae investigationes*, VII(2), 1983, p.221-236.

GELAS Nadine.- "Dialogues authentiques et dialogues romanesques", p.323-333 in *Échanges sur la conversation* / sous la direction de Jacques Cosnier, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni.- Paris : Éditions du CNRS, 1988.- 392 p.

- "Analyse conversationnelle et littérature : essais et problèmes".- *Verbum*, XII(1), 1989, p.117-126.

GENETTE Gérard.- "Proust et le langage indirect", p.223-294 in *Figures II*.- Paris : Seuil, 1979.- 295 p.- (Points Littérature.) [1969]

- "Récit de paroles", p.189-203 in *Figures III*.- Paris : Seuil, 1986.- 282 p.- (Poétique.) [1972]

- *Nouveau Discours du récit*.- Paris : Seuil, 1983.- 119 p.- (Poétique.)

GHERASIM Paula.- "Expression linguistique de la subjectivité dans le discours et le discours rapporté".- *Cahiers de linguistique française*, n°25, 2003, p.205-220.

HIRSCH Michèle.- "Le style indirect libre : linguistique ou histoire littéraire ?", p.79-89 ; "La question du style indirect libre", p.91-103 in *La Psychomécanique et les théories de l'énonciation.* Actes de la table ronde tenue à Lille les 16 et 17 mars 1979.- Lille : Presses Universitaires de Lille, 1980.- 152 p.- (Linguistique.)

JAUBERT Anna.- "Le discours indirect libre. Dire et montrer : approche pragmatique", p.49-69 in : *Le Style indirect libre et ses contextes* / textes réunis par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume.- Amsterdam : Rodopi, 2000.- 130 p.- (Cahiers Chronos.)

- "Parler au deuxième degré : du discours rapporté au discours déporté", p.153-161 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

JØRGENSEN Kathrine Sørensen Ravn.- "Stylistique et polyphonie".- *Tribune*, n°9, 1999.

- "Les verbes de perception, les connecteurs et le discours indirect libre embryonnaire".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°5, juin 2002, p.149-181.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine.- "Dialogue littéraire *vs* conversations naturelles : le cas du dialogue romanesque".- *Champs du signe*, 1996, p.216-224.

KIBÉDI VARGA Aron.- "Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman".- *Littérature*, n°94, février 1993, p.5-14.

KLEIBER Georges.- "Adjectifs démonstratifs et point de vue".- *Cahiers de praxématique*, n°41, 2003, p.33-54.

LANE-MERCIER Gillian.- *La Parole romanesque*. Paris : Klincksieck, 1989.- 366 p.- (Sémiosis.)

- "Pour une analyse du dialogue romanesque".- *Poétique*, n°81, février 1990, p.43-62.

LAVIS Georges.- "A propos de l'interprétation autonymique de la littérarité".- *Cahiers d'analyse textuelle*, n°14, 1972, p.50-66.

LEFEUVRE Florence.- "*Comme quoi* introducteur du discours indirect", p.549-558 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

LIPS Marguerite.- *Le Style indirect libre*.- Paris : Payot, 1926.- 239 p.

LOPEZ MUÑOZ Juan Manuel, MARNETTE Sophie, ROSIER Laurence (éd.).- *Le Discours rapporté dans tous ses états*. Actes du Colloque international de Bruxelles (8-11 novembre 2001).- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

LUZZATI Daniel et al. (éd.).- *Le Dialogique*. Actes du Colloque sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires et cognitives du dialogue (Université du Maine, 15-16 septembre 1994).- Paris : Peter Lang, 1997.- 402 p.- (Sciences pour la communication.)

MAINGUENEAU Dominique.- *L'Enonciation en linguistique française*.- Paris : Hachette, 2001.- 156 p.- (Les Fondamentaux.) [1994, 1999]

MELLET Sylvie. "A propos de deux marqueurs de 'bivocalité'", p.91-106 in *Le Style indirect libre et ses contextes* / textes réunis par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume.- Amsterdam : Rodopi, 2000.- 130 p.- (Cahiers Chronos.)

MELLET Sylvie, VUILLAUME Marcel (éd.).- *Le Style indirect libre et ses contextes*.- Amsterdam : Rodopi, 2000.- 130 p.- (Cahiers Chronos.)

MITTERAND Henri.- "Dialogue et littérarité", p.253-267 in *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*.- Paris : P.U.F., 1998.- 310 p.- (Ecriture.)

MYLNE Vivienne G.- *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*.- Paris : Universitas, 1994.- 244 p.

NICOLAU Catalin.- "L'interprétation du passé simple et de l'imparfait dans le discours".- *Cahiers de Linguistique Française*, n°25, 2003, p.153-165.

NØLKE Henning.- "La polyphonie : analyses littéraire et linguistique".- *Tribune*, n°9, 1999.

- *Le Regard du locuteur 2. Pour une linguistique des traces énonciatives*.- Paris : Kimé, 2001.- 323 p.- (Détours littéraires.)

- "La ScaPoLine 2001. Version revisitée de la théorie **Sca**ndinave de la **Po**lyphonie **Lin**guistique".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°3, mai 2001, p.43-65.

NØLKE Henning, OLSEN Michel.- "Polyphonie : théorie et terminologie".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°2, septembre 2000, p.45-171.

- "Le passé simple subjectif 2".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°5, juin 2002, p.101-118.

- "*Puisque* : indice de polyphonie ?".- *Faits de langue*, n°19, 2002, p.135-146.

- "Le passé simple subjectivisé".- *Langue française*, n°138, mai 2003, p.75-85.

NORÉN Coco.- "Le discours rapporté et la notion d'énonciation", p.97-104 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

OLSEN Michel.- "Polyphonie et monologue intérieur".- *Tribune*, n°9, 1999.

- "Monophonie".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°3, mai 2001, p.87-106.

- "Le passé simple subjectif".- *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°4, avril 2002, p.101-123.

- *Remarques sur le dialogisme et la polyphonie*.- Numéro spécial de *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°6, novembre 2002.- 174 p.

PERRIN Laurent.- "Mots et énoncés mentionnés dans le discours".- *Cahiers de linguistique française*, n°15, 1994, p.217-248.

- "Du dialogue rapporté aux reprises diaphoniques".- *Cahiers de linguistique française*, n°16, 1995, p.211-240.

- "Le discours rapporté modal", p.64-74 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

PEYTARD Jean.- "Du 'discours rapporté' au 'discours relaté'".- *Les Cahiers du CRELEF*, n°35, 1993, p.9-32.

PHILIPPE Gilles.- "L'ancrage énonciatif des récits de fiction. Présentation".- *Langue française*, n°128, décembre 2000, p.3-8.

- "Les divergences énonciatives dans les récits de fiction".- *Langue française*, n°128, décembre 2000, p.30-51.

- "Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles".- *Langue française*, n°132, décembre 2001, p.96-105.

PINCHON Jacqueline, MOREL Mary-Annick.- "Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains".- *Langue française*, n°89, février 1991, p.5-19.

PLÉNAT Marc.- "Sur la grammaire du style indirect libre".- *Cahiers de grammaire*, n°1, octobre 1979, p.95-140.

PRINCE Gerald.- "Le discours attributif et le récit".- *Poétique*, n°35, septembre 1978, p.305-313.

RABATEL Alain.- "L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur".- *Littérature*, n°107, octobre 1997, p.88-113.

- *La Construction textuelle du point de vue*.- Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998.- 202 p.- (Sciences du discours.)

- "Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue".- *Poétique*, n°126, avril 2001, p.151-173.

- "Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue".- *Langue française*, n°132, décembre 2001, p.72-95.

- "Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives".- *Cahiers de praxématique*, n°41, 2003, p.7-24.

- "Le dialogisme du point de vue dans les comptes rendus de perception".- *Cahiers de praxématique*, n°41, 2003, p.131-156.

- "Les verbes de perception entre point de vue représenté et discours représentés", p.81-93 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

- "Entre usage et mention : la notion de re-présentation dans les discours représentés", p.111-121 in *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Actes du Colloque international de Cerisy (2-9 septembre 2002) / sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau.- Toulouse : P.U.M., 2004.- 488 p.- (Cribles.)

REBOUL Anne.- "Communication, fiction et expression de la subjectivité".- *Langue française*, n°128, décembre 2000, p.9-29.

REY-DEBOVE Josette.- *Le Métalangage*.- Paris : Robert, 1978.- 318 p.- (L'Ordre des mots.)

RIVARA René.- "Pour une approche énonciative du monologue intérieur", p.399-410 in *Du percevoir au dire. Hommage à André Joly* / textes recueillis par Danielle Leeman et Annie Boone.- Paris : L'Harmattan, 1998.- 432 p.

- *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*.- Paris : L'Harmattan, 2000.- 333 p.- (Sémantiques.)

ROJTMAN Betty.- "Désengagement du Je dans le discours indirect".- *Poétique*, n°41, février 1980, p.90-107.

ROSIER Laurence.- "De la stylistique sociologique suivie d'une application pratique : discours direct, presse et objectivité".- *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1993, n°71(3), p.625-644.

- "Le discours direct libre : béquille théorique ou objet d'étude grammaticale ?".- *Revue de Linguistique romane*, n°227-228, juillet-décembre 1993, p.361-371.

- "Vers une extension de la notion de subordination : l'exemple du discours indirect".- *Travaux de linguistique*, avril 1994, n°27, p.81-96.

- "Discours rapporté et psychomécanique du langage : mariage d'amour ou de raison ?", p.277-287 in *Psychomécanique du langage. Problèmes et perspectives*. Actes du 7ème Colloque international de psychomécanique du langage (Cordoue, 2-4 juin 1994) / sous la direction de Paulo de Carvalho et Olivier Soutet.- Paris : Champion, 1997.- 368 p.- (Varia.)

- *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*.- Bruxelles : Duculot, 1999.- 325 p.- (Champs linguistiques.)

- "Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques. Présentation", p.1-8 in *Le Style indirect libre et ses contextes* / textes réunis par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume.- Amsterdam : Rodopi, 2000.- 130 p.- (Cahiers Chronos.)

(dir.).- *Le Discours rapporté*.- Paris / Gap : Ophrys, 2002.- 307 p.- (*Faits de langue*, n°19.)

- "L'approche du discours rapporté renouvelée par l'analyse du discours. Un bilan critique et une piste de recherche", p.97-109 in *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Actes du Colloque international de Cerisy (2-9 septembre 2002) / sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau.- Toulouse : P.U.M., 2004.- 488 p.- (Cribles.)

ROSIER Laurence, MAILLEUX Catherine.- "'Dire du mal de' : étude linguistique d'une énonciation médisante".- *Faits de langue*, n°19, 2002, p.245-253.

ROSSARI C.- "Du narratif au discursif, du monologique au dialogique : continuum ou rupture ?".- *Cahiers de linguistique française*, n°16, 1995, p.193-209.

ROUAYRENC Catherine.- *"*C'est mon secret*". La technique de l'écriture "populaire" dans* Voyage au bout de la nuit *et* Mort à crédit.- Tusson : Le Lérot, 1994.- 203 p.- (Céline. Etudes.)

- "Le parlé dans le roman : variations autour d'un code".- *Versants*, n°30, 1996, p.31-44.

RULLIER-THEURET Françoise.- *Le Dialogue dans le roman*.- Paris : Hachette, 2001.- 128 p.- (Ancrages.)

SCHAPIRA Charlotte.- "Discours rapporté et parole prototypique", p. 131-137 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

STHIOUL Bertrand.- "Temps verbaux et point de vue", p.197-220 in *Le Temps des événements. Pragmatique de la référence temporelle* / sous la direction de Jacques Moeschler.- Paris : Kimé, 1998.- 348 p.- (Argumentation – Sciences du langage.)

STOLZ Claire.- "Polyphonie".- http://www.fabula.org

STRAUCH Gérard.- "De quelques interprétations récentes du style indirect libre".- *RANAM*, VII, 1974, p.40-73.

- "Problèmes et méthode de l'étude linguistique du style indirect libre", p.409-428 in *Tradition et innovation. Littérature et paralittérature*. Actes du congrès de Nancy (avril 1972).- Paris : Marcel Didier, 1975.- 469 p.

- "De la "littéralité" du discours rapporté".- *RANAM*, XVII, 1984, p.159-182.

TAHARA Izumi.- "Le passé simple et la subjectivité".- *Cahiers de Linguistique Française*, n°22, 2000, p.189-218.

TODOROV Tzvetan.- "Les registres de la parole".- *Journal de psychologie normale et pathologique*, n°64(3), 1967, p.265-278.

- *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*.- Paris : Seuil, 1981.- 318 p.- (Poétique.)

TUOMARLA Ulla.- *La Citation mode d'emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*.- Helsinki : Academia Scientarum Fennica, 2000.- 261 p.- (Annales Academiae Scientarum Fennicae. Humaniora.)

VAN DEN HEUVEL Pierre.- "Le discours rapporté".- *Neophilologus*, LXII(1), janvier 1978, p.19-38.

- *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*.- Paris : Corti, 1985.- 319 p.

VAN OVERBEKE Maurits.- "La pragmatique du discours rapporté", p.139-153 in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts au Professeur Henri Draye* / édités par Jacques Lerot et Rudolf Kern.- Louvain : Nauwelaerts, 1978.- 258 p.- (Recueil de travaux d'histoire et de philologie.)

VAN RAEMDONCK Dan.- "Discours rapporté et frontières de phrase : l'épreuve de l'intégration syntaxique".- *Faits de langue*, n°19, 2002, p.171-178.

VUILLAUME Marcel.- "Le discours indirect libre et le passé simple", p.191-201 in *Temps et discours* / édité par Svetlana Vogeleer et al.- Louvain : Peeters, 1998.- 282 p.- (Publications linguistiques de Louvain.)

- "La signalisation du style indirect libre", p.107-129 in *Le Style indirect libre et ses contextes* / textes réunis par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume.- Amsterdam : Rodopi, 2000.- 130 p.- (Cahiers Chronos.)

WALL Anthony.- "Aux confins du dialogue, le bavardage littéraire", p.303-320 in *Le Dialogique* / sous la direction de Daniel Luzzati et al.- Paris : Peter Lang, 1997.- 402 p.- (Sciences pour la communication.)

VARIA

ABASTADO Claude.- "Situation de la parodie".- *Cahiers du XXème Siècle*, n°6, 1976, p.9-37.

ADAM Jean-Michel.- *Les Textes : types et prototypes*.- Paris : Nathan, 1997.- 223 p.- (Fac Linguistique.)

- "Le style dans la langue et dans les textes".- *Langue française*, n°135, septembre 2002, p.71-94.

ADAM Jean-Michel, DURRER Sylvie.- "Conversation et dialogue", p.40-42 in *Le grand Atlas des littératures*.- Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990.

AMOSSY Ruth.- *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*.- Paris : Nathan, 1991.- 215 p.- (Le Texte à l'œuvre.)

- "Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours", p.21-28 in *Le Cliché*. Actes du Colloque International et Interdisciplinaire d'Aix-en-Provence (janvier 1996) / textes réunis par Gilles Mathis. – Toulouse : P.U.M., 1998.- 312 p.- (Interlangues Littératures.)

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne.- *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*.- Paris : Nathan, 1997.- 128 p.- (128.)

ANDRÉ-LAROCHEBOUVY Danielle.- *La Conversation quotidienne*.- Paris : CREDIF, 1984.- 196 p.- (Essais.)

ANGENOT Marc.- *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*.- Paris : Payot, 1995.- 425 p.- (Langages et sociétés.) [1982]

ANSCOMBRE Jean-Claude.- "Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative".- *Langue française*, n°102, mai 1994, p.95-107.

- "Parole proverbiale et structures métriques".- *Langages*, n°139, septembre 2000, p.6-26.

ARMENGAUD Françoise.- "L'impertinence ex-communicative ou comment annuler la parole d'autrui".- *Degrés*, n°26-27, printemps-été 1981, a-a32.

ARNAUD J.-L.- "Réflexions sur le proverbe".- *Cahiers de lexicologie*, n°59, 1991, p.6-27.

ARRIVÉ Michel.- "Postulats pour la description linguistique des textes littéraires".- *Langue française*, n°3, septembre 1969, p.3-13.

ARRIVÉ Michel, GADET Françoise, GALMICHE Michel.- *La Grammaire d'aujourd'hui*.- Paris : Flammarion, 1991.- 720 p. [1986]

AUSTIN John Langshaw.- *Quand dire, c'est faire* ; traduit de l'anglais par Gilles Lane.- Paris : Seuil, 1970.- 187 p.- (L'Ordre philosophique.) [1962]

BACHELLIER Evelyne.- "De la conservation à la conversion".- *Communications*, n°30, 1979, p.31-56.

BALLY Charles.- *Le Langage et la Vie*.- Genève : Droz, 1965.- 165 p.- (Publications romanes et françaises.)

BANGE Pierre.- "L'ironie. Essai d'analyse pragmatique".- *Linguistique et sémiologie*, n°2, 1976, p.63-83.

BARTHES Roland.- "Introduction à l'analyse structurale des récits", p.7-57 in Roland BARTHES et al.- *Poétique du récit*.- Paris : Seuil, 1977.- 180 p.- (Points Anthropologie Sciences humaines.) [1966]

- *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*.- Paris : Seuil, 1972.- 187 p.- (Points Littérature.)

- *Roland Barthes par Roland Barthes*.- Paris : Seuil, 1975.- 191 p.- (Ecrivains de toujours.).

- *Fragments d'un discours amoureux*.- Paris : Seuil, 1977.- 286 p.- (Tel Quel.)

- *L'Aventure sémiologique*.- Paris : Seuil, 1985.- 359 p.

BASIRE Brigitte.- "Ironie et métalangage".- *D.R.L.A.V.*, n°32, 1985, p.129-150.

BASTUJI Jacqueline.- "Aspects de la néologie sémantique".- *Langages*, n°36, décembre 1974, p.6-19.

BAUMGARTEN Sandor.- "Une figure soi-disant comique : le snob".- *Revue d'esthétique*, III, 1950, p.343-348.

BÉGUELIN Marie-José, DE PIETRO Jean-François.- "S comme Suisse, sans autre, schwenster, septante, séré, soccolis, sonderfall, souper, stamm, syndic…", p.273-286 in Bernard CERQUIGLINI et al.- *Tu parles !? Le français dans tous ses états*.- Paris : Flammarion, 2000.- 415 p.

BENVENISTE Émile.- *Problèmes de linguistique générale* (deux tomes).- Paris : Gallimard, 1993, 1994.- 356 p., 288 p.- (Tel.) [1966, 1974]

BERRENDONNER Alain.- *Eléments de pragmatique linguistique*.- Paris : Minuit, 1982.- 247 p.- (Propositions.) [1981]

- "Note sur la déduction naturelle et le connecteur *donc*", p.209-221 in *Logique, argumentation, conversation*. Actes du Colloque de Pragmatique de Fribourg (1981).- Berne : P. Lang, 1983.- 221 p.

BERTHELOT Francis.- *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*.- Paris : Nathan, 1997.- 192 p.- (Le Texte à l'œuvre.)

BERTHET Frédéric.- "Eléments de conversation".- *Communications*, n°30, 1979, p.109-163.

BERTHONNEAU Anne-Marie, KLEIBER Georges.- "Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps anaphorique méronomique".- *Langages*, n°112, décembre 1993, p.55-73.

BERTRAND Dominique.- "Poétiques du burlesque", p.9-24 in *Poétiques du burlesque*. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 février 1996) / sous la direction de Dominique Bertrand.- Paris : Champion, 1998.- 531 p.- (Varia.)

- "Burlesque et humour : inversion, discordance et distance", p.63-76 in Laurence ROSIER, Jean-Marc DEFAYS.- *Approches du discours comique*.- Liège : Mardaga, 1999.- 186 p.- (Philosophie et langage.)

BLANCHE-BENVENISTE Claire.- *Approches de la langue parlée en français*.- Gap : Ophrys, 2000.- 164 p.- (L'Essentiel Français.)

BLANCHE-BENVENISTE Claire et al.- *Le Français parlé. Etudes grammaticales*.- Paris : Editions du CNRS, 1990.- 292 p.- (Sciences du langage.)

BLANCHOT Maurice.- *Le Livre à venir*.- Paris : Gallimard, 1990.- 344 p.- (Folio Essais.) [1959]

BLUM Alan F. et al.- "La rebuffade".- *Communications*, n°20, 1973, p.225-245.

BONOLI Lorenzo.- "Fiction et connaissance. De la représentation à la construction".- *Poétique*, n°124, novembre 2000, p.485-501.

BOSREDON Alain.- "Un adjectif de trop : l'adjectif de relation".- *L'Information grammaticale*, n°37, mars 1988, p.3-7.

BOUGNOUX Daniel.- "Le principe d'identification", p.187-195 in *Personnage et histoire littéraire*. Actes du Colloque de Toulouse (16-18 mai 1990) / sous la direction de Pierre Glaudes et Yves Reuter.- Toulouse : P.U.M., 1991.- 258 p.- (Chemins cliniques.)

BOURDIEU Pierre.- "L'économie des échanges linguistiques".- *Langue française*, n°34, mai 1977, p.17-34.

- *La Distinction. Critique sociale du jugement*.- Paris : Minuit, 1979.- 670 p.- (Le Sens commun.)

- *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*.- Paris : Fayard, 1982.- 244 p.

- *Questions de sociologie*.- Paris : Minuit, 1984 / 2002.- 277 p. (Reprise.)

- *Langage et pouvoir symbolique*.- Paris : Seuil, 2001.- 426 p.- (Points.)

BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc.- "Le fétichisme de la langue".- *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°4, juillet 1975, p.2-32.

BOUVEROT Danielle.- "Comparaison et métaphore".- *Le Français moderne*, XXXVII(2), avril 1969, p.132-147 ; et XXXVII(3), juillet 1969, p.224-238.

BOUVIER Robert.- *Le Parler marseillais*.- Marseille : Jeanne Laffitte, 1986 [éd. rev. et augm.].- 181 p.

CALLE-GRUBER Mireille.- *L'Effet-fiction. De l'illusion romanesque*.- Paris : Nizet, 1989.- 303 p.

CARVALHO Vera.- "Télégrammes stop caractéristiques".- *Langue française*, n°35, septembre 1977, p.113-116.

CAUQUELIN Anne.- *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*.- Paris : Seuil, 1999.- 214 p.- (La Couleur des idées.)

CELLARD Jacques, REY Alain.- *Dictionnaire du français non conventionnel*.- Paris : Hachette, 1980.- 893 p.

CHANET Catherine.- "1700 occurrences de la particule *quoi* en français parlé contemporain : approche de la distribution et des fonctions en discours".- *Marges linguistiques*, n°2, novembre 2001, http://www.marges-linguistiques.com, 25 p.

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique (dir.).- *Dictionnaire d'analyse du discours*.- Paris : Seuil, 2002.- 666 p.

COHEN Jean.- *Structure du langage poétique*.- Paris : Flammarion, 1966.- 231 p.- (Nouvelle bibliothèque scientifique.)

- "La comparaison poétique : essai de systématique".- *Langages*, n°12, décembre 1968, p.43-51.

- "Comique et poétique".- *Poétique*, n°61, février 1985, p.49-61.

COMBE Dominique.- *La Pensée et le Style*.- Paris : Editions universitaires, 1991.- 188 p.- (Langage.)

- "Pensée et langage dans le style", p.71-91 in *Qu'est-ce que le style ?*. Actes du Colloque international (Paris-IV, 9-11 octobre 1991) / sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné.- Paris : P.U.F., 1994.- 354 p.- (Linguistique nouvelle.)

COMPAGNON Antoine.- *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*.- Paris : Seuil, 1998.- 311 p.- (La Couleur des idées.)

DANON-BOILEAU Laurent.- *Produire le fictif*.- Paris : Klincksieck, 1982.- 182 p.

DEFAYS Jean-Marc.- "La rhétorique, la sémiotique et le comique".- *Recherches sémiotiques*, n°XIV(3), 1994, p.81-101.

- "De la spécificité du discours comique".- *Le Français moderne*, n°LXIV(1), 1996, p.63-76.

- "Le burlesque et la question des genres comiques", p.39-47 in *Poétiques du burlesque*. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 février 1996) / sous la direction de Dominique Bertrand.- Paris : Champion, 1998.- 531 p.- (Varia.)

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix.- *Kafka. Pour une littérature mineure*.- Paris : Minuit, 1975.- 159 p.- (Critique.)

DELOMIER D.- "La place de l'adjectif en français. Bilan des points de vue et théories du XXème siècle".- *Cahiers de lexicologie*, n°37, 1980, p.5-24.

DERRIDA Jacques.- "Le ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point – arriver à s'effacer)".- *Modernités*, n°15, 2001, p.309-327.

DÉTRIE Catherine, SIBLOT Paul, VERINE Bertrand (dir.).- *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*.- Paris : Champion, 2001.- 413 p.- (Lexica. Mots et Dictionnaires.)

DUBOIS Philippe.- "La métaphore filée et le fonctionnement du texte".- *Le Français moderne*, XLIII(3), juillet 1975, p.202-213.

DUCROT Oswald.- *Le Dire et le Dit*.- Paris : Minuit, 1989.- 240 p.- (Propositions.) [1984]

- *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*.- Paris : Hermann, 1998.- 327 p.- (Savoir : Sciences.)

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie.- *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.- Paris : Seuil, 1999.- 821 p.- (Points Essais.) [1995]

DUFAYS Jean-Louis.- *Stéréotype et lecture*.- Liège : Mardaga, 1994.- 375 p.- (Philosophie et langage.)

- "Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient", p.77-89 in *Le Stéréotype. Crise et transformations*. Actes du Colloque de Cerisy (7-10 octobre 1993) / sous la direction d'Alain Goulet.- Caen : P.U.C., 1994.- 229 p.

DUISIT Lionel.- *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*.- Saratoga : Anma Libri, 1978.- 163 p.- (Stanford French and Italian Studies.)

DUPRIEZ Bernard.- *L'Etude des styles ou la commutation en littérature*.- Paris : Didier, 1969.- 333 p.- (Bibliothèque de stylistique comparée.)

- *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*.- Paris : Union Générale d'Édition, 1987.- 541 p.- (10/18.) [1984]

DURRER Sylvie.- "Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre".- *Etudes de lettres*, n°1, mars 1987, p.33-49.

- "La déclaration d'amour : approches interne et externe", p.41-65 in *La Déclaration d'amour*. Actes du Colloque international d'Urbino (15-17 juillet 1996) / sous la direction de Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni.- Gênes : Erga, 1998.- 478 p.

DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc.- *La Satire*.- Paris : Armand Colin, 2000.- 272 p.- (U Lettres.)

ECO Umberto.- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* ; traduit de l'italien par Myriem Bouzaher.- Paris : Le Livre de Poche, 1989.- 315 p.- (Biblio Essais.) [1979]

ÉMELINA Jean.- *Le Comique. Essai d'interprétation générale*.- Paris : SEDES, 1996.- 190 p.- (Questions de littérature.)

- "Comment définir le burlesque ?", p.49-66 in *Poétiques du burlesque*. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 février 1996) / sous la direction de Dominique Bertrand.- Paris : Champion, 1998.- 531 p.- (Varia.)

EVRARD Franck.- *L'Humour*.- Paris : Hachette, 1996.- 143 p.- (Contours littéraires.)

FINKIELKRAUT Alain.- "Sur la formule *je t'aime*".- *Critique*, n°348, mai 1976, p.520-537.

FLAHAULT François.- *La Parole intermédiaire*.- Paris : Seuil, 1978.- 237 p.

- "Le fonctionnement de la parole. Remarques à partir des maximes de Grice".- *Communications*, n°30, 1979, p.73-79.

- *La Scène de ménage*.- Paris : Denoël, 1987.- 177 p.

FORSGREN Mats.- *La Place de l'adjectif épithète en français contemporain. Etude quantitative et sémantique*.- Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1978.- 231 p.- (Acta Universitatis Upsaliensis.)

FRÉDÉRIC Madeleine.- "La tautologie dans le langage naturel".- *Travaux de linguistique et de littérature*, XIX(1), 1981, p.313-326.

- *La Répétition. Etude linguistique et rhétorique*.- Tübingen : Niemeyer, 1985.- 283 p.

FREUD Sigmund.- *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* ; traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan.- Paris : Gallimard, 1981.- 408 p.- (Idées.) [1905]

FUMAROLI Marc.- "La conversation", p.679-743 in *Les Lieux de mémoire*, III : *Les France*, 2. *Les traditions* / sous la direction de Pierre Nora.- Paris : Gallimard, 1992.- 988 p.- (Bibliothèque illustrée des histoires.)

GADET Françoise.- *Le Français populaire*.- Paris : P.U.F., 1992.- 128 p.- (Que sais-je ?)

- "Il y a style et style".- *Le Français aujourd'hui*, n°116, décembre 1996, p.23-31.

GAITET Pascale.- "Vers une stylistique politique".- *Littérature*, n°105, mars 1997, p.49-65.

GANS Eric.- "Hyperbole et ironie".- *Poétique*, n°24, 1975, p.488-494.

GELAS Nadine.- "Peut-on raconter une déclaration d'amour ?", p.460-470 in *La déclaration d'amour*. Actes du Colloque international d'Urbino (15-17 juillet 1996) / sous la direction de Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni.- Gênes : Erga, 1998.- 478 p.

GENETTE Gérard.- *Figures II*.- Paris : Seuil, 1979.- 294 p.- (Points Littérature.) [1969]

- *Figures III*.- Paris : Seuil, 1986.- 282 p.- (Poétique.) [1972]

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*.- Paris : Seuil, 1992.- 576 p.- (Points Essais.) [1982]

- *Seuils*.- Paris : Seuil, 1987.- 394 p.- (Poétique.)

- *Fiction et diction*.- Paris : Seuil, 1991.- 151 p.- (Poétique.)

- "Morts de rire", p.134-225 in *Figures V*.- Paris : Seuil, 2002.- 353 p.- (Poétique.)

GLAUDES Pierre.- "Personnage et psychanalyse textuelle".- *Pratiques*, n°60, décembre 1988, p.43-58.

- "L'avenir de deux illusions. Personnage de récit et psychanalyse littéraire", p.165-185 in *Personnage et histoire littéraire*. Actes du Colloque de Toulouse (16-18 mai 1990) / sous la direction de Pierre Glaudes et Yves Reuter.- Toulouse : P.U.M., 1991.- 258 p.- (Chemins cliniques.)

GLAUDES Pierre, REUTER Yves.- *Le Personnage*.- Paris : P.U.F., 1998.- 128 p.- (Que sais-je ?.)

GODARD Henri.- *Poétique de Céline*.- Paris : Gallimard, 1985.- 474 p.- (Bibliothèque des Idées.)

GOFFMAN Erwing.- *Façons de parler* ; traduit de l'américain par Alain Kihm.- Paris : Minuit, 1987.- 277 p.- (Le Sens commun.) [1981]

GOODMAN Nelson.- *Manières de faire des mondes* ; traduit de l'anglo-américain par Marie-Dominique Popelard.- Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992.- 197 p.- (Rayon Art.) [1978]

GOUVARD Jean-Michel.- "Les formes proverbiales".- *Langue française*, n°110, mai 1996, p.48-63.

GRÉA Philippe.- "Intégration conceptuelle et métaphore filée".- *Langue française*, n°134, mai 2002, p.109-123.

GREIMAS Algirdas Julien.- "Idiotismes, proverbes, dictons".- *Cahiers de lexicologie*, n°2, 1960, p.41-61.

GRELLET Isabelle, KRUSE Caroline.- *La Déclaration d'amour*.- Paris : Plon, 1990.- 185 p.

GRÉSILLON Almuth.- "Mi-fugue mi-raison. Dévaliser les mots valises".- *DRLAV*, n°29, 1983, p.83-107.

GRÉSILLON Almuth, MAINGUENEAU Dominique.- "Polyphonie, proverbe et détournement".- *Langages*, n°73, mars 1984, p.112-125.

GREVISSE Maurice.- *Le Bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*.- Paris : Hatier, 1964 [8ème éd. rev.].- 1194 p.

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

GRIVEL Charles.- "L'Insu (cliché, standard et langue universelle ordinaire)", p.57-75 in *Le Cliché*. Actes du Colloque International et Interdisciplinaire d'Aix-en-Provence (janvier 1996) / textes réunis par Gilles Mathis. – Toulouse : P.U.M., 1998.- 312 p.- (Interlangues Littératures.)

GROSS Gaston.- *Les Expressions figées en français*.- Gap / Paris : Ophrys, 1996.- 161 p.- (L'Essentiel français.)

HAMON Philippe.- "Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique".- *Littérature*, n°14, mai 1974, p.114-122.

- "Du savoir dans le texte".- *Revue des sciences humaines*, n°160, 1975, p.489-499.

- "Pour un statut sémiologique du personnage", p.115-180 in Roland BARTHES et al.- *Poétique du récit*.- Paris : Seuil, 1977.- 180 p.- (Points Anthropologie Sciences humaines.)

- "Texte littéraire et métalangage".- *Poétique*, n°31, septembre 1977, p.261-284.

- *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*.- Paris : P.U.F., 1984.- 231 p.- (Écriture.)

- "Stylistique de l'ironie", p.149-158 in *Qu'est-ce que le style ?*. Actes du Colloque international (Paris-IV, 9-11 octobre 1991) / sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné.- Paris : P.U.F., 1994.- 354 p.- (Linguistique nouvelle.)

- *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*.- Paris : Hachette, 1996.- 159 p.- (Recherches littéraires.)

HERSCHBERG PIERROT Anne.- "Problématiques du cliché. Sur Flaubert.".- *Poétique*, n°43, septembre 1980, p.334-345.

- *Stylistique de la prose*.- Paris : Belin, 1993.- 319 p.- (Lettres Sup.)

- "Clichés et idées reçues : éléments de réflexion", p.29-34 in *Le Cliché*. Actes du Colloque International et Interdisciplinaire d'Aix-en-Provence (janvier 1996) / textes réunis par Gilles Mathis. - Toulouse : P.U.M., 1998.- 312 p.- (Interlangues Littératures.)

- "La question du style", p.333-339 in *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Actes du Colloque international de Cerisy (2-9 septembre 2002) / sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau.- Toulouse : P.U.M., 2004.- 488 p.- (Cribles.)

HUTCHEON Linda.- "Ironie et parodie : stratégie et structure".- *Poétique*, n°36, novembre 1978, p.467-477.

- "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie".- *Poétique*, n°46, avril 1981, p.140-155.

- "Politique de l'ironie", p.289-301 in Pierre SCHOENTJES.- *Poétique de l'ironie*.- Paris : Seuil, 2001.- 347 p.- (Points Essais.)

HYTIER Jean.- "La méthode de M. Leo Spitzer".- *The Romanic Review*, XLI, février 1950, p.42-59.

IEHL Dominique.- *Le Grotesque*.- Paris : P.U.F., 1997.- 127 p.- (Que sais-je ?)

ISER Wolfgang.- *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* ; traduit de l'allemand par Évelyne Sznycer.- Liège : Mardaga, 1997.- 405 p.- (Philosophie et langage.) [1976]

JACQUES Francis.- "La mise en communauté de l'énonciation".- *Langages*, n°70, juin 1983, p.47-71.

- "Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue", p.45-68 in *Echanges sur la conversation* / sous la direction de Jacques Cosnier, Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni.- Paris : Editions du CNRS, 1988.- 392 p.

JARDON Denise.- *Du comique dans le texte littéraire*.- Bruxelles / Paris : De Boeck / Duculot, 1988.- 304 p.- (Formation continuée.)

JAUBERT Anna.- *La Lecture pragmatique*.- Paris : Hachette, 1990.- 240 p.- (Linguistique.)

JAUSS Hans Robert.- *Pour une esthétique de la réception* ; traduit de l'allemand par Claude Maillard.- Paris : Gallimard, 2001.- 335 p.- (Tel.) [1972-1975]

JENNY Laurent.- "Structure et fonctions du cliché. À propos des *Impressions d'Afrique*".- *Poétique*, n°12, novembre 1972, p.495-517.

- "L'objet singulier de la stylistique".- *Littérature*, n°89, février 1993, p.113-124.

- "Sur le style littéraire".- *Littérature*, n°108, décembre 1997, p.92-101.

- "Du style comme pratique".- *Littérature*, n°118, juin 2000, p.98-117.

JOLY André.- "Le problème linguistique de la personne et le discours littéraire", p.389-407 in *Tradition et innovation. Littérature et paralittérature*. Actes du Congrès de Nancy (avril 1972).- Paris : Marcel Didier, 1975.- 469 p.

JOURDE Pierre.- *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*.- Paris : Corti, 1999.- 348 p.- (Les Essais.)

JOUVE Vincent.- *L'Effet-personnage*.- Paris : P.U.F., 1992.- 271 p.- (Écriture.)

- *Poétique des valeurs*.- Paris : P.U.F., 2001.- 172 p.- (Ecriture.)

KARABETIAN Etienne.- *Histoire des stylistiques*.- Paris : Armand Colin, 2000.- 252 p.- (Linguistique.)

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine.- "Problèmes de l'ironie".- *Linguistique et sémiologie*, n°2, 1976, p.9-46.

- *La Connotation*.- Lyon : P.U.L., 1977.- 256 p.

- *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*.- Paris : Belin, 1980.- 290 p.- (Linguistique.)

- "L'ironie comme trope".- *Poétique*, n°41, février 1980, p.108-127.

- "La polémique et ses définitions".- *Linguistique et sémiologie*, n°8, avril 1980, p.3-40.

- "Des usages comiques de l'analogie. Comparaison et métaphore : fonctionnement sémantique et pragmatique".- *Folia Linguistica*, XV(1-2), 1981, p.163-183.

- "Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ?".- *Texte*, n°1, 1982, p.27-49.

- "L'échange comme unité transphrastique dialogale. L'exemple de l'excuse".- *Modèles linguistiques*, X(2), 1988, p.83-103.

- *Les Interactions verbales* (trois tomes).- Paris : Armand Colin, 1990, 1992, 1994.- 318 p., 368 p., 347 p.- (Linguistique.)

- *L'Implicite*.- Paris : Armand Colin, 1991.- 404 p.- (Linguistique.)

- "Hétérogénéité énonciative et conversation", p.121-138 in *Le Sens et ses hétérogénéités* / sous la direction de Herman Parret.- Paris : Editions du CNRS, 1991.- 293 p.- (Sciences du langage.)

- "Le fonctionnement du trilogue", p.41-49 in *Le Dialogue en question*. Actes du Colloque de Lagrasse (5-8 octobre 1993) / sous la direction de Jackie Schön.- Toulouse : Cahiers du Centre Interdisciplinaire des Sciences du Langage (n°10), 1994.- 478 p.

- "La déclaration d'amour comme acte de langage", p.15-40 in *La Déclaration d'amour*. Actes du Colloque international d'Urbino (15-17 juillet 1996) / sous la direction de Nadine Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni.- Gênes : Erga, 1998.- 478 p.

- *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*.- Paris : Nathan, 2001.- 200 p.- (Fac Linguistique.)

KLEIBER Georges.- "Métaphore : le problème de la déviance".- *Langue française*, n°101, février 1994, p.35-56.

- *Nominales. Essai de sémantique référentielle*.- Paris : Armand Colin, 1994.- 247 p.- (Linguistique.)

- "Sur le sens des proverbes".- *Langages*, n°139, septembre 2000, p.39-58.

KLINKENBERG Jean-Marie.- "L'archaïsme et ses fonctions stylistiques".- *Le Français moderne*, XXXVII(1), janvier 1970, p.10-34.

- "W comme Wallonie, Bruxelles, Flandres", p.341-350 in Bernard CERQUIGLINI et al.- *Tu parles !? Le français dans tous ses états*.- Paris : Flammarion, 2000.- 415 p.

LARTHOMAS Pierre.- *Le Langage dramatique*.- Paris : P.U.F., 2001.- 478 p.- (Quadrige.) [1972]

LE GUERN Michel.- *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*.- Paris : Larousse, 1973.- 126 p.- (Langue et langage.)

MADELÉNAT Daniel.- *L'Epopée*.- Paris : P.U.F., 1986.- 264 p.- (Littératures modernes.)

MAINGUENEAU Dominique.- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*.- Paris : Bordas, 1990 [nouv. éd., rev. et augm.].- 173 p. [1986]

- *Pragmatique pour le discours littéraire*.- Paris : Bordas, 1990.- 186 p.

- "Un tournant dans les études littéraires", p.15-25 in *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Actes du Colloque international de Cerisy (2-9 septembre 2002) / sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau.- Toulouse : P.U.M., 2004.- 488 p.- (Cribles.)

MESCHONNIC Henri.- "Les proverbes, actes de discours".- *Revue des sciences humaines*, tome XLI, n°163, juillet-septembre 1976, p.419-430.

MILNER Jean-Claude.- *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*.- Paris : Seuil, 1978.- 403 p.- (Travaux linguistiques.)

MILNER Judith.- "Les monstres de langue".- *D.R.L.A.V.*, n°27, 1982, p.25-45.

MISTRAL Frédéric.- *Lou Tresor dóu Felibrige* (deux tomes).- Aix-en-Provence : Edisud, 1979.- 1165 et 1196 p. [1878]

MITTERAND Henri.- "Fonction narrative et fonction mimétique. Les personnages de *Germinal*".- *Poétique*, n°16, novembre 1973, p.477-490.

- *Le Discours du roman*.- Paris : P.U.F., 1986.- 266 p.- (Ecriture.) [1980]

- "A la recherche du style".- *Poétique*, n°90, avril 1992, p.243-252.

MOIGNET Gérard.- *Systématique de la langue française* ; ouvrage posthume publié par les soins de Jean Cervoni, Kerstin Schlyter et Annette Vassant.- Paris : Klincksieck, 1981.- 347 p.- (Bibliothèque française et romane. Manuels et études linguistiques.)

MOLINIÉ Georges.- *Eléments de stylistique française*.- Paris : P.U.F., 1997.- 213 p.- (Linguistique nouvelle.) [1986]

MOLINO Jean.- "La Culture du cliché : archéologie critique d'une notion problématique", p.35-56 in *Le Cliché*. Actes du Colloque International et Interdisciplinaire d'Aix-en-Provence (janvier 1996) / textes réunis par Gilles Mathis. – Toulouse : P.U.M., 1998.- 312 p.- (Interlangues Littératures.)

MOLINO Jean, SOUBLIN Françoise, TAMINE Joëlle.- "Présentation : problèmes de la métaphore".- *Langages*, n°54, juin 1979, p.5-40.

MOREAU Marie-Louise (éd.).- *Sociolinguistique*.- Liège : Mardaga, 1997.- 312 p.

MORIER Henri.- *La Psychologie des styles*.- Genève : Georg, 1959.- 376 p.- (Analyse et synthèse.)

- *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*.- Paris : P.U.F., 1989 [4ème éd. rev. et augm.].- 1320 p. [1961]

MUECKE Douglas C.- "Analyses de l'ironie".- *Poétique*, n°36, novembre 1978, p.478-494.

MURAT Michel.- "La métaphore verbale : une mise au point".- *Travaux de linguistique et de littérature*, XIX(1), 1981, p.327-346.

- "La périphrase : remarques autour d'une figure".- *L'Information grammaticale*, n°13, mars 1982, p.38-40.

- Le Rivage des Syrtes. *Étude de style* (tome I : *Le Roman des noms propres* ; tome II : *Poétique de l'analogie*).- Paris : Corti, 1983.- 140 p. et 282 p.

NOAILLY Michèle.- "*Côté, question* et quelques autres".- *Linguisticae investigationes*, VI(2), 1982, p.333-343.

- "L'article zéro côté massif côté comptable", p.145-158 in *Termes massifs et termes comptables*. Actes du Colloque international de linguistique de Metz (26-27 novembre 1987) / publiés par Jean David et Georges Kleiber.- Metz : Publications du Centre d'Analyse Syntaxique, 1988.- 305 p.

- *Le Substantif épithète*.- Paris : P.U.F., 1990.- 221 p.- (Linguistique nouvelle.)

NOGUEZ Dominique.- "Structure du langage humoristique".- *Revue d'esthétique*, XXII(1), 1969, p.37-54.

PATILLON Michel.- *Eléments de rhétorique classique*.- Paris : Nathan, 1996.- 160 p.- (Fac Linguistique.)

PERRET Delphine.- "Termes d'adresse et injures".- *Cahiers de lexicologie*, n°12, 1968, p.3-14.

- "Les appellatifs. Analyse lexicale et actes de parole".- *Langages*, n°17, mars 1970, p.112-118.

PERRET Michèle.- *L'Enonciation en grammaire de texte*.- Paris : Nathan, 1994.- 128 p.- (128.)

PERRIN Laurent.- "Note sur l'ironie comme objet de description linguistique".- *Etudes de lettres*, n°1, mars 1987, p.25-32.

- *L'Ironie mise en trope*.- Paris : Kimé, 1996.- 236 p.- (Argumentation, Sciences du langage.)

PERRIN-NAFFAKH Anne-Marie.- *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*.- Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 1985.- 741 p.

PETIOT Geneviève.- "A propos de *cliché, stéréotype, lieu commun* : un point de vue linguistique et sémiologique ?", p.93-107 in *Clichés et clichages. Mélanges Anne-Marie Perrin-Naffakh* / textes réunis par Eric Bordas et Catherine Rannoux.- Poitiers : La Licorne, 2002.- 316 p.

PICARD Michel.- *La Lecture comme jeu*.- Paris : Minuit, 1986.- 320 p.- (Critique.)

QUÉRÉ Henri.- "Le cliché : pour ou contre", p.101-112 in *Le Cliché*. Actes du Colloque International et Interdisciplinaire d'Aix-en-Provence (janvier 1996) / textes réunis par Gilles Mathis. – Toulouse : P.U.M., 1998.- 312 p.- (Interlangues Littératures.)

RASTIER François.- "Un concept dans le discours des études littéraires".- *Littérature*, n°7, octobre 1972, p.87-101.

- *Sens et textualité*.- Paris : Hachette, 1989.- 286 p.- (Langue, linguistique, communication.)

- "Tropes et sémantique linguistique".- *Langue française*, n°101, février 1994, p.80-101.

- *Sémantique interprétative*.- Paris : P.U.F., 1996.- 284 p.

- "Défigements sémantiques en contexte", p.307-332 in *La Locution entre langue et usages* / textes réunis par Michel Martins-Baltar.- Fontenay-aux-Roses : E.N.S., 1997.- 346 p.- (Langages.)

REBOUL Anne.- "Le plaisir dans la langue : les formes linguistiques de la jubilation".- *Cahiers de linguistique française*, n°12, 1991, p.127-152.

- *Rhétorique et stylistique de la fiction*.- Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992.- 135 p.- (Processus discursifs.)

RECANATI François.- "Insinuation et sous-entendu".- *Communications*, n°30, 1979, p.95-106.

REUTER Yves.- "Personnage et sociologie de la littérature", p.197-214 in *Personnage et histoire littéraire*. Actes du Colloque de Toulouse (16-18 mai 1990) / sous la direction de Pierre Glaudes et Yves Reuter.- Toulouse : P.U.M., 1991.- 258 p.- (Chemins cliniques.)

REY Alain (dir.).- *Dictionnaire historique de la langue française* (deux tomes).- Paris : Robert, 1992.- 2383 p.

REY-DEBOVE Josette.- "Le sens de la tautologie".- *Le Français moderne*, XLVI(4), octobre 1978, p.318-332.

RICŒUR Paul.- *La Métaphore vive*.- Paris : Seuil, 1975.- 414 p.- (L'Ordre philosophique.)

- *Temps et récit* (1. *L'Intrigue et le récit historique* ; 2. *La Configuration dans le récit de fiction* ; 3. *Le Temps raconté*).- Paris : Seuil, 1991.- 406 p., 300 p., 533 p.- (Points Essais.) [1983, 1984, 1985]

- *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique* (II).- Paris : Seuil, 1986.- 414 p.- (Esprit.)

RIFFATERRE Michael.- "Réponse à M. Leo Spitzer sur la méthode stylistique".- *Modern Language Notes*, LXXIII(6), juin 1958, p.474-480.

- "Problèmes d'analyse du style littéraire".- *Romance Philology*, XIV(3), février 1961, p.216-227.

- "Vers la définition linguistique du style".- *Word*, 17(3), décembre 1961, p.318-344.

- *Essais de stylistique structurale* ; traduit de l'américain par Daniel Lebas.- Paris : Flammarion, 1971.- 365 p.- (Nouvelle Bibliothèque Scientifique.)

- *La Production du texte*.- Paris : Seuil, 1979.- 285 p.- (Poétique.)

RODEGEM F.- "La parole proverbiale", p.121-135 in *Richesse du proverbe* (2) : *Typologie et fonctions*. Actes du Colloque de Parémiologie de Lille (6-8 mars 1981) / sous la direction de François Suard et Claude Buridant.- Lille : Université de Lille-III, 1984.- 275 p.- (Travaux et recherches.)

ROSSET Clément.- *Le Démon de la tautologie* suivi de *Cinq petites pièces morales*.- Paris : Minuit, 1997.- 91 p.- (Paradoxe.)

ROUAYRENC Catherine.- "Vous avez dit *Humour* ?".- *Champs du signe*, 1995, p.297-314.

ROUGEMONT Denis de.- *L'Amour et l'Occident*.- Paris : Union Générale d'Éditions, 1984.- 444 p.- (10/18.) [1972]

SANGSUE Daniel.- *Le Récit excentrique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*.- Paris : Corti, 1987.- 442 p.

- *La Parodie*.- Paris : Hachette, 1994.- 106 p.- (Contours littéraires.)

SAREIL Jean.- *L'Ecriture comique*.- Paris : P.U.F., 1984.- 186 p.- (Ecriture.)

SCHAEFFER Jean-Marie.- "La stylistique littéraire et son objet".- *Littérature*, n°105, mars 1997, p.14-23.

- *Pourquoi la fiction ?*.- Paris : Seuil, 1999.- 347 p.- (Poétique.)

SCHAPIRA Charlotte.- *La Maxime et le discours d'autorité*.- Paris : SEDES, 1997.- 176 p.- (Les Livres et les Hommes.)

- *Les Stéréotypes en français*.- Gap / Paris : Ophrys, 1999.- 172 p.- (L'Essentiel français.)

- "Proverbes, proverbialisation et déproverbialisation".- *Langages*, n°139, septembre 2000, p.81-97.

SCHOENTJES Pierre.- *Poétique de l'ironie*.- Paris : Seuil, 2001.- 347 p.- (Points Essais.)

SÉRIOT Patrick.- "Langue russe et discours politique soviétique : analyse des nominalisations".- *Langages*, n°81, mars 1986, p.11-41.

SLATKA Denis.- "Stéréotype : sémiologie d'un concept", p.35-45 in *Le Stéréotype. Crise et transformations*. Actes du Colloque de Cerisy (7-10 octobre 1993) / sous la direction d'Alain Goulet.- Caen : P.U.C., 1994.- 229 p.

SOURDOT Marc.- "Argot, jargon, jargot".- *Langue française*, n°90, mai 1991, p.13-27.

SOUTET Olivier.- *La Syntaxe du français*.- Paris : P.U.F., 1993.- 128 p.- (Que sais-je ?.)

SPERBER Dan, WILSON Deirdre.- "Les ironies comme mentions".- *Poétique*, n°36, novembre 1978, p.399-412.

- "Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul Grice".- *Communications*, n°30, 1979, p.80-94.

SPITZER Leo.- *Études de style* ; traduit de l'allemand et de l'anglais par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault.- Paris : Gallimard, 1970.- 531 p. (Tel.)

STAROBINSKI Jean.- "Leo Spitzer et la lecture stylistique", p.7-42 in Leo SPITZER. *Études de style*.- Paris : Gallimard, 1970.- 531 p. (Tel.)

STEMPEL Wolf-Dieter.- "Aspects génériques de la réception", p.161-178 in Gérard GENETTE et al.- *Théorie des genres*.- Paris : Seuil, 1986.- 205 p.- (Points Littérature.)

- "Stylistique et interaction verbale", p.313-330 in *Qu'est-ce que le style ?*. Actes du Colloque international (Paris-IV, 9-11 octobre 1991) / sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné.- Paris : P.U.F., 1994.- 354 p.- (Linguistique nouvelle.)

STIERLE Karlheinz.- "Réception et fiction".- *Poétique*, n°39, septembre 1979, p.299-320.

STORA-SANDOR Judith.- *L'Humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*.- Paris : P.U.F., 1984.- 349 p.

SULEIMAN Susan Rubin.- *Le Roman à thèse, ou l'autorité fictive*.- Paris : P.U.F., 1983.- 314 p.- (Ecriture.)

TAMBA-MECZ Irène.- "Système de l'identification métaphorique dans la construction appositive".- *Le Français moderne*, XLIII(3), juillet 1975, p.234-255.

- "Sur quelques propriétés de l'adjectif de relation".- *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XVIII(1), 1980, p.119-132.

- "Formules et dire proverbial".- *Langages*, n°139, septembre 2000, p.110-118.

TAMINE Joëlle.- "L'interprétation des métaphores en 'de' : le feu de l'amour".- *Langue française*, n°30, mai 1976, p.34-43.

- "Métaphore et syntaxe".- *Langages*, n°54, juin 1979, p.65-81.

TODOROV Tzvetan.- "Les anomalies sémantiques".- *Langages*, n°1, mars 1966, p.100-123.

TRAVERSO Véronique.- *La Conversation familière. Analyse pragmatique des interactions*.- Lyon : P.U.L., 1996.- 254 p.- (Linguistique et sémiologie.)

TUTESCU Mariana.- "Argumentation et pertinence épistémique dans le dialogue", p.383-395 in *Le Dialogue en question*. Actes du Colloque de Lagrasse (5-8 octobre 1993) / sous la direction de Jackie Schön.- Toulouse : Cahiers du Centre Interdisciplinaire des Sciences du Langage (n°10), 1994.- 478 p.

VALENCY Gisèle.- "Stéréotypes, narrativité et attribution", p.63-76 in *Le Stéréotype. Crise et transformations*. Actes du Colloque de Cerisy (7-10 octobre 1993) / sous la direction de Alain Goulet.- Caen : P.U.C., 1994.- 229 p.

VION Robert.- *La Communication verbale. Analyse des interactions*.- Paris : Hachette, 2000.- 302 p.- (Linguistique.) [1992]

VOUILLOUX Bernard.- "Pour une théorie descriptiviste du style. Note sur deux propositions de Nelson Goodman".- *Poétique*, n°114, avril 1998, p.233-254.

WEINRICH Harald.- "La place de l'adjectif en français".- *Vox romanica*, n°25, 1966, p.82-89.

WILMET Marc.- "Psychomécanique et stylistique", p.403-422 in *Langage et psychomécanique du langage* / sous la direction d'André Joly et Walter H. Hirtle.- Lille : P.U.L., 1980.- 594 p.- (Linguistique.)

- "Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain".- *Travaux de linguistique*, n°7, 1980, p.179-201.

- "La place de l'épithète qualificative en français contemporain. Etude grammaticale et stylistique".- *Revue de linguistique romane*, n°177-178, janvier-juin 1981, p.17-73.

- *La Détermination nominale*.- Paris : P.U.F., 1986.- 196 p.- (Linguistique nouvelle.)

- "Sur l'antéposition et la postposition de l'épithète qualificative en français. Apologue linguistique".- *Revue de linguistique romane*, n°225-226, janvier-juin 1993, p.5-25.

YAGUELLO Marina.- *Petits faits de langue*.- Paris : Seuil, 1998.- 158 p.- (La Couleur des idées.)

ZÉRAFFA Michel.- *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*.- Paris : Klincksieck, 1969.- 496 p.- (Collection d'esthétique.)

ZUMTHOR Paul.- "Introduction aux problèmes de l'archaïsme".- *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°19, mars 1967, p.11-26.

INDEX DES AUTEURS

A

Abecassis, 22, 26
Adam, 91
Adorno, 843
Aleichem, 460, 461
Alizart, 17, 18
Althusser, 100, 113
Amiel, 303
Amossy, 112, 113, 210
André-Larochebouvy, 91, 92, 93, 99, 117, 120, 125, 178, 349
Angenot, 100, 114, 117, 772, 803, 806, 814, 825, 828, 830, 831, 832
Anscombre, 100, 101, 102, 103, 104, 233
Argoud-Sigaud, 26, 27, 625
Armengaud, 170, 171, 705, 767
Arnaud, 108, 233
Arrivé, 119, 125, 128, 190
Aslanov, 24, 25, 28, 326, 363, 387, 405, 431, 491, 614, 615
Auroy, 19, 24, 671, 672
Authier-Revuz, 46, 48, 50, 62, 69, 139

B

Baggio, 62
Bakhtine, 25, 26, 33, 39, 41, 42, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 64, 66, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 95, 100, 105, 131, 186, 243, 244, 367, 619, 674, 675, 839, 844, 845
Bally, 81, 153, 282
Balzac, 493, 643, 841
Banfield, 53, 55, 56, 58, 59, 60
Barbey d'Aurevilly, 627
Barthes, 30, 73, 77, 78, 79, 80, 87, 95, 100, 122, 125, 381, 704, 743, 744, 747, 748, 749, 750, 751, 787, 788, 790
Baudelaire, 20
Bayard, 32
Bazin (René), 124, 125
Beaumarchais, 236, 464, 551, 557
Beckett, 843
Bensoussan, 75, 844
Benveniste, 98, 106, 113, 174, 699, 704
Berrendonner, 100, 110, 125
Berthet, 98, 116, 150, 655
Bertolin, 802
Black, 810
Blanche-Benveniste, 152, 265
Blanchot, 843
Blot, 23, 25
Blum, 141
Boltanski, 188, 649, 650
Bonnefoy, 76
Bonoli, 35, 844
Bosredon, 385
Bougnoux, 32
Bourdieu, 86, 98, 128, 143, 149, 150, 151, 152, 161, 168, 182, 185, 188, 192, 193, 209, 210, 214, 215, 649, 650, 827
Bouvier, 621, 622, 623
Brémond, 30
Bres, 49, 110, 555
Broch, 46
Brown, 312, 315, 693
Buffon, 81
Buras-Genadt, 20
Burko-Falcman, 22
Buyssens, 282

C

Calle-Gruber, 34
Caraion, 23, 138, 224
Carroll, 204, 281, 565
Carvalho, 181, 265
Cattan, 27, 85
Cauquelin, 100, 107, 122, 132
Céline, 20, 66, 68, 193, 200, 201, 224, 237, 551, 841
Cellard, 215, 276
Cervantès, 20, 41, 77, 445, 446, 612, 688
Chanet, 130
Claudel, 195
Cohen (Jean), 398
Cohn, 46, 50, 52, 57, 70, 71, 72, 85, 94, 708
Coleridge, 32
Coltier, 47, 62, 65, 66, 88
Combe, 80, 81
Compagnon, 81, 82
Corneille, 271, 394, 548
Coulmas, 745

D

Damourette, 59
Danon-Boileau, 34
Danto, 82
Daudet (Alphonse), 124, 452, 622

Deleuze, 17, 26
Derrida, 763
Desbordes, 103
Descartes, 75, 447
Dubillard, 413
Ducrot, 30, 32, 53, 54, 55, 56, 66, 80, 103, 104, 318
Dufays, 21, 22, 40, 95, 112, 113
Dujardin, 20, 70
Dumas, 410, 685
Dupont (Pierre), 335
Duprey, 22, 23, 28, 131, 225, 228, 230, 232, 276, 412, 844
Dupriez, 66, 73, 105, 109, 111, 149, 228, 237, 243, 273, 276, 388, 789
Duras, 17, 843
Durrer, 43, 47, 67, 79, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 100, 509, 735, 754, 768
Duval, 367

E

Eco, 95, 483
Elbaz, 26, 85, 350, 372, 592, 844

F

Farhi, 432
Fénelon, 472
Finkielkraut, 693
Fish, 31
Fix, 22, 23, 236, 596
Flahault, 97, 98, 113, 373, 509, 511, 655, 765, 795
Flaubert, 28, 54, 104, 113, 420, 841
Forget, 48
Forsgren, 383, 386
Frédéric, 123, 388, 389, 506, 739
Frege, 37, 48
Freud, 115, 201, 356, 535, 783, 819

G

Gadamer, 80
Gadet, 119, 228, 229, 230, 231, 233, 237, 430
Gaillard, 25, 488, 611
Galmiche, 119
Gaulmyn, 44
Gautier, 264
Gelas, 62, 64, 65, 66
Genette, 36, 40, 42, 43, 45, 49, 57, 64, 69, 73, 78, 592
Genouvrier, 625
Gide, 200, 319
Giono, 246, 622
Glaudes, 30, 32
Godard, 66, 68, 193
Goergen, 29, 39, 132, 138, 156, 205, 217
Goffman, 62, 105, 161, 177, 225, 349
Gogol, 79
Goitein-Galperin, 19, 25, 27, 28, 175, 470, 596, 601, 611, 618, 637, 664, 838
Gougenheim, 215
Gouvard, 103, 105
Gracq, 15, 845
Greimas, 30, 101
Grellet, 704, 743
Grésillon, 105, 243
Grevisse, 210
Grice, 122, 160, 509
Grivel, 99, 100
Guattari, 17, 26
Guérin (Maurice de), 260
Guillaume, 59, 80, 282
Guitry, 124, 133, 531

H

Hamon, 30, 76, 79, 85, 90, 95, 96, 97, 113, 121, 122, 198, 437
Heine, 664, 839
Herschberg Pierrot, 109, 112, 113, 210
Hobsbaum, 83, 85
Homère, 24
Hugo, 24, 76, 79, 167, 235, 571, 587, 618, 619, 685, 699, 827, 841
Humboldt, 80
Husserl, 37
Hytier, 73

I

Iehl, 445
Iser, 31, 32, 37, 38, 65, 75, 83, 84, 85, 844

J

Jabès, 407
Jacob, 699
Jacques, 349
Jakobson, 78, 87, 97, 116
Jammes, 27
Jaubert, 52, 53, 69, 78, 115, 408, 640, 791
Jauss, 35, 843, 844, 845
Jenny, 74, 82, 86, 87, 842
Joly, 699, 700, 704, 705
Jørgensen, 52, 55, 56
Jourde, 388, 402, 410, 544, 545, 592
Jouve, 31, 32, 33, 38, 39, 40, 46, 58, 72, 77, 94, 95
Joyce, 17, 20, 70

K

Kafka, 17, 20, 28, 259, 303, 827
Karabetian, 73, 79, 81
Kauffmann, 22, 28, 326, 350, 496, 594, 676, 677, 681, 683
Kerbrat-Orecchioni, 41, 51, 62, 65, 66, 91, 92, 93, 99, 119, 160, 312, 315, 349, 350, 360, 373, 398, 460, 645, 647, 689, 693, 699, 713, 743, 745, 783, 784
Kleiber, 103, 104, 105, 110, 233
Klinkenberg, 27, 149, 405, 406, 408, 409, 410
Korine-Shafir, 20
Kruse, 704, 743
Kundera, 32

L

La Fontaine, 335, 383, 426, 522, 803, 811
Labov, 152, 153
Laclos, 28, 704, 722, 841
Lafarge, 95
Laforgue, 76
Lakoff, 152
Lamartine, 172, 199
Lane-Mercier, 43, 62, 63, 66, 80, 88, 89, 148, 643
Larthomas, 28
Lavis, 64
Lee, 27, 273
Leibniz, 75, 100
Léon, 150
Lerch, 54
Levinson, 312, 315, 693
Lévy, 19, 669
Lewy-Bertaut, 22, 162, 474, 484, 595
Linski, 32
Lips, 46, 47, 53
Lorck, 54
Loti, 215
Lukacs, 24
Lunel, 801

M

Macquin-Capitaine, 23
Madelénat, 23, 24
Maingueneau, 46, 48, 73, 105, 186
Maisier, 28, 154, 433
Maisonneuve, 112
Malinowski, 97, 98, 106
Mallarmé, 76
Malraux, 24
Mann (Thomas), 20
Mannheim, 432
Marks, 683
Marot, 483
Martin, 123, 407
Martinez, 367
Mathis, 281, 718
Mauriac, 164
Maurras, 457, 458
McCormick, 95
McHale, 45, 49
Mellet, 52, 54
Merleau-Ponty, 81
Mérouvel, 235
Meschonnic, 80, 100
Michon-Bertout, 29
Miernowska, 28, 49, 74, 347, 429
Milkovitch-Rioux, 23, 260, 305, 350, 426, 485, 489, 631
Milner (Jean-Claude), 401, 444
Mistral, 246, 621, 622, 623, 634, 641
Mitterand, 39, 65, 113
Moignet, 127, 189, 190
Molinié, 29, 79, 80, 86, 842
Montaigne, 236, 260, 298, 405, 552
Montesquieu, 396, 635
Moreau, 99, 337
Morier, 81, 82
Mukařovský, 36, 78
Murat, 86, 394, 396, 403
Musset, 692
Mylne, 33, 61

N

Nietzsche, 20, 356
Noailles, 137, 157, 303, 746
Noailly, 190, 231, 294, 401, 407
Nølke, 42, 44, 56, 386, 387

O

Olivier (Juste), 167
Olsen, 42, 44, 55, 56, 57, 71, 331
Otten, 95

P

Page, 33
Pagnol, 200, 213, 246, 620, 622
Paillet, 28, 260, 305, 700, 709, 731, 732, 742, 743, 779, 798, 805
Parent, 27
Pascal, 20, 259, 302, 303, 364, 385, 418, 441, 447, 471, 472, 490, 531, 548, 580, 584, 596, 664, 774, 797, 819, 843
Paulhan, 339
Perret (Delphine), 359, 360, 363, 371
Perrin, 27, 47, 52, 64

Perrin-Naffakh, 111, 115, 164, 209, 210
Peytard, 625
Philippe, 28, 57
Piaget, 70
Picard, 31
Pichon, 59
Platon, 81
Plénat, 54, 55, 59
Politis, 254
Poulet, 65
Prince, 62
Propp, 30
Proust, 17, 20, 28, 29, 59, 63, 65, 93, 198, 209, 215, 225, 259, 303, 746, 827, 841

Q

Quéré, 110, 111, 797

R

Rabatel, 33, 45, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 69, 70, 71, 134
Rabelais, 17, 20, 77, 367, 405, 814, 839, 841
Racine, 20, 212, 260, 344, 380, 394, 447, 515, 519, 520, 548, 555, 599, 654, 810
Rastier, 44, 84, 123, 124, 384
Reboul, 53
Recanati, 160
Reuter, 30, 32
Rey, 215, 276
Rey-Debove, 48, 49, 50, 64, 66, 85, 95, 109, 122, 123, 141
Ricardou, 17, 34
Ricœur, 35, 36, 37, 40, 83, 84, 113, 114, 346, 433, 810, 840, 842
Riffaterre, 27, 31, 73, 75, 78, 79, 82, 83, 84, 87, 113, 210, 390
Rivara, 46, 48, 53, 57, 64
Robbe-Grillet, 17
Rodegem, 100, 101
Romains, 200
Ronsard, 405, 483
Rosier, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 59, 61, 69, 135, 139, 141
Rouayrenc, 66, 67, 68, 228, 237, 405
Rousseau, 394, 553, 656, 658, 705
Roy (Claude), 743
Rullier-Theuret, 47, 62, 65, 66, 92

S

Sadkowski, 40, 445, 596
Sainte-Beuve, 167, 236, 413
Saint-John Perse, 24
Sandler, 29
Sangsue, 77
Sardou, 249, 250
Sarraute, 33, 61, 841
Scarron, 410, 843
Schaeffer, 30, 32, 66, 78, 80, 93, 94
Schaffner, 17, 19, 21, 24, 26, 27, 28, 42, 60, 75, 76, 347, 462, 596, 671, 705, 706, 707, 844
Schapira, 100, 102, 104, 108, 112, 123, 233, 555
Sénèque, 81
Shakespeare, 20, 197, 303, 393, 394, 503, 531, 532, 599, 619, 695, 786
Sourdot, 193, 212
Soutet, 104, 119, 127, 128, 669
Spinoza, 259, 400, 663, 801
Spitzer, 24, 73, 78, 79, 80, 87, 796
Starobinski, 73, 82
Stempel, 36, 81
Stendhal, 20, 690
Sternberg, 68
Sterne, 174, 376, 839
Stierle, 38, 78
Stolz, 29, 39, 40, 49, 77, 90, 131, 132, 133, 134, 224, 675, 817
Stora-Sandor, 342, 460, 718, 839
Strauch, 43, 44, 53, 63, 64, 68, 69
Suleiman, 21, 40, 41

T

Tamba-Mecz, 103, 383, 395
Tamine, 401, 408
Tardieu, 413
Térence, 527
Thau, 20, 26, 326, 428, 436, 438, 596, 618, 670, 671, 672, 793
Theuriet, 335
Todorov, 26, 64, 79
Tolstoï, 20, 137, 149, 156, 536, 596, 597, 598, 599, 609, 610, 612
Touboul, 29
Traverso, 91, 92, 220, 349, 449
Tritter, 28, 288
Tucholsky, 718
Tuomarla, 63

V

Vacher, 22, 485
Valéry, 193, 200, 259
Van Den Heuvel, 62, 64, 112
Van Overbeke, 48
Varrod, 704, 744
Verlaine, 199, 483
Verne, 85, 397, 408, 503

Vetters, 60
Villon, 405, 543
Vion, 92, 93, 185, 186, 310, 317
Virgile, 24, 212, 618
Voltaire, 54, 532
Vossler, 80
Vouilloux, 74, 80
Vuillaume, 52, 54, 55, 326, 420

W

Wajeman, 20
Wall, 490
Waller, 95
Weber, 19
Wilmet, 54, 231, 282, 383, 407, 798
Wolff, 31
Woolf, 34

Y

Yaguello, 243, 295, 297, 298

Z

Zangwill, 20
Zard, 18, 20, 26, 88, 411, 422, 423, 427, 428, 431, 432, 445, 446, 612, 636, 679
Zéraffa, 29
Zola, 224, 841
Zumthor, 103, 410